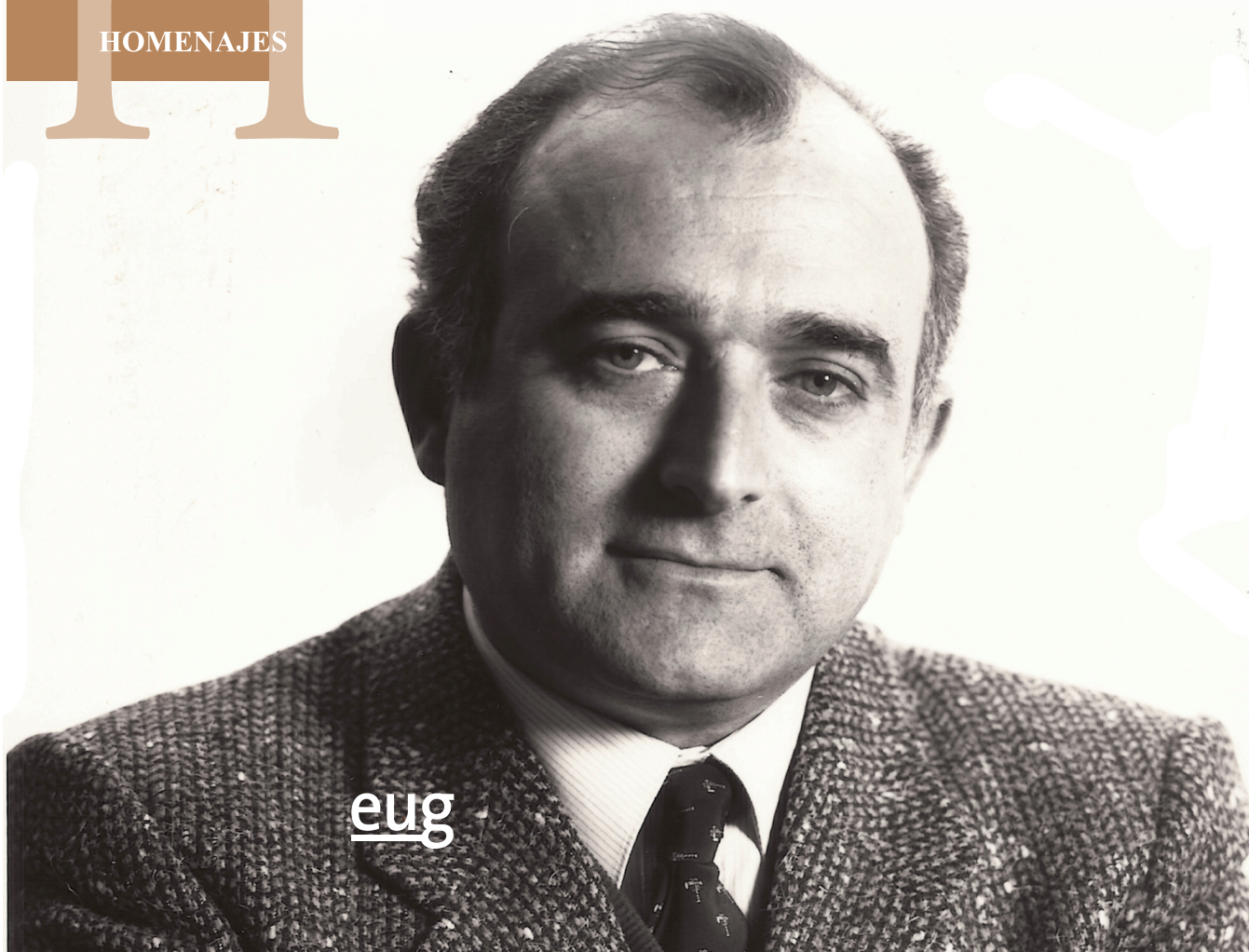


AMOR QUE VENCE A GIGANTES ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS

HOMENAJE A ANTONIO MARTÍN MORENO

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
CARMEN MARTÍN MORENO
CONSUELO PÉREZ COLODRERO (eds.)

HOMENAJES



eug

AMOR QUE VENCE A GIGANTES
ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS
EN HOMENAJE A ANTONIO MARTÍN MORENO

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
CARMEN MARTÍN MORENO
CONSUELO I. PÉREZ COLODRERO
(EDS.)

AMOR QUE VENCE A GIGANTES
ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS
EN HOMENAJE A ANTONIO MARTÍN MORENO

GRANADA
2 0 2 4

Esta publicación cuenta con la colaboración de la Biblioteca de Andalucía

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7403-0

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Telf.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Universidad Internacional De Andalucía

Sede La Cartuja. Américo Vespucio, 2

41092 Sevilla

Publicaciones@unia.es

Web: www.unia.es

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Tadigra. Granada

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

ADHESIONES (<i>Tabula Gratulatoria</i>)	11
PRESENTACIÓN DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA	15
PRESENTACIÓN DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA	17
PRÓLOGO	19
Carmen MARTÍN MORENO	
INTRODUCCIÓN	21
Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ	

BLOQUE 1: SEMBLANZAS

José Antonio LACÁRCEL FERNÁNDEZ. El doctor Martín Moreno, docente, investigador e impulsor de la creación de los estudios de Musicología en la universidad española	39
Nicolás ORIOL DE ALARCÓN. Contribución de Antonio Martín Moreno a la educación musical	51

BLOQUE 2: PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

Marcelino Díez MARTÍNEZ. Los órganos de la Catedral de Cádiz	67
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Música en la España árabe medieval	89
Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO. Microfilmación, catalogación y estudio, de los archivos musicales de las catedrales de Andalucía	105
Luis MORENO MORENO. Algunas reflexiones sobre terminología analítica musical aplicada al flamenco	129
Cristina SERRA DE TORRES. Las zambras gitanas del Sacromonte, patrimonio de Granada: Un estudio inicial	143
Candela TORMO VALPUESTA. Primeras musicalizaciones (1872-1875) de las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1837-Madrid, 1870)	161
María Julieta VEGA GARCÍA-FERRER. Fernando Sor y Granada	175
Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ. Músicos giennenses en el cine	197

Juan Carlos GALIANO DÍAZ. <i>Patrimonio musical</i> (2004-act.) en la red: Aportaciones de un espacio digital a la historiografía de la marcha procesional andaluza	217
---	-----

BLOQUE 3: TEATRO MUSICAL EN ESPAÑA

Emilio CASARES RODICIO. Las óperas de Salvador Giner. Un tesoro olvidado.	241
Francesc CORTÉS I MIR. Diálogos sobre la ópera entre dos orillas del Mediterráneo, osea las querellas entre cantantes italianos y actores españoles por ganarse al público	277
María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO SÁNCHEZ. Nuevos sonidos de La Alhambra: dos fragmentos de la ópera <i>La Conquista di Granata</i> (ca. 1848) de Tomás Genovés	295
Salvador GALLEGRO ARANDA. Historia del Arte y Teatro Musical: Recóndita Armonía Pictórica	317
Gema LEÓN RAVINA. La obra de Rossini en Cádiz durante el siglo XIX.	333
Luis LÓPEZ RUIZ. Una zarzuela encontrada: la música de José Lidón para el segundo acto de <i>El Barón de Moratín</i>	345
José MORALES DE LA FUENTE. Antonio Guerrero y la casa de comedias de Granada	369
Paolo PINAMONTI. <i>La vida breve</i> y <i>Curro Vargas</i> entre Romero de Torres y nuestra contemporaneidad. Herbert Wernicke (1946-2002) y Graham Vick (1953-2021), dos directores de escena internacionales frente a la cuestión de la <i>couleur locale</i> española	387
José María VIVES RAMIRO. La recuperación íntegra de la <i>Visitatio Sepulchri</i> de Gandía, veintitrés años después	409

BLOQUE 4: MÚSICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

José Luis de la FUENTE CHARFOLÉ. El maestro de la real capilla Antonio Ugena y Langa (Uclés, 1745-Madrid, 1817), opositor al magisterio de la catedral de Cuenca (1768)	435
Sara ESCUER SALCEDO. De maestros y discípulos. Las relaciones entre músicos eclesiásticos en Aragón y su reflejo en la actividad musical en Jaca en la primera mitad del siglo XVIII	453
Tomás GARRIDO. Peninsular Melodies	473
Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN. <i>Ha del supremo coro</i> . Un desconocido oratorio de José de Nebra	489
Francisco Javier LÓPEZ RODRÍGUEZ. Aproximación a la flauta en España durante el siglo XIX	513

M. ^a Ángeles MARTÍN QUIÑONES. Jaime Torrens: actividades destacadas durante su magisterio de capilla (1770-1803)	527
Sara RAMOS CONTIOSO. Tradición y modernidad en <i>Salir el amor del mundo</i> de Sebastián Durón (1696): una aproximación analítica a la edición crítica de Antonio Martín Moreno	543

BLOQUE 5: PENSAMIENTO, ESTÉTICA E HISTORIOGRAFÍA MUSICAL EN ESPAÑA

Manuela CORTÉS GARCÍA. Huellas del orientalismo, africanismo y andalucismo en la literatura y la música española (1850-1950)	563
Antonio EZQUERRO ESTEBAN. El Fondo de Reserva del Instituto Español de Musicología	593
Álvaro FLORES COLETO. El <i>Diario de Cádiz</i> y el panorama musical gaditano durante la infancia de Manuel de Falla	(29
Antonio GALLEGO GALLEGO. Refranes músicos en Galdós	647
Cristóbal GARCÍA GALLARDO. La armonía vence al contrapunto: el cambio de paradigma en la teoría musical y la pedagogía de la composición en España (ca. 1750 – ca. 1850)	663
Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ. Dos inéditos sobre música de María Zambrano	679

BLOQUE 6: MÚSICA Y EDUCACIÓN

Enrique CÁMARA DE LANDA. Comenzando a transcribir música de tradición oral: algunas actividades	695
María Teresa DÍAZ MOHEDO, Alejandro VICENTE BÚJEZ y M. Ricardo VICENTE BÚJEZ. Los conservatorios de música como objeto de investigación: análisis del autoconcepto de los estudiantes	715
Alejandra PACHECO COSTA. El aprendizaje musical de oído en educación primaria: un análisis de actitudes de los futuros maestros desde el análisis crítico del discurso	729
José Antonio RODRÍGUEZ-QUILES. Educación musical y performatividad de lo social	743
Isabel M. ^a AYALA HERRERA, Juan ZAGALAZ y Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ. Efecto Medici <i>versus</i> Efecto Mosaico: hibridaciones en el currículum investigador del profesorado de Educación Musical en la universidad española	761

TABULA GRATULATORIA

- Alonso González, Celsa. *Universidad de Oviedo.*
- Ayala Herrera, Isabel María. *Universidad de Jaén.*
- Bellido Gant, María Luisa. *Universidad de Granada.*
- Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Universidad de Granada.*
- Cámara de Landa, Enrique. *Universidad de Valladolid.*
- Canela Grau, Montserrat. *Universitat Rovira i Virgili.*
- Caparrós Masegosa, Lola. *Universidad de Granada.*
- Capdepón Verdú, Paulino. *Universidad de Castilla – La Mancha.*
- Casares Rodicio, Emlío. *Universidad Complutense de Madrid.*
- Cortés García, Manuela. *Universidad de Granada.*
- Cortizo Rodríguez, María Encina. *Universidad de Oviedo.*
- Cureses de la Vega, Marta. *Universidad de Oviedo.*
- Delgado Calvo-Flores, Rafael. *Universidad de Granada.*
- Díaz González, Diana. *Universidad de Oviedo.*
- Díaz Mohedo, María Teresa. *Universidad de Granada.*
- Díez Martínez, Marcelino. *Universidad de Cádiz.*
- Dueñas Redondo, Diego. *Orquesta Sinfónica de Tenerife.*
- Escuer Salcedo, Sara. *Universidad Internacional de La Rioja.*
- Ezquerro Esteban, Antonio. *Institució Milá i Fontanals – CSIC.*
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*
- Fernández Manzano, Reynaldo. *Centro de Documentación Musical de Andalucía.*
- Flores Coletto, Álvaro. *Universidad de Granada.*
- Fuente Charfolé, José Luis de la. *Universidad de Castilla – La Mancha.*
- Galiano Díaz, Juan Carlos. *Universidad de Córdoba.*
- Gallego Aranda, Salvador. *Universidad de Granada.*
- Gallego Cuiñas, Ana. *Universidad de Granada.*
- Gallego Gallego, Antonio †. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

- Gamonal Torres, Miguel Ángel *Universidad de Granada*.
- García de Paredes de Falla, Elena *Fundación Archivo Manuel de Falla*.
- García Gallardo, Cristóbal. *Conservatorio Superior de Música de Málaga*.
- Garrido, Tomás
- González Lodeiro, Francisco. *Universidad de Granada*.
- González Marín, Luis Antonio. *Institució Milà i Fontanals – CSIC*.
- Lacárcel Fernández, José Antonio. *Universidad de Granada*.
- Lacárcel Vilchez, Emilio. *Universidad de Granada*.
- Laínsa de Tomás, Eva María. *Universidad de Sevilla*.
- León Ravina, Gema. *Profesora de Secundaria. Junta de Andalucía*.
- López González, Joaquín. *Universidad de Granada*.
- López Guzmán, Rafael. *Universidad de Granada*.
- López Hidalgo, Francisco Miguel. *Instituto Andaluz de Administración Pública*.
- López Rodríguez, Francisco Javier. *Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla*.
- López Ruiz, Luis. *Universidad Complutense de Madrid*.
- López Torres, Carmen. *Profesora de Secundaria. Junta de Andalucía*.
- Marín López, Javier. *Universidad de Jaén*.
- Martín Moreno, Carmen. *Universidad de Granada*.
- Martín Quiñones, Ma Ángeles. *Profesora de Secundaria. Junta de Andalucía*.
- Martínez González, Francisco. *Conservatorio Superior de Música de Málaga*.
- Mazuela Anguita, Ascensión. *Universidad de Granada*.
- Moral, Antonio. *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*.
- Morales de la Fuente, José Antonio. *Universidad de Granada*.
- Moreno Moreno, Luis. *Universidad de Córdoba*.
- Moya Martínez, Ma del Valle. *Universidad de Castilla – La Mancha*.
- Muñoz Muñoz, Juan Rafael. *Universidad de Almería*.
- Nagore Ferrer, María. *Universidad Complutense de Madrid*.
- Neuman Kowensky, Víctor. *Universidad de Granada*.
- Nocilli, Cecilia. *Universidad de Granada*.
- Noone, Michael. *Boston College (Estados Unidos)*.
- Oliver García, José Antonio. *Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada*.
- Oriol de Alarcón, Nicolás. *Universidad Complutense de Madrid*.
- Ordóñez Eslava, Pedro. *Universidad de Granada*.
- Pacheco Costa, Alejandra. *Universidad de Sevilla*.
- Palacios Sanz, José Ignacio. *Universidad de Valladolid*.
- Pastor Comín, Juan José. *Universidad de Castilla – La Mancha*.
- Pérez Colodrero, Consuelo I. *Universidad de Granada*.
- Pérez Custodio, Diana. *Conservatorio Superior de Música de Castilla y León*.
- Persia Marmo, Jorge de. *Institut d'Humanitats de Barcelona*.
- Pinamonti, Paolo. *Universidad Ca Foscarini de Venecia*.

- Ramos Contioso, Sara. *Conservatorio Superior de Sevilla.*
- Rodríguez-Quiles y García, José Antonio. *Universidad de Granada.*
- Rodríguez Bailón, Juan de Dios. *Universidad de Granada.*
- Rodríguez Suso, Carmen. *Universidad del País Vasco.*
- Ruiz Montes, Francisco. *Conservatorio Profesional de Música Amanuel de Madrid.*
- Sánchez López, Virginia. *Universidad de Jaén.*
- Serra de Torres, Cristina. *Universidad de Granada.*
- Sobrino Sánchez, Ramón. *Universidad de Oviedo.*
- Tomás López, Francisco Gaspar. *Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba.*
- Tormo Valpuesta, Candela. *Archivo Manuel de Falla de Granada.*
- Vallejo Prieto, José. *Universidad de Granada.*
- Vargas Liñán, M^a Belén. *Universidad de Granada.*
- Vega García-Ferrer, María Julieta. *Universidad de Granada.*
- Vicente Bújez, Alejandro. *Universidad de Granada.*
- Vicente Bújez, M. Ricardo. *Universidad de Granada.*
- Vieira de Carvalho, Mario. *Universidad Nova de Lisboa.*
- Villa-Rojo, Jesús. *Compositor.*
- Vives Ramiro, José María. *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.*
- Zagalaz, Juan. C. *Universidad de Málaga.*

PRESENTACIÓN DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

En ese espacio en el que se reúnen la música y la academia, la Universidad de Granada tiene un lugar destacado para el catedrático y musicólogo Antonio Martín Moreno. Fue él quien en primer lugar le dio rango académico a la música en nuestra institución, allá en los años ochenta del siglo pasado, cuando incluyó la asignatura de Historia de la Música en la licenciatura de Historia del Arte. Por primera vez, la UGR incluía la Musicología en su propuesta formativa. Han pasado varias décadas de aquel momento y lo que comenzó como una modesta asignatura ha alcanzado la categoría de grado y de diversos posgrados.

No es menor, como se aprecia, el legado del profesor Martín Moreno en la Universidad de Granada en lo que se refiere al reconocimiento de la importancia académica de la música. Como tampoco es pequeña su labor académica e investigadora, que abarca desde el Renacimiento hasta el siglo XX, con especial dedicación al compositor Sebastián Durón. Su contribución ha sido, de hecho, muy extensa, ya que abarca desde sus estudios sobre la importancia de los centros de documentación musical en España hasta su completo análisis de la enseñanza musical en el siglo XIX. El profesor Martín Moreno ha sido, en definitiva, un investigador incansable y metódico de la historia de la música y, en su esfuerzo, ha engrandecido a la Universidad de Granada, referente hoy de los estudios musicales en la educación superior española.

Agradezco a María del Carmen Martín Moreno, directora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música, al profesor Joaquín López González, responsable de la edición, a las profesoras Consuelo Pérez Colodrero e Isabel María Ayala Herrera, y al profesor Juan Carlos Galiano Díaz, su esfuerzo en sacar adelante esta publicación, como también a quienes han contribuido con su saber, su escritura y su afecto a estas páginas que sirven de homenaje a Antonio Martín Moreno, un reconocimiento obligado a una carrera profesional dedicada al engrandecimiento de la música, de su estudio y su divulgación y enseñanza. Termino estas líneas con el agradecimiento a la voluntad de la Editorial Universidad de Granada de unirse a este homenaje con la publicación de este volumen.

Pedro MERCADO PACHECO
Rector de la Universidad de Granada

PRESENTACIÓN DEL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

La música es una de las formas más sublimes de expresión humana, capaz de transmitir emociones, ideas y valores que trascienden el tiempo y el espacio. La música es también una fuente inagotable de conocimiento, que nos permite explorar la historia, la cultura y la identidad de los pueblos. La música es, en definitiva, un patrimonio universal que merece ser estudiado, conservado y difundido.

Con tal fin, hace años se trazó una alianza entre las universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía. Un proyecto dirigido a ofrecer una formación especializada de posgrado a las nuevas generaciones de profesionales de la musicología. Todas esas personas que asumen, desde la ciencia y desde la divulgación del saber, el especial compromiso y la inestimable labor de velar por la memoria musical de la humanidad.

Así fue como tomó forma el Máster Universitario en Patrimonio Musical. Un título que pretende aportar su grano de arena a la delicada labor de cubrir, edición tras edición, todas aquellas lagunas de conocimiento que existen en nuestra historia musical, tanto nacional como iberoamericana. Una ventana por la que se han asomado ya muchas de esas hambrientas mentes, que buscan saciarse a través del estudio de la más inmaterial y huidiza de las artes.

Somos conscientes, en estas tres instituciones, de la necesidad de dar continuidad a una importante escuela de musicólogas y musicólogos, que alberga nombres propios como Antonio Martín Moreno, padre de este máster conjunto entre UNIA-UGR-UNIOVI y, sin lugar a duda, un claro referente para investigadores y apasionados de la música, que recibe, a través de estas páginas, un sentido homenaje y un reconocimiento a su labor investigadora, docente y pionera en su campo.

Este catedrático de la Universidad de Granada ha dedicado más de cuatro décadas a generar conocimiento y poner en valor la música española, especialmente de los siglos XVII y XVIII, y la música andaluza, desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Su obra es y será fuente de inspiración y aprendizaje, constituyendo un legado de incalculable valor para la cultura musical de nuestro país y de nuestro tiempo.

Por todo ello, este libro es un merecido reconocimiento a su trayectoria. Y lo hace de la mejor manera: reuniendo los últimos estudios musicológicos de numerosas firmas, que incluyen algunos de sus discípulos y colegas. El título del libro, *Amor que vences a gigantes*, está claramente inspirado en algunas de las obras más

emblemáticas de Sebastián Durón, el compositor barroco que ha motivado algunas de sus investigaciones más relevantes.

Con estas líneas, como rector de la Universidad Internacional de Andalucía, me gustaría expresar mi admiración y mi gratitud hacia Antonio Martín Moreno, por su trayectoria profesional, su obra científica y su calidad humana. Por supuesto, y muy especialmente, también por su implicación como docente en nuestra institución, siendo él mismo responsable de nuestra vocación por los estudios musicológicos, gracias a aquellos Cursos de Verano que tuvo a bien proponer y capitanear en la pasada década de los 90.

Deseo que este libro sea un reflejo de su pasión por la música y de su generosidad con sus alumnos y colegas. Y espero que sea también un estímulo para seguir investigando, estudiando y disfrutando de la música, ese patrimonio que nos une y nos enriquece.

José Ignacio GARCÍA

Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

PRÓLOGO

«Hay hombres que luchan un día y son buenos,
otros luchan un año y son mejores,
hay quienes luchan muchos años y son muy buenos,
pero están los que luchan toda la Vida,
y esos son los imprescindibles».

Bertolt Brecht, *The Mother* (1930)

La presente obra colectiva recoge un conjunto de estudios del ámbito de la Musicología, realizados por un significativo número de profesores e investigadores que reflejan la variedad temática y la vitalidad de la actual investigación musicológica, en la línea de la amplitud de intereses científicos que Antonio Martín Moreno ha desarrollado y sigue desarrollando en su infatigable, larga y generosa vida académica.

La personalidad científica del profesor Antonio Martín Moreno es sumamente compleja por la cantidad de actividades que ha abarcado a lo largo de su trayectoria universitaria, siendo uno de los pioneros en la implantación de la Musicología en la Universidad española, ya que su contribución ha sido fundamental para el desarrollo y consolidación de esta disciplina en el ámbito académico. Ha sido durante muchos años Catedrático en la Universidad de Granada, desde donde ha impulsado de un modo decisivo el estudio de esta disciplina, convirtiéndose en un referente nacional e internacional. Asimismo, en el ámbito de la gestión universitaria, ha sido el promotor de la creación del Grado de Historia y Ciencias de la Música y del Departamento del mismo nombre en el que se desarrollan estos estudios de Grado y Posgrado en la Universidad de Granada. A pesar de su jubilación en 2019 sigue desarrollando su actividad investigadora y de asesoramiento para la defensa de la Musicología en la educación superior y en la sociedad.

Este libro reúne treinta y siete contribuciones científicas, organizadas en seis bloques temáticos, que principalmente el profesor Martín Moreno ha desarrollado a lo largo de su trayectoria investigadora: «Patrimonio musical de Andalucía», «Teatro musical en España», «Música española de los siglos XVIII y XIX», «Pensamiento, estética e historiografía musical en España» y «Música y educación», precedidas por las «Semblanzas» y la «Introducción» que sirven de pórtico para su contextualización.

La iniciativa de este *Liber amicorum* ha partido de un equipo de profesores, antiguos discípulos de Antonio Martín Moreno, constituido por Consuelo Pérez-Colodrero, Isabel M.^a Ayala Herrera, Juan Carlos Galiano Díaz y Carmen Martín Moreno, coordinados por el profesor Joaquín López González, que también ha realizado la propuesta de agrupación temática de las aportaciones presentadas. La edición ha sido posible gracias a la Editorial de la Universidad de Granada, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y el Máster Interuniversitario de Patrimonio Musical de las Universidades UNIA (Universidad Internacional de Andalucía), Granada y Oviedo.

Pretendemos recoger el testigo del profesor Martín Moreno y continuar la aventura de crear y transmitir el conocimiento musicológico en la universidad y la sociedad. Vivimos otras circunstancias, tenemos que enfrentarnos a nuevos retos, otras preguntas y nuevas respuestas, pero el entusiasmo, la honradez y la entrega no pueden decrecer: la herencia de nuestros maestros es nuestra fuerza.

El título del libro, *Amor que vence a Gigantes*, parafrasea las aventuras de los antiguos libros de caballerías, y alude al mismo tiempo a la batalla universitaria en la que seguimos luchando actualmente en la defensa nuestra disciplina: que la Musicología se considere como área de conocimiento. La reciente Ley Orgánica de regulación del sistema universitario de 2023 no la contempla en su *Proyecto de Real Decreto por el que se establecen los ámbitos de conocimiento a efectos de la adscripción de los puestos de trabajo del profesorado universitario*. Supone una grave falta de reconocimiento a la oferta docente e investigadora que la universidad española viene ofreciendo desde la década de 1980, amenazando con la vuelta a la invisibilidad de la Musicología como ámbito de conocimiento universitario. Seguimos en la lucha por la normalización legislativa de la Musicología en la Universidad y nos toca recoger el testigo para que no haya una vuelta atrás en el camino recorrido.

Sentimos concluir esta presentación con la triste noticia del reciente fallecimiento el 19/02/2024 del profesor Antonio Gallego Gallego (1942-2024), uno de los musicólogos más destacados de nuestro país. Su contribución a este *Liber amicorum* con el capítulo «Refranes músicos en Galdós» es extraordinaria. Antonio Gallego Gallego y Antonio Martín Moreno mantuvieron una estrecha amistad y relación profesional desde que ambos obtuvieron sendas Cátedras de Historia y Estética de la Música de la Cultura y del Arte de los Conservatorios de Valencia y Málaga, respectivamente, en junio de 1978. Por su aprecio mutuo y colaboración intelectual en el ámbito de la musicología española, son un ejemplo para seguir.

Carmen MARTÍN MORENO

*Directora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música
de la Universidad de Granada*

INTRODUCCIÓN

«Y pues a la reverente
osadía de mi pluma,
si el empeño le amedrenta,
la obediencia la disculpa».

Sebastián Durón: *La Guerra de los Gigantes*

El miércoles 26 de junio de 2019 aparecía en Facebook (su red social predilecta, en la que siempre me acusa cariñosamente de haberle introducido) una fotografía tipo *selfie* de Antonio Martín Moreno junto a tres estudiantes del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. En este *post* anunciaba su despedida de la docencia del Grado, enseñanzas a las que había dedicado toda su vida. Las reacciones no se hicieron esperar y, en muy poco tiempo, el muro se llenó de mensajes de felicitación, apoyo, recuerdos, cariño, sorpresa y admiración. Tal fue el impacto de la publicación que unas horas después, y bajo el epígrafe «Os debo una explicación» (del inolvidable filme *Bienvenido Mr. Marshall*), matizó su despedida aclarando en la misma red social que en absoluto anunciaba su retirada: «no renunciaré ni un milímetro a mi pertenencia decidida a las ‘clases activas’, que podré seguir ejerciendo mientras tenga salud». Y así ha sido. Durante los años transcurridos desde entonces Martín Moreno ha seguido impartiendo docencia en el Máster de Patrimonio Musical de las universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía, dirigiendo tesis doctorales y trabajos fin de máster, participando en cuantas circunstancias se le han requerido por las instituciones musicales y académicas y, especialmente, siendo figura clave en el hermoso proyecto del epistolario del Archivo Manuel de Falla, desde cuyo patronato ejerce una labor fundamental para la recuperación y puesta en valor del legado de uno de nuestros músicos más universales.

Por aquellas fechas surgió la idea, por parte de algunos de sus colegas, discípulos y amigos más cercanos, de emprender la preparación de un merecido *liber amicorum*. Aunque la lamentable situación de pandemia retrasó el inicio y desarrollo del proyecto, la respuesta de la comunidad musicológica ante el llamamiento fue entusiasta y la recepción de propuestas abrumadora por la calidad e interés de las aportaciones que aquí presentamos. Suele este tipo de publicaciones hacer antece-

der al conjunto de los estudios un texto introductorio que sirva como semblanza del homenajeado y, como co-responsable de la edición de este volumen, mis compañeros y compañeras han entendido que yo debía redactarlo. Supone para mí un gran honor, pero a la vez una enorme responsabilidad en la que espero estar a la altura. Tengo a mi favor dos circunstancias. La primera es mi estrecha colaboración, prácticamente diaria, con Antonio Martín Moreno desde que en 2003 iniciase mi beca de investigación bajo su tutela en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Contradiciendo al tango de Gardel, veinte años han sido mucho: mucho de trabajo codo con codo, de conversaciones, de proyectos, de ilusiones, de algunos sinsabores (por qué no decirlo) y, en resumen, de vida universitaria y musicológica. Veinte años en los que he tenido la oportunidad de conocer a fondo su perfil humano y académico, su carácter, su rigor, su tenacidad y esa capacidad de contagiar el entusiasmo por aquello en lo que cree. La segunda circunstancia favorable es que tengo en mi poder una gran cantidad de información, en forma de bibliografía¹ y, sobre todo, de documentación (muchas de ella aportada por el propio Antonio a lo largo de estos años, bajo el simpático lema «esto, para la historia»). Abordemos pues este relato que es, a la vez, una biografía de nuestro querido profesor y una historia de la musicología universitaria española, pues ambas han formado caminos paralelos durante más de cincuenta años.

JUVENTUD, FORMACIÓN E INICIOS DE SU CARRERA ACADÉMICA

Antonio Martín Moreno nace en Churriana de la Vega (Granada) en 1948, hijo de una familia numerosa cuyo padre, médico de profesión, sentía gran afición por la música. Dadas las itinerancias propias de la actividad que ejercía el cabeza de familia, su infancia transcurre en diversas poblaciones de la provincia de Córdoba (Hinojosa del Duque, Hornachuelos, Villarrubia de Córdoba), si bien a los once años entra interno en el Seminario Menor de San Cecilio de Granada, donde comienza su formación musical. A las clases de solfeo del seminario, en las que pronto destaca, se suman otras actividades musicales como el coro, que semanalmente cantaba en la Catedral bajo la dirección del entonces maestro de capilla Valentín Ruiz-Aznar, y la posibilidad de recibir lecciones particulares de piano (recuerda Antonio que el profesor se llamaba José Castañeda y que trabajaba en un banco). Era destacable la

1. De especial utilidad han resultado dos entrevistas realizadas en los últimos años al profesor Martín Moreno: la primera por Ana M. VERNÍA, publicada en el número 30 de la revista *ArtsEduca* (septiembre 2021), págs. 85-91 <https://artseduca.com/wp-content/uploads/2023/06/6136.pdf>. La segunda realizada por Joaquín LÓPEZ GONZÁLEZ y Miguel Ángel BERLANGA en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada el 1 de diciembre de 2021, dentro del Ciclo «Vidas Maestras», disponible íntegramente en la web <https://youtu.be/Z5-XmH-Gj20>.

actividad musical en aquel seminario ubicado en el barrio granadino de Gracia, en el que impartía clases nada menos que Juan Alfonso García (eximio compositor y organista de la catedral), llegando a formar su propia orquesta, de la que Martín Moreno fue director. Durante los veranos, que pasa con su familia en Villarrubia de Córdoba, prosigue su formación en armonía y piano de la mano de Joaquín Reyes Cabrera, entonces director del Conservatorio de Córdoba, y de su ayudante, el pianista Rafael Quero Castro, lo que le posibilita realizar los exámenes del citado conservatorio.

Finalizados los estudios medios, nuestro protagonista se traslada en 1965 a la Universidad Pontificia de Comillas (Santander) para realizar la Licenciatura de Filosofía y Letras. La música sigue formando parte de su vida cotidiana, pues practica con frecuencia en los pianos de la institución (a veces tocando a cuatro manos con uno de los seis hermanos del padre Nemesio Otaño) pero quizá el episodio musical más curioso de esta época lo constituye su paso, en calidad de arreglista y organista, por el conjunto comillano de música pop «Los Latones». Al final de la década de los sesenta, se traslada a Madrid para concluir la carrera de Filosofía y convalidar, en la Universidad Complutense, los estudios cursados en Comillas. En Madrid realiza su tesina sobre la axiología de la persona en el filósofo alemán Max Ferdinand Scheler (bajo la tutela del profesor Adolfo Muñoz Alonso) y toma contacto con la «Cátedra Manuel de Falla» de la citada universidad, cuyo profesor titular era Joaquín Rodrigo, siendo profesora adjunta de la misma Amalia Roales Nieto². Es en este momento cuando comienza a simultanear sus estudios universitarios con los musicales en el Conservatorio de Madrid (situado entonces en el edificio del actual Teatro Real), teniendo entre sus maestros a Julián López Gimeno y Manuel Carra en piano, Antonio Barrera en armonía, Gerardo Gombau, Federico Sopena, Antón García Abril y Francisco Calés Otero. Entre sus compañeras de estudios estaba la pianista Gloria Emparan Boada, con la que terminará compartiendo su vida. Tras la finalización de los estudios universitarios y musicales, en 1971 se abre un periodo de incertidumbre en el que, ante todo, confirma su deseo de ampliar su trayectoria al posgrado en el ámbito de la musicología. Tras un intento fallido de iniciar el doctorado en la Complutense con Francisco José León Tello, asiste en Granada a los II Cursos Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza, donde recibe clases de Miguel Querol Gavaldá, entonces director del Instituto Español de Musicología (IEM) de Barcelona (perteneciente al CSIC), quien se convertirá en su maestro y mentor en la musicología académica. Bajo

2. Véase: MARTÍN MORENO, Antonio (2014), «El maestro Joaquín Rodrigo: de la cátedra de música «Manuel de Falla» de la Universidad de Madrid a la musicología universitaria», en María NAGORE FERRER, VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ (eds.), *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid, ICCMU, págs. 61-84.

su dirección realiza en el IEM, y defiende en 1975 en la Universidad Autónoma de Barcelona, su tesis doctoral sobre «El Padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España» con el soporte de una beca del Ministerio³. Formaron parte de su tribunal Francisco Rico, Francesc Bonastre, Miguel Querol, José Blecuá, y Martín de Riquer, obteniendo la máxima calificación, el Premio Extraordinario de Doctorado y el primer premio del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical (Sección de obras de investigación y de carácter musicológico de toda época sobre tema español) del Ministerio de Educación y Ciencia⁴.

Fueron tiempos clave para la implantación de la música en el sistema educativo y universitario español. En 1970 se había promulgado la importante *Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa* (conocida como Ley «Villar Palasí») que ordenaba todo el sistema educativo, desde el preescolar a la universidad⁵. En ella se establecía la presencia de la Música en la Educación General Básica (EGB) y Bachillerato Unificado Polivalente (BUP), lo que requería de la convocatoria de oposiciones para profesorado especializado. En conexión con lo establecido en las enseñanzas básica y media, se dispuso la presencia de la Historia de la Música como materia obligatoria en la Licenciatura de Historia del Arte, lo que constituyó la puerta de entrada de la musicología en las aulas universitarias. Como en muchas ocasiones nos ha recordado Antonio Martín Moreno, la Ley «Villar Palasí» también preveía la incorporación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, los Conservatorios de Música y las Escuelas de Arte Dramático a la Educación Universitaria, algo que sólo se consiguió en el primero de los casos con la creación de las Facultades de Bellas Artes. En este contexto, tiene Martín Moreno su primera oportunidad de incorporarse como profesor universitario en el Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Francesc Bonastre, con quien había coincidido durante su periodo formativo en el IEM. Curiosamente, la fecha de inicio de su primer contrato será el 1 de enero de 1974, coincidiendo con la implantación de un nuevo (y fallido) calendario universitario, por parte del entonces ministro de Educación Julio Rodríguez Martínez (maliciosa-

3. MARTÍN MORENO, Antonio (1976), *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo».

4. Orden de 1 de diciembre (1975, 26 de diciembre) por la que se conceden los premios del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical, Sección de obras de investigación y de carácter musicológico de toda época sobre tema español, en *Boletín Oficial del Estado*, núm.. 310, pág. 26737. Disponible en línea: <https://www.boe.es/boe/dias/1975/12/26/pdfs/A26757-26757.pdf>.

5. Ley 14/1970, de 4 de agosto (1970, 6 de agosto), General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, en *Boletín Oficial del Estado*, núm.. 187, págs. 12525-12546. Disponible en línea: <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12525-12546.pdf>.

mente apodado «Julio el breve», por lo exiguo de su mandato), que hacía coincidir el curso académico con el año natural. Los años como profesor en la Autónoma serán fructíferos e ilusionantes. Junto a su compañero Bonastre, Antonio Martín Moreno pone en marcha el primer itinerario bianual de materias de musicología de la universidad española, dentro del Departament d'Art de la Autónoma, en el que se formaron quienes serían destacadas figuras del área como José María Vives Ramiro, Jon Bagüés Erriondo, Josep María Gregori i Cifré o María Esther Sala, por citar sólo algunos. También participaron en la creación de la Societat Catalana de Musicologia así como en la de L'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, entre otros logros.

Conviene resaltar la faceta investigadora de Antonio Martín Moreno, cuya producción científica es realmente abrumadora, no sólo por su volumen, sino por la calidad, rigor y oportunidad de sus trabajos. Tras la importante aportación de su tesis doctoral, en la que definió como su línea de investigación preferente las ideas estéticas en la música española del siglo XVIII, en 1977 obtiene una beca de la Fundación Juan March para trabajar sobre la figura de Sebastián Durón (1660-1716), compositor fundamental del barroco español (entonces prácticamente desconocido), cuya recuperación era más que necesaria. Los trabajos de Martín Moreno contribuyeron a dar un lugar a Durón en la historiografía musical española y han permitido la recuperación de algunas de sus obras, como las zarzuelas *Salir el Amor del mundo* y *El imposible mayor en amor, le vence Amor* y la ópera escénica *La guerra de los gigantes*⁶. Martín Moreno era, a comienzos de la década de los ochenta, uno de los máximos expertos en la música española del siglo XVIII, motivo por el cual la editorial Alianza le encarga el manual dedicado a este periodo en su colección de *Historia de la Música Española*, dirigida por Pablo López de Osaba, primer hito en la historiografía musicológica de nuestro país que todavía hoy sigue siendo de enorme utilidad en el ámbito académico e investigador, a pesar de las cuatro décadas transcurridas⁷.

6. *Salir el amor del mundo* (1696): zarzuela en dos jornadas, texto de José de Cañizares, música de Sebastián Durón; transcripción y estudio de Antonio MARTÍN MORENO. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1979. *El imposible mayor en amor, le vence amor*. Zarzuela en dos jornadas, Sebastián Durón; edición crítica Antonio MARTÍN MORENO. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005. *La guerra de los gigantes* (1702): ópera escénica en un acto, Sebastián Durón; edición crítica Antonio MARTÍN MORENO. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007.

7. MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española. 4, siglo XVIII*; Pablo LÓPEZ DE OSABA (dir. col.), Madrid, Alianza Editorial.

EL AFORTUNADO RETORNO A ANDALUCÍA: EN DEFENSA DE LA MUSICOLOGÍA UNIVERSITARIA

En 1978 Antonio Martín Moreno obtiene por oposición la cátedra de Historia y Estética de la Música de la Cultura y del Arte en el Conservatorio de Málaga. Este logro tendrá una gran trascendencia en su trayectoria pues, además de consolidar (ya desde el funcionariado) su labor docente e investigadora, supone su retorno a Andalucía, su tierra natal, cuyo patrimonio musical ha defendido y estudiado profusamente durante toda su vida. De manera simultánea a su labor en el conservatorio, se incorpora como profesor adjunto al departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, dirigido por Domingo Sánchez-Mesa Martín⁸. Desde esa doble faceta conservatorio-universidad (en la que jamás se ha sentido incómodo), inicia una intensa e ilusionante actividad de promoción e investigación musical. A instancias del rector de la Universidad de Málaga José María Smith Agreda, promueve la creación de la Cátedra de Música «Rafael Mitjana», una cátedra de extensión universitaria desde la que organiza numerosos conciertos, conferencias y actividades musicales. De esta forma, Martín Moreno rescató para Málaga el nombre de uno de sus personajes más insignes: el musicólogo, compositor y diplomático Rafael Mitjana y Gordón (Málaga, 1869-Estocolmo, 1921), pionero de la musicología hispana a comienzos del siglo xx. También crea un grupo de trabajo con alumnos y compañeros del Conservatorio para abordar la catalogación del archivo de música de la catedral malagueña, cuyo resultado final será publicado años después por el Centro de Documentación Musical de Andalucía⁹. En 1982 retoma su presencia profesional en su ciudad natal, incorporándose como profesor de musicología a los Cursos Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, puesto en el que sucede al que fue su maestro Miguel Querol Gavaldá¹⁰. En ese mismo año de 1982,

8. Para más información sobre esta etapa véase: MARTÍN MORENO, Antonio (2014), «Domingo Sánchez-Mesa promotor de la Música y Musicología universitaria: en el XX aniversario de los estudios de Musicología en la Universidad de Granada», en Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ y Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (Eds.), *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2014, págs. 43-58.

9. MARTÍN MORENO, Antonio (dir.) (2003), *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Realizado por: Antonio MARTÍN MORENO (director), Gloria EMPARAN BOADA, Vidal GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Mariángeles MARTÍN QUIÑONES, Gonzalo MARTÍN TENLLADO, Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Carlos MESSA POULLET, Pilar RAMOS LÓPEZ, Julieta VEGA GARCÍA. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

10. Miguel Querol Gavaldá (Ulldecona, Tarragona, 22 de abril de 1912-Vinaroz, Castellón, 26 de agosto de 2002) fue investido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada el 14 de abril de 1994, a propuesta del departamento de Historia del Arte, realizando Antonio Martín Moreno la *laudatio*, como padrino y promotor que fue de este reconocimiento.

y a instancias del rector de la Universidad de Granada Antonio Gallego Morell, se traslada a Granada para simultanear (al igual que hiciera en Málaga) la cátedra en el Conservatorio de la ciudad (recientemente estatalizado) y la adjuntía de Historia de la Música en la universidad¹¹. En tan sólo cuatro años había conseguido dejar una profunda huella en la ciudad y la universidad Málaga, llegando a ser director en funciones de su departamento de Historia del Arte tras la marcha de Juan Antonio Ramírez Domínguez, y sembrando una fértil cantera de músicos y musicólogos entusiasmados por la investigación, algunos de los cuales seguirían su estela completando su formación musicológica en Granada bajo su tutela.

Su llegada a Granada coincide con un potente movimiento, del que fue destacado participante, en defensa de la integración de los estudios de musicología en la universidad española. En este proceso debe ponderarse la importancia del mundo asociativo a través de dos hitos fundamentales. En primer lugar, la fundación en 1977 de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), primera sociedad científica de este ámbito de conocimiento en nuestro país cuyo presidente fundacional fue Samuel Rubio Calzón y a cuya primera Junta de Directiva perteneció, en calidad de vocal, Martín Moreno. En segundo lugar, la creación de la Asociación de Profesores de Música de la Universidad Española (APMUE), que fue determinante en el empeño de «concienciar a los responsables académicos y ministeriales de la importancia de la musicología y de la necesidad de su recuperación para la universidad española, como ocurría en el resto de Europa, con la que se pretendía homologar el sistema educativo español» (MARTÍN MORENO, 2005: 70). Su núcleo estaba constituido por la primera generación de profesores de Historia de la Música de los planes docentes universitarios de Historia del Arte: Francesc Bonastre Bertrán (Universidad Autónoma de Barcelona), Emilio Casares Rodicio (Universidad de Oviedo), Dámaso García Fraile (Universidad de Salamanca), José López Calo (Universidad de Santiago), Oriol Martorell Codina (Universidad de Barcelona), Enrique Sánchez Pedrote (Universidad de Sevilla), Rosario Álvarez Martínez (Universidad de La Laguna), María Antonio Virgili Blanquet (Universidad de Valladolid) y, por supuesto, Antonio Martín Moreno. Desde sus primeras reuniones de trabajo, que tuvieron lugar a mediados de la década de los setenta, hasta la consecución, en la segunda mitad de los ochenta, de las primeras especialidades de Musicología en la universidad española (Oviedo, 1984; Salamanca, 1989; Granada, 1990; Vallado-

11. Los pormenores de este traslado, así como la trascendencia de la figura de Gallego Morell en la actividad musical de la ciudad de Granada, están ampliamente descritos en MARTÍN MORENO, Antonio (dir.) (2003), «La música y la musicología universitaria granadinas», en Miguel Gallego Roca (ed.), *Antonio Gallego Morell, Memoria viva en su centenario (1923-2023)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, págs. 91-105.

lid, 1992) transcurrieron casi dos décadas de lucha constante y comprometida de estos profesores pioneros y creyentes en la causa de la musicología como disciplina científica en nuestro país. En muchas ocasiones he tenido oportunidad de escuchar del propio Antonio los periplos de aquella época (incontables viajes, sobre todo a Madrid), casi siempre en «coche particular», para entrevistarse con ministros, directores generales, rectores, etc. Resuenan nombres de personalidades destacadas en la transformación política de la Post-Transición: entre otros, Federico Mayor Zaragoza, Emilio Lamo de Espinosa, Narcís Serra, Alfredo Pérez Rubalcaba y el propio Antonio Gallego Morell, que llegó a ser vicepresidente de la conferencia de rectores.

Los primeros años en Granada, hasta la consecución de la especialidad de Musicología, son verdaderamente intensos. Dada la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto inicial del rector Gallego Morell de simultanear su Adjuntía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UGR con la dirección del Conservatorio Victoria Eugenia, en su nueva etapa estatal, con el objetivo final de incorporarlo a la Universidad de Granada, dando así cumplimiento a lo propuesto en la Ley «Villar Palasí», Antonio Martín Moreno consolida su trayectoria universitaria y en 1987 obtiene su cátedra de Historia de la Música, ya en tiempos del rector José Vida Soria. A instancias de la APMUE, este rector había tenido noticia de la disponibilidad del ministerio para implantar los estudios universitarios de musicología en el estado español, por lo que la dotación extraordinaria de esta cátedra posibilitó que, tres años después, ese sueño largamente perseguido se hiciera realidad en Granada.

Pero la intensa actividad no se limita al ámbito académico. Si bien durante sus años en Málaga, al frente de la Cátedra Rafael Mitjana, Martín Moreno se había iniciado en las labores de programación, producción y gestión musical, en 1984, tiene que afrontar un reto importante en esta faceta profesional: su nombramiento como director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Era la primera vez que el Festival tenía un «director» en Granada, pues desde su creación en 1952 había sido dirigido desde el Ministerio de Cultura en Madrid, nombrando en la ciudad a la figura del «Comisario», que ejercía labores de coordinación, pero sin responsabilidad ejecutiva. Como director del Festival, Martín Moreno tiene que crear una estructura institucional y un *staff* profesional que gestione, desde la propia ciudad, todo lo que supone levantar el telón de uno de los eventos musicales más importante del país. Pero además imprime un sello personal musicológico a las programaciones, potenciando los cursos Manuel de Falla (cuya dirección asume y refuerza con la presencia de figuras de prestigio internacional, como Luigi Nono) y favoreciendo la recuperación del patrimonio musical andaluz y español. Tres años duró esta aventura (dimitió tras la edición de 1987), de la que Antonio atesora miles de recuerdos y anécdotas. Pero nuevas prioridades asediaban la mente de nuestro inquieto profesor: había que poner en marcha nada menos que una nueva titulación de Musicología en la Universidad de Granada.

LOS ESTUDIOS DE MUSICOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

En junio de 1990 el rector Pascual Rivas informa a Antonio Martín Moreno (inasequible al desaliento en su afán por implantar la carrera en su universidad) de que se ha solicitado al ministerio la creación de la licenciatura de segundo ciclo para la Universidad de Granada. La propuesta obtiene la aprobación de la Comisión Académica del Consejo de Universidades y, por resolución de 1 de septiembre de 1990 se publica el plan de estudios de la *Licenciatura en Geografía e Historia: especialidad de Historia del Arte – Musicología* en Facultad de Filosofía y Letras¹². En octubre de ese mismo año comienzan a impartirse las clases. La llegada de la titulación no pudo ser más oportuna, pues coincide con la promulgación de la *Ley Orgánica General del Sistema Educativo* (LOGSE)¹³. En ella se estipula, por primera vez en nuestro país, la presencia de la música en todos los ámbitos del sistema educativo (enseñanza obligatoria, enseñanzas universitarias, enseñanzas artísticas). La materia de Música se convierte en obligatoria en todos los cursos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) y, por su bagaje formativo, los licenciados en Musicología se convirtieron en el perfil preferente para impartirla, lo que ha permitido una inserción laboral muy elevada de nuestros egresados.

Pero, como indica el valioso (y sabio) refranero español, «en casa del pobre, dura poco la alegría». En el año 1992 la amenaza de una nueva reforma del mapa de titulaciones se cierne sobre la musicología universitaria. Desde el Ministerio de Educación se ve con malos ojos la duplicidad las titulaciones de musicología existentes en la universidad y en los conservatorios superiores, en los que existía desde 1966 la posibilidad de cursar estos estudios. Antonio Martín Moreno, por entonces presidente de la APMUE, tendrá que ejercer de portavoz de sus compañeros, dada su doble condición de catedrático de conservatorio y universidad, ante el entonces ministro Alfredo Pérez Rubalcaba. Las negociaciones no fueron fáciles y forman parte de la memoria colectiva de todos los que hemos sido alumnos del profesor Martín Moreno, pues a menudo las ha citado como ejemplo de la importancia de estar alerta ante las amenazas del sistema. Las gestiones con los sucesivos ministros Rubalcaba y Suárez Pertierra, así como con el vicepresidente Narcís Serra (gran melómano y pia-

12. Resolución de 1 de septiembre (1990, 23 de octubre), de la Universidad de Granada, por la que se ordena la publicación del plan de estudios de Licenciado en Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte: Musicología) de la Facultad de Filosofía y Letras, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 254, págs. 31161-31163. Disponible en línea: <https://www.boe.es/boe/dias/1990/10/23/pdfs/A31161-31163.pdf>.

13. Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre (1990, 4 de octubre), de Ordenación General del Sistema Educativo. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 238, págs 28927-28942. Disponible en línea: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1990/10/03/1>.

nista), tienen finalmente un resultado favorable. Así, lo que en principio parecía un problema irresoluble termina en una *quaestio de nomine*. A partir de 1995, Musicología abandona el carácter de especialidad para convertirse en una de licenciatura de segundo ciclo (dos cursos) bajo el nombre de Historia y Ciencias de la Música¹⁴. Esta denominación evitaba la duplicación con los ya existentes títulos de «Musicología» expedidos por los conservatorios superiores. La titulación se va implantando en diversas ciudades españolas hasta completar, hacia el año 2005, un mapa configurado por ocho universidades públicas y una privada: Oviedo, Salamanca, Valladolid, Granada, Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, La Rioja, Autónoma de Madrid y Universidad Católica de Valencia. Granada es, por tanto, la única universidad de la mitad sur de España donde se pueden cursar estos estudios.

Desde entonces hasta nuestros días la labor de Antonio Martín Moreno se ha dirigido siempre a la consolidación de la disciplina en nuestra universidad. Primero, desde la coordinación del área de Música, integrada inicialmente dentro del departamento de Historia del Arte (en 2008 pasaría a denominarse de Historia del Arte y Música), que a lo largo varias décadas ha ido conformando una plantilla de profesorado de excelencia docente e investigadora. En segundo lugar, en el ámbito de la extensión universitaria, como director de la Cátedra Manuel de Falla (entre 1983 y 1996), brindando a la sociedad el conocimiento que destila la labor musicológica. Y, en tercer lugar, en el terreno de la investigación, del que nos ocuparemos a continuación.

LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA: UNA PRIORIDAD

En diciembre de 1982, y bajo el impulso del nuevo contexto territorial autonómico, la Junta de Andalucía organiza en Sevilla unas Jornadas de Estudio sobre el Patrimonio Cultural Andaluz. La aportación musical a este evento corre a cargo de Antonio Martín Moreno, quien en su ponencia sienta por primera vez las bases del patrimonio musical andaluz realizando un diagnóstico de su situación y detectando los principales problemas para su investigación. En su ponencia afirmaba que «el patrimonio musical andaluz, integrado por partituras manuscritas, instrumentos, referencias en actas capitulares y de todo tipo, etc. es extraordinariamente rico e importante y seguirá deparando positivas sorpresas en un futuro inmediato, una vez que todo lo conservado haya sido convenientemente inventariado, catalogado y analizado. Para ello, la Administración debe poner los medios necesarios que

14. Real Decreto 616/1995, de 21 de abril (1995, 2 de junio), por el que se establece el título universitario oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a la obtención de aquél, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 131, págs 16178-16179. Disponible en línea: <https://www.boe.es/eli/es/rd/1995/04/21/616>.

permitan completar la larga cadena que va desde la localización de las fuentes y obras hasta su edición y audición en grabación o en concierto, pasando por la ordenación e interpretación del patrimonio conservado, ya que éste configura, ni más ni menos, nuestra propia historia» (MARTÍN MORENO, 1985b: 264). Para llevar a cabo esta ingente labor, el autor propone la creación de equipos de trabajo que desarrollen un plan de recuperación del patrimonio que quedaría centralizado en un futuro Centro de Documentación Musical de la comunidad autónoma. Tres años después, Martín Moreno publica su *Historia de la música andaluza*, que viene a ser «una puesta al día de las investigaciones realizadas hasta la fecha, ordenando y clasificando cronológicamente dicho material con el objetivo primordial de su difusión y de que sirva como punto de orientación y partida para los numerosos trabajos de investigación que faltan aún por realizar» (MARTÍN MORENO, 1985a: 9).

Un paso fundamental para la consecución de estos objetivos será la puesta en marcha en 1988 del grupo de investigación «Patrimonio Musical de Andalucía» (HUM-263), cuyo investigador responsable fue el profesor Martín Moreno (hasta su jubilación en 2019) y en el que se integraron inicialmente docentes y alumnos de posgrado pertenecientes al área de Música de la Universidad de Granada. Partiendo de las premisas apuntadas en las Jornadas de 1982, a lo largo de más de tres décadas, «el grupo de investigación se ha ido enriqueciendo con la presencia de musicólogos radicados en la práctica totalidad de las universidades andaluzas, así como de becarios de posgrado, profesores e investigadores independientes que han contribuido a acrecentar y diversificar las áreas de trabajo propuestas al inicio de su existencia» (LÓPEZ GONZÁLEZ, 2014: 139). Desde el grupo, y siempre con el decidido apoyo de su responsable, se ha promovido la realización de tesis doctorales¹⁵, publicaciones científicas y ediciones discográficas, se han organizado encuentros científicos y se han desarrollado proyectos de investigación al amparo de convocatorias públicas competitivas. Entre 2009 y 2014 se desarrolla Proyecto de Excelencia «MAR – Música de Andalucía en la Red»

15. Aún a riesgo de omitir involuntariamente algún nombre (por lo que pido de antemano disculpas), creo de justicia mencionar las tesis doctorales dirigidas por Antonio Martín Moreno a lo largo de más de tres décadas en la UGR: Gonzalo Martín Tenllado (1991), Adalberto Martínez Solaesa (1991), Pilar Ramos López (1992), María R. Gembero Ustárroz (1992), Rosa Martínez Anguita (1993), Gemma Pérez Zalduondo (1993), Juan Ruiz Jiménez (1995), M.^a Angustias Ortiz Molina (1997), Carlos Messa Pouillet (1998), M.^a Julieta Vega García (1998), M.^a Ángeles Martín Quiñones (1998), Juan Lanzón Menéndez (1998), Francisco J. Giménez Rodríguez (2000), Francisco J. Corral Báez (2000), M.^a Teresa Díaz Mohedo (2003), Carmen Ramírez Rodríguez (2006), Victoriano J. Pérez Mancilla (2009), Joaquín López González (2009), Consuelo I. Pérez Colodrero (2011), Isabel M.^a Ayala Herrera (2013), J. Antonio Lacárcel Fernández (2016), Aarón García Ruiz (2017), José A. Morales de la Fuente (2018), Daniel Sánchez Muñoz (2019), Francisco M. Filgaira Sánchez (2023) y Álvaro Flores Coleto (2023).

(convocatoria de la Junta de Andalucía), focalizado en la difusión y divulgación de la música de nuestra comunidad gracias al apoyo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). En los últimos años, el esfuerzo investigador del profesor Martín Moreno se ha dirigido hacia la recuperación, estudio y análisis del legado de uno de nuestros compositores más relevantes: Manuel de Falla. Entre 2019 y 2022 se desarrolla bajo su dirección el proyecto «Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional» que ha recibido financiación desde el Plan Nacional de I+D y de los Fondos Feder de la Junta de Andalucía. Durante estos años he tenido el privilegio de compartir con él la responsabilidad de este proyecto, desde el que –entre otras acciones– hemos puesto en marcha una serie editorial dentro de la Universidad de Granada centrada en la publicación y estudio de la correspondencia del compositor gaditano-granadino con destacados personajes de la sociedad y la cultura de su tiempo, como Leopoldo Matos, María Lejárraga, Adolfo Salazar, Wanda Landowska o Felipe Pedrell. Nuestra compañera de viaje en este ilusionante empeño ha sido Elena García de Paredes, presidenta de la Fundación Archivo Manuel de Falla, a cuyo patronato y comité científico pertenece Antonio Martín Moreno desde 2014.

UN NUEVO DEPARTAMENTO Y UN GRAN FUTURO POR DELANTE

En innumerables ocasiones he escuchado decir a Antonio que «las personas pasan y las instituciones permanecen», pero no es menos cierto que hay personas cuyo paso por las instituciones deja huella y recuerdo imborrables. En 2008 asume el rectorado de la Universidad de Granada Francisco González Lodeiro, catedrático de Geología que en 1990 había contribuido decisivamente, en su calidad de vicerrector de Planificación Docente, a la implantación de los estudios de Musicología en la UGR. El nuevo rector, gracias al empuje y la iniciativa de Antonio Martín Moreno y de los compañeros y compañeras del área de Música, se convirtió en un aliado fundamental para la consolidación de los estudios musicológicos y para creación (reivindicación histórica) de un departamento de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada.

Tras la divulgación de las directrices definidas en las declaraciones de La Sorbona (1998) y Bolonia (1999) así como en los comunicados de Praga (2001) y de Berlín (2003), en materia de Espacio Europeo de Educación Superior, en 2005 se promueve desde la musicología universitaria española la elaboración de un *Libro Blanco para la justificación del título de Grado en Historia y Ciencias de la Música*¹⁶. La iniciativa corre a cargo de la APMUE, revitalizada ante la nueva situación de crisis. Después

16. AVIÑO A PÉREZ, Xosé coord. (2005), *Libro Blanco para el título de Grado en Historia y Ciencias de la Música*. Madrid: ANECA. Disponible en: <http://www.aneca.es/Documentos-y-publicaciones/Libros-Blancos>.

de este importante logro, una vez establecida la estructuración de las enseñanzas y títulos universitarios oficiales –en la denominada LOMLOU¹⁷– y, sobre todo, tras la publicación de las directrices del Real Decreto 1393/2007¹⁸, las distintas universidades inician el proceso de elaboración de su proyecto de Grado en Historia y Ciencias de la Música, mediante los protocolos establecidos (creación de equipos docentes, elaboración del proyecto, aprobación por Consejo de Gobierno, verificación por la ANECA, aprobación por el Ministerio, publicación en BOE). Por fin, durante el curso 2010-2011 comienzan en la Universidad de Granada las clases del Grado en Historia y Ciencias de la Música. Por primera vez, los estudios de musicología universitaria son un Grado de cuatro años (y no una titulación de segundo ciclo) en pie de igualdad con el resto de las titulaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. En cuanto a los estudios de posgrado, el nuevo panorama derivado del citado Real Decreto promueve la reconversión de los programas de doctorado con mención de calidad en másteres oficiales. Esto lleva a la entonces sección departamental de Historia y Ciencias de la Música a la planificación del Máster en Patrimonio Musical. A propuesta de Antonio Martín Moreno, que había colaborado con la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) dirigiendo cursos de verano en su Sede Antonio Machado de Baeza (con cuyo personal y responsables mantenía una relación excelente), se decide que sea coordinado por la UNIA. El modelo interuniversitario y semipresencial, que obtuvo el visto bueno entusiasta los rectores González Lodeiro (UGR) y Suárez Japón (UNIA), era tremendamente beneficioso, pues permitía realizar una notable ampliación de contenidos y profesorado respecto al precedente programa de doctorado (con mención de calidad) en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. La implantación del título tiene lugar en el curso 2010-2011¹⁹ con una importante acogida y repercusión, siendo Antonio Martín Moreno su primer director, hasta el curso 2012-2013.

El ansiado sueño de la normalización y homologación con el resto de las enseñanzas universitarias de los estudios de musicología en la UGR se había conseguido, con un plan formativo musicológico que partía del grado, continuaba en el máster y culminaba en el doctorado²⁰. Pero faltaba un último reto. La creación

17. Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril (2007, 13 de abril), por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 89, págs. 16241-16260. Disponible en línea: <https://www.boe.es/eli/es/lo/2007/04/12/4/con>.

18. Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre (2007, 30 de octubre), por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 260. Disponible en línea: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2007/10/29/1393/con>.

19. En el curso 2011-2012 la Universidad de Oviedo se sumó como participante.

20. En 2013 se verifica el programa de doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada, incluye entre sus líneas de investigación la de «Cultura, creación y educación musical».

del departamento de Historia y Ciencias de la Música es aprobada en Junta de Gobierno de la Universidad de Granada el 18 de febrero de 2011, con la denominación de «Departamento de Música», aprobándose en Junta de Gobierno del 10 de marzo del mismo año de 2011 su actual denominación de «Departamento de Historia y Ciencias de la Música»²¹. En aquel momento dirigía el departamento de Historia del Arte y Música (del que se escindía la sección departamental de Música) Ignacio Henares Cuéllar, la decana de la Facultad de Filosofía y Letras era María Elena Martín-Vivaldi Caballero y el rector era Francisco González Lodeiro. Es de justicia ponderar el papel que ellos tuvieron, como responsables académicos, en el apoyo a la creación del departamento, cuyo director en funciones fue el profesor Francisco J. Giménez Rodríguez y secretaria la profesora Carmen Martín Moreno. El 9 de noviembre de 2012 tiene lugar el consejo extraordinario del departamento para la primera elección de su director, siendo elegido el profesor Antonio Martín Moreno, que ostentará el cargo hasta febrero de 2019, momento en que le sucede la profesora Gemma Pérez Zalduondo. Fueron sus secretarios los profesores María Julieta Vega García-Ferrer (2012-2014) y Joaquín López González (2014-2019). El día a día de un departamento universitario es algo apasionante (a veces estresante) para el que lo vive, pero seguramente pueda resultar aburrido al lector que lo ve desde fuera. No voy, por tanto, a extenderme en los avatares de los años en los que acompañé a Antonio Martín Moreno al servicio de nuestros compañeros y compañeras del departamento. Lo razonable, en estos casos, es hacer balance. Y considero que (con la inevitable prudencia de quien fue parte implicada) puede decirse que ha sido enormemente positivo, pues se cumplieron todos los objetivos de docencia, investigación, gestión y transferencia propuestos por el director en su programa de gobierno. La plantilla docente del departamento se ha rejuvenecido, ampliado y consolidado. Granada es actualmente uno de los lugares de referencia en la musicología española, por su producción científica, el número de titulaciones que imparte y el volumen de alumnado al que atiende, tanto en grado como en posgrado. En 2017 el departamento traslada sus instalaciones al Antiguo Observatorio Astronómico del Campus de Cartuja, tras un delicado proceso de rehabilitación del edificio. En la inauguración de la nueva sede, que tuvo lugar el 24 de abril, participaron la rectora Pilar Aranda Ramírez, el decano José Antonio Pérez Tapias y el cantante Miguel Ríos, flamante doctor *honoris causa* (desde 2016) a propuesta del departamento y del rectorado de la UGR. En el Observatorio nuestro profesorado, estudiantado y personal de administración y servicios disfruta de un entorno verdaderamente privilegiado en el que la música y la astronomía parecen

21. Web oficial del Departamento de Historia y Ciencias de la Música. <http://wpd.ugr.es/~hccmusica>.

haberse reconciliado, tras los siglos transcurridos desde que ambas disciplinas formasen parte del *quadrivium* medieval.

En los últimos meses del rectorado de González Lodeiro, nuestro director de departamento impulsó los trámites institucionales para la creación de un Instituto Universitario de Patrimonio Musical de Andalucía con sede en Granada, que tendría un carácter mixto y contaría con la colaboración –entre otras instituciones– del Centro de Documentación Musical de Andalucía y de la Fundación Archivo Manuel de Falla. La semilla se plantó, la trayectoria de nuestra universidad avalaba la viabilidad del proyecto, pero no consiguió su fruto. Los que confiamos en las posibilidades de esta idea tenemos ahora la responsabilidad de tomar el testigo y lograr su consecución. Se lo debemos a esa generación de musicólogos que, como Antonio Martín Moreno, afrontaron con tesón y entusiasmo la implantación y consolidación de la disciplina musicológica en nuestro país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2014), «La Universidad de Granada: treinta años de investigación sobre el patrimonio musical de Andalucía», en *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2014 [Recurso electrónico], págs. 133-149.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985a). *Historia de la música andaluza*. Madrid: Ediciones Andaluzas Unidas.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985b). «El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, págs. 263-276.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2005), «Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad española», *RIFOP: Revista interuniversitaria de formación del profesorado: continuación de la antigua Revista de Escuelas Normales*, núm. 52 (ejemplar dedicado a: *La educación musical y sus nuevos retos*), págs. 53-76.

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
Cambridge (MA), 28 de julio de 2023

BLOQUE 1: SEMBLANZAS

El doctor Martín Moreno, docente, investigador e impulsor de la creación de los estudios de musicología en la universidad española

JOSÉ ANTONIO LACÁRCEL FERNÁNDEZ

Profesor jubilado de ES. Ex profesor

*Colaborador de la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación
de Recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía de la Universidad de Granada*

Resumen: La personalidad científica del profesor Antonio Martín Moreno es sumamente compleja por la cantidad de actividades que ha abarcado a lo largo de toda su vida académica e investigadora y bien puede considerársele uno de los pioneros en la implantación de la Música en la Universidad española. En este trabajo he empleado sobre todo los conocimientos directos del tema, al tener el honor de ser discípulo y colaborador de Martín Moreno. He tenido en cuenta algunas fuentes como las publicaciones que ha realizado, algunos temas comentados con él de los que siempre informo, a mí y a todos sus colaboradores. He aprendido a valorar los esfuerzos que estos pioneros han realizado y comprobar la categoría científica del Dr. Martín Moreno, dirigiendo tesis doctorales, propulsando grupos de investigación y teniendo como meta la defensa de música española. Una labor ingente, que precisaría de un mayor espacio. Una personalidad irrepetible y ejemplar.

Palabras clave: universidad, investigación, musicología, patrimonio, docencia, español.

The Doctor Martín Moreno, Teacher, Researcher And Promoter Of The Creation Of Musicology Studies At The Spanish University

Abstract: The scientific personality of Professor Antonio Martín Moreno is extremely complex due to the amount of activities that he has covered throughout his academic and research life and he may well be considered one of the pioneers in the implementation of Music in the Spanish University. In this work I have used above all direct knowledge of the subject, having the honor of being a disciple and collaborator of Martín Moreno. I have taken into account some sources such as the publications he has made, some topics discussed with him about which he always informed, me and all his collaborators. I have learned

to value the efforts that these pioneers have made and to verify the scientific status of Dr. Martín Moreno, directing doctoral theses, promoting research groups and having as a goal the defense of Spanish music. An enormous task, which would require more space. An unrepeatable and exemplary personality.

Keywords: university, investigation, musicology, heritage, teaching, spanish.

INTRODUCCIÓN

Intentar una aproximación a la figura del doctor Antonio Martín Moreno es tarea que entraña serias dificultades, ya que se trata de un personaje que podríamos llamar poliédrico, con variados aspectos en su biografía académica, tanto en el plano de la docencia –donde es un verdadero maestro– como en el terreno de la investigación, sin que podamos dar de lado a otro aspecto interesantísimo, diríamos que fundamental, como es el de impulsor, verdadero creador de los estudios de musicología en la Universidad, pionero en las tareas de incorporar, en toda su importancia académica, los estudios musicales a las enseñanzas universitarias, aspecto éste que tuvo su decisiva importancia desde que llevara a cabo su implantación el Rey Sabio, Alfonso X de Castilla, y que tras un largo y doloroso paréntesis, han vuelto gracias al tesón de hombres tan decisivos como Martín Moreno, Casares Rodicio, Francesc Bonastre, etc., siguiendo también el camino que señalara en su momento Miguel Querol, y que ha fructificado de la manera que hoy conocemos.

Por todo ello, acercarnos a la gran labor desarrollada por Martín Moreno es harto difícil, es tarea complicada, precisamente por la enorme cantidad y la diversidad de sus actividades, pero hay varios aspectos como su calidad docente, su importancia como investigador, su defensa valiente y razonada de la música española, su infatigable capacidad organizativa, haciendo posible la ilusión de los musicólogos españoles de ver refrendada por la comunidad universitaria unos estudios tan importantes y tan bien tratados en muchos países y que aquí esperaban, como nuevo Lázaro, la orden de levantarse y echar a andar. Pero sobre todo quiero destacar, por ser de estricta justicia, la enorme calidad humana de Antonio Martín Moreno, su generosidad, su capacidad de entregarse con toda intensidad a la tarea de ayudar a todo el que se inicia en los caminos de la investigación. Y su compromiso, no sólo de palabra, sino con obras, al hacer posible que hayan surgido varias generaciones de investigadores musicales, alentando todas las iniciativas, dirigiendo tesis doctorales, contribuyendo de una manera desinteresada, altruista y contagiando de entusiasmo a todo aquel que, bajo su dirección, se ha iniciado en el camino de la docencia y la investigación en el campo de la historia de la Música. El doctor Martín Moreno ha sido y sigue siendo un luchador nato, un hombre que trabaja y se entrega sin escatimar esfuerzos en la defensa de unos ideales, estando siempre presto a dedicar su tiempo y su gran formación al servicio de lo que cree justo, no siendo siempre adecuadamente comprendido en tan noble tarea.

A lo largo de este modesto trabajo queremos resaltar los distintos aspectos que confluyen en la personalidad científica y humana de Antonio Martín Moreno, desde la gran labor que ha realizado como docente, a la brillantez con la que ha sabido culminar una serie de investigaciones en el terreno musical, su defensa apasionada pero llena de mesura y rigor de la música española, tantas veces desconocida y maltratada por los propios españoles. Y uno de sus grandes logros, de sus grandes méritos, haber contribuido a que la Música sea protagonista en la enseñanza e investigación universitarias, habiendo creado en la universidad granadina, el Departamento de Historia y Ciencias de la Música, con su titulación correspondiente, antes licenciatura y ahora grado.

Impresionante resulta la tarjeta de presentación de un hombre que merece sobradamente el homenaje de todos los que hemos trabajado y trabajamos en la enseñanza musical, en la investigación. Le debemos enorme gratitud aunque este sentimiento que debe aflorar espontáneamente no siempre haya estado presente como justa correspondencia al esfuerzo, al trabajo y a los logros del profesor Martín Moreno.

FORMACIÓN MUSICAL Y HUMANÍSTICA

Es interesante comprobar la profunda formación musical y humanística que posee el doctor Martín Moreno, formación que ha influido decisivamente en sus largos años de docencia, siendo sus discípulos y alumnos los grandes beneficiados de la gran formación de este profesor.

Sin ánimo de hacer otra cosa que dar unos pocos apuntes biográficos hay que precisar que sus estudios musicales se inician a muy temprana edad, cuando estudiaba en el Seminario de Granada, teniendo, entre otros profesores de música, al que fuera importante compositor y organista de la catedral granadina, don Juan Alfonso García. Estos primeros conocimientos impactaron en el ánimo del joven alumno que, desde su pueblo natal, Churriana de la Vega, ya había estado influido en su ambiente familiar por la Cultura en todas sus ramas y en todos sus aspectos. Después de esta primera etapa estudió en el Conservatorio Superior de Córdoba, con maestros tan significativos como Joaquín Reyes y Rafael Quero.

Un paso importante fue su incorporación como alumno al Conservatorio Superior de Música de Madrid trabajando con Julián López, Manuel Carra, Federico Sopena, Gombau, Francisco Calés y Antonio Barrera. Al tiempo que realiza sus estudios musicales obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad Pontificia de Comillas y la de Filosofía Pura por la Universidad Complutense, y el título Superior de Música en el Conservatorio Superior de Madrid. Pronto se interesa por los estudios de musicología que sigue con Miguel Querol en el Instituto Español de Musicología de Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona. Su tesis doctoral es especialmente interesante para conocer el pen-

samiento de toda una época, tesis que está dedicada las ideas musicales del Padre Benito Feijoo y la polémica que la difusión de las mismas provocó¹.

Esta tesis obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. También obtenía Martín Moreno el Premio Nacional del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical del Ministerio de Educación. Obtuvo una beca de la Fundación Juan March para investigar sobre la vida y la obra del compositor español Sebastián Durón (1660-1716). Como complemento de su formación musical y humanística, fue becado en la Academia Chigiana de Siena (Italia), así como en Castro Urdiales sobre Pedagogía Musical.

Para completar este sucinto recorrido por la biografía profesional del Dr. Martín Moreno hay que añadir que es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Socio fundador de la Sociedad Española de Musicología y catedrático de Historia y Estética de la Música de Conservatorio, así como catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada. Junto a otros ilustres profesores e investigadores bien puede ser considerado como uno de los grandes artífices de la implantación de la Musicología en la Universidad española.

LABOR INVESTIGADORA. ESPECIAL ATENCIÓN A LA DEFENSA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

Han sido muchas y muy importantes las aportaciones que el profesor Martín Moreno ha ofrecido en el campo de la investigación musicológica. Dotado de una especial capacidad, esa intensa formación humanística a la que antes nos hemos referido, ha contribuido decisivamente en su faceta de investigador, siendo de todos reconocida su capacidad, unida a un profundo rigor que ha sabido llevar a cabo a lo largo de sus investigaciones, no dejando nada al azar y sin dar por bueno aquello que no pueda ser probado fehacientemente.

Pensamos que las virtudes que adornan a Martín Moreno, en su vertiente investigadora, son precisamente las que todos los que quieren iniciarse en este apasionante mundo deben tener presentes. Nada de concesiones, nada de llegar a conclusiones arbitrarias. Hay que investigar de una forma absolutamente rigurosa, llegando al núcleo de la cuestión, sopesando adecuadamente todos los datos y dejando a un lado, la fácil tentación de llegar a conclusiones apresuradas, aunque éstas aparezcan con la aureola de lo más hermoso, aunque sean consecuencia de una serie de creencias y tradiciones mantenidas a lo largo del tiempo sin que puedan asentarse en una base científica suficientemente sólida.

1. MARTÍN MORENO, Antonio. (1975) «Las ideas musicales del Padre Feijoo y la polémica que suscitaron: orígenes e influencias». Tesis Doctoral. Miguel QUEROL, director de tesis. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento Historia del Arte. Barcelona.

Es precisamente ese, el camino que Martín Moreno ha señalado sin vacilar a todos los que hemos tenido la suerte y el gran privilegio de ser sus alumnos y discípulos. Nos ha inculcado la idea del rigor, la honestidad investigadora que muchas veces parece chocar con un muro infranqueable pero que, desde luego, abre puertas y ofrece sendas distintas y todas llenas de interés, hasta llegar a la culminación de un objetivo. Trabajar como investigador a las órdenes –diría más bien por su carácter amable y comprensivo, por su talante amistoso, que bajo las indicaciones– de Martín Moreno es abrirse a un mundo inmenso lleno de posibilidades. Pero él gusta de que el investigador se centre en una tarea, que no se disperse ante el inmenso abanico de posibilidades que se abren ante la curiosidad del investigador, presentando en muchas ocasiones un carácter de tentación ante el que hay que mantener la cordura y saber cuál es el objetivo, cuál es la meta propuesta y trabajar, vuelvo a repetir, con rigor y honestidad, hasta alcanzarla.

En cualquier aspecto importante de la vida, ante cualquier reto profesional, el ejemplo de un maestro es decisivo para la toma de postura de quien ha de seguirle. Una de las grandes virtudes del Maestro (con mayúscula) Antonio Martín Moreno es haber sido y seguir siendo un ejemplo claro de honestidad, de intenso amor a la investigación, de intenso compromiso con la realidad científica y estoy seguro de que esas cualidades que derrocha con generosidad, son las que entran de lleno en el ánimo de sus discípulos que siempre tienen presente que no admite la mediocridad, que no quiere ser «políticamente correcto» sino que exige el compromiso profesional de quien se aventura por este mundo tan lleno de posibilidades, por este mundo apasionante que hay que ir descubriendo poco a poco, con paciencia, pero con una constancia absoluta, con una entrega total. Para llevar a cabo esta tarea y no desfallecer ante las dificultades que se presentan inexorablemente, para no caer en los momentos de desaliento que son inherentes a la tarea, cuando los problemas parecen tener difícil solución, para poder ir levantándose continuamente y renovar la tarea con una ilusión cada vez más intensa, nada mejor que recurrir al ejemplo de Martín Moreno que es el que va a empujarnos a adquirir un compromiso serio que culminará con el trabajo realizado de forma adecuada.

La figura de Martín Moreno es sumamente conocida en todo el ámbito universitario español y extranjero, habiendo consolidado su prestigio a través de las numerosas investigaciones que ha llevado a cabo con notable acierto, estando considerado como uno de los grandes expertos en el siglo XVIII español. Pero sería incompleto decir que queda ahí su tarea investigadora. Siempre ha sentido una especial atracción por la música española, considerando que nuestras investigaciones tienen que tender hacia el conocimiento, el redescubrimiento del rico patrimonio musical español, tan poco conocido por los propios españoles y suponiendo en realidad un amplio campo para llevar a cabo una tarea seria y responsable de investigación. Pensamos que ha creado toda una escuela de profesores y de investigadores a través de diversos trabajos como las tesis doctorales que ha

impulsado y ha dirigido con especial atención, así como la continuación en la noble tarea de bucear en nuestro patrimonio musical. Podemos decir que Martín Moreno recoge el testigo que ya iniciaron, de forma un tanto tímida pero bastante eficaz, musicógrafos del siglo XIX donde lucharon contra el adocenamiento de tantas personas relacionadas con el mundo de la música que volvían continuamente la mirada hacia la música europea –muy importante, por supuesto– pero manifestando un casi absoluto desprecio por todo lo que significaba el estudio de la música española.

Hay nombres muy importantes que bien pueden considerarse pioneros en esta noble y no siempre bien entendida tarea de rescatar del olvido la música producida en nuestro país. No voy a sustraerme a la tentación de destacar el nombre del músico, periodista, historiador y musicógrafo murciano, Mariano Soriano-Fuertes Piqueras, tan denostado por muchos que, sin embargo, no se han tomado la molestia de estudiarlo en sus múltiples facetas, algunas de ellas tan importantes como su capacidad para fundar periódicos y revistas musicales. En la historia de la música española², el autor murciano hace una defensa apasionada de nuestra creación musical frente a las corrientes extranjeras, sobre todo la alemana y, en parte también, la italiana. Lo mismo hace en sus múltiples publicaciones periódicas³ en las que su defensa de todo lo español se convierte casi en una cruzada.

Este apasionado sentimiento tiene su continuación en muchos otros autores entre los que habría que destacar a figuras tan importantes –y controvertidas– como Antonio Peña y Goñi, o Emilio Cotarelo Mori, pero sobre todo tienen importancia porque contribuyen decisivamente a crear un estado de opinión, un interés por la música española, tantas veces injustamente desdeñada, y propicia una serie de estudios que van desde Barbieri hasta nuestros días donde, precisamente, la figura del doctor Martín Moreno va a ser decisiva.

Desde su tesis doctoral donde ya ponía el acento en las ideas musicales que confluyen en la creación del Padre Benito Feijoo hasta nuestros días, buena parte de su esfuerzo, buena parte de su estudio y sus investigaciones, tienen como objetivo el redescubrir nuestro patrimonio, poner a cada uno en su sitio, evitar caer en los tópicos de costumbre y por supuesto no repetir machaconamente, como han hecho otros, los conceptos manidos que alguien lanzó una vez y que no han sido objeto del análisis concienzudo, del rigor histórico, que ha llevado a cabo Martín Moreno, siempre interesado en esta temática y luchando, junto a otros grandes profesores

2. SORIANO-FUERTE PQUERAS, Mariano (1855), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Barcelona-Madrid, Imprenta Narciso Ramírez, 1855-1859.

3. Mariano Soriano-Fuertes fue fundador de *La Iberia Musical*, *La Gaceta Musical Barcelonesa* y *El Heraldo de las Artes*.

musicólogos actuales, por hacer justicia a la riqueza patrimonial española, justicia que no quiere decir loa excesiva ni por supuesto realizar un balance superficial, sino ahondando al máximo con una serie de trabajos que son el fruto de investigaciones concienzudas que han dado como resultado un enriquecimiento de nuestras investigaciones y un situar adecuadamente a la música española en todo su valor, con sus luces y sus sombras, con su importancia y con las carencias que parte de esta creación global pueden presentar. Ha sido y sigue siendo el trabajo de Martín Moreno un continuo ahondar en la realidad histórica de nuestra música. Y se abren sus proyectos y sus logros investigadores en un amplio espectro que abarca varios siglos.

Uno de los temas en los que ha brillado el profesor Martín Moreno es en una serie de investigaciones en torno a la figura del compositor Sebastián Durón (1660-1716) que tuvo una importancia grande en la corte de Carlos II y que, al tomar partido por el archiduque Carlos en la guerra de Sucesión, tuvo que emigrar ante la actitud hostil del monarca Felipe V. La figura de Durón es francamente interesante y Martín Moreno la ha estudiado en profundidad, como puede comprobarse la importante aportación que hace respecto de la obra *La Guerra de los Gigantes*, de la que hace una espléndida edición⁴, edición que hemos podido ver representada en varios teatros entre los que destaca la versión que se hizo en el Teatro de la Zarzuela, en marzo del año 2016.

Martín Moreno incide en varias ocasiones en torno a la figura de Sebastián Durón como su importante trabajo, Sebastián Durón, *El imposible mayor en amor, le vence amor*. Un trabajo lleno de interés que está editado por el ICCMU, siendo la edición del año 2007. Y es que el ilustre catedrático ha centrado buena parte de sus investigaciones en la música española, como antes habíamos señalado, abarcando desde el Renacimiento hasta el siglo xx, con un especialísimo interés en los siglos xvii y xviii, donde ha obtenido brillantes resultados. Podemos recordar su trabajo sobre la música en los tiempos de Carlos III.

Sería poco menos que imposible abarcar en el relativamente reducido espacio de un artículo toda la obra investigadora de Martín Moreno pero no debemos olvidar su importantísimo trabajo sobre la música española en el siglo xviii, libro de referencia, editado por Alianza y que forma parte de una colección de trabajos sobre las distintas etapas históricas de la música española. El libro que citamos es de obligado conocimiento para todo el que quiera tener la posibilidad de estudiar en profundidad la música española y más concretamente la del siglo xviii⁵. Abarca

4. MARTÍN MORENO, Antonio y DURÓN, Sebastián (2007), *La Guerra de los Gigantes*. Madrid, ICCMU.

5. MARTÍN MORENO, Antonio (2006), *Historia de la Música Española. Siglo xviii*, Madrid, Alianza Editorial, vol. 4, 2.ª ed.

toda la historia de nuestra música en un siglo que tiene una indudable importancia dentro de nuestra historia musical.

Uno de los temas que más han interesado siempre al profesor Martín Moreno es el relacionado con el patrimonio musical andaluz. Son muchos y muy relevantes los trabajos realizados por el citado autor que tienen como protagonista la música en Andalucía. Es obligado destacar su *Historia de la música andaluza*, libro editado por Ediciones Andaluzas Unidas y de fecha 1985. Es especialmente trascendente por lo que supone de estudio intenso de toda la historia de la música en Andalucía, realizado de una forma sistemática sintetizando toda la riqueza musical de esta región y dando, más adelante, paso a la creación del grupo de investigación de la Universidad de Granada creado en torno a la recuperación del Patrimonio Musical Andaluz. El tema de la música andaluza, como no podía ser menos, es objeto habitual del estudio de Martín Moreno y de la escuela de investigadores que han trabajado y trabajan siguiendo los caminos marcados por el maestro. Llama bastante la atención el interesante trabajo sobre el patrimonio musical andaluz con un análisis del estado de la cuestión y de los problemas que plantea la investigación, trabajo que se realizaba en los años 85 y 86 del pasado siglo. También son importantes los trabajos que se vienen realizando en estrecha colaboración con el Archivo Manuel de Falla, como la catalogación de la correspondencia del maestro de la Antequeruela. No queremos terminar este apartado, que ha tenido que ser muy abreviado por razones de espacio, sin dejar de referirnos a la aportación de Martín Moreno en la *Gran Enciclopedia andaluza del siglo XX*, con el trabajo que él lleva a cabo sobre la música andaluza.

LA MÚSICA VUELVE A LA UNIVERSIDAD

En el apretado y brillante currículum del profesor Martín Moreno ocupa un lugar de gran importancia su lucha incansable por llevar a las aulas universitarias la música, con su historia, con su ciencia, ocupando el puesto que por derecho propio le correspondía y que las arbitrarias decisiones de políticos incompetentes, había conseguido relegar hasta desaparecer de la enseñanza universitaria. Quedaban tan lejos, tan perdida en el tiempo la época gloriosa en la que Alfonso X incluía los estudios musicales en la Universidad de Salamanca, donde sentaron cátedra grandes músicos, grandes figuras de la cultura española como Salinas y tantos otros que tuvieron a su cargo la formación humanística y científica –no olvidemos el *Quadrivium*– de los estudiantes universitarios.

Después un paréntesis de varios siglos de duración en los que la música, en nuestro país, no tuvo ninguna consideración académica de relieve, solventando en parte tan pobres planteamientos culturales, la aparición de los Conservatorios, aunque éstos siempre estuvieron orientados a la práctica instrumental. Hay que tener en cuenta que en España hemos estado muchísimas veces en el furgón de

cola, puesto que el Conservatorio de Madrid se inaugura reinando Fernando VII y a instancias de su culta y cuarta esposa, la reina consorte María Cristina. Quiero aquí hacer un inciso y destacar, una vez más, lo injusto que me parece que el Conservatorio de la capital no lleve el nombre de su fundadora y quede nadando en aguas de nadie. Cuando destronan a Isabel II pasa a llamarse Conservatorio Nacional y después ya conocemos de sobra cuáles han sido las denominaciones de este importante centro de formación musical. Por eso, insisto, pienso que sería de justicia homenajear a quien hizo posible su existencia, ya que fue una apuesta personal de María Cristina. Entretanto, su esposo el rey Fernando VII, se preocupaba de fundar la Escuela de Tauromaquia.

Pero dejando aparte estas consideraciones y las correspondientes anécdotas en relación con ellas, la vida musical en España ha tenido una larga serie de carencias que han repercutido considerablemente en el atraso que llevamos respecto de otros países de nuestro entorno. Pero en intelectuales inquietos siempre ha latido la esperanza, el deseo de que la música volviera con todos los honores al ámbito universitario de donde nunca debió salir.

Ha tenido que pasar mucho tiempo, han tenido que darse una serie de circunstancias para que unos hombres llenos de valor y de entusiasmo, pero con la seguridad que da el saber que la razón está de su parte, pudieran al final conseguir una meta ansiada y que siempre quedó alejada de la realidad de todos los días, por la apatía, por la desidia y sobre todo por la ignorancia y la prepotencia que da el poder, sea éste político, económico o cultural, pues es cierto que, en España, la intelectualidad no siempre ha estado a la altura de las circunstancias en relación con la importancia de la música que, para muchos, no pasaba de ser algo así como un entretenimiento y en buena parte de la sociedad burguesa, durante mucho tiempo el estudio del piano fue un complemento para la educación de las hijas de familias acomodadas.

Frente a estas sinrazones surgió el empuje decidido de unos cuantos pioneros, que supieron luchar, que se entregaron a la tarea con verdadero entusiasmo, con una fe sin quebrantos, buscando ubicar a la música en el lugar que le correspondía, con su brillante historia, como ocurre en cualquier otra rama del arte. Fueron tiempos difíciles pero también ilusionantes y uno de los más tenaces, luchadores y entusiastas, fue precisamente el profesor Martín Moreno, que fue paso a paso consiguiendo superar los retos y llegar a alcanzar que en la Universidad de Granada haya una titulación de Historia y Ciencias de la Música con un Departamento integrado por profesores especializados en el tema y consiguiendo una respuesta muy importante por parte del alumnado.

Sería un tanto prolijo relatar paso a paso todo el camino que ha recorrido Martín Moreno para llegar a esta importante realidad de la que ahora hemos disfrutado. No siempre todo el mundo ha entendido el empeño de este ilustre profesor y de sus colegas. Al contrario, las reticencias fueron continuas e incluso algunos conser-

vatorios mostraron su disconformidad creyendo que invadían su terreno, cuando la realidad es bien distinta. Pero las piedras en el camino solamente sirvieron de estímulo a este hombre valiente y decidido y a sus compañeros de viaje y lo que parecía un sueño se convirtió en una gozosa realidad.

Si bien es cierto que no vamos a seguir exhaustivamente todos los pasos dados para lograr este objetivo, sí tenemos que señalar algunas de las fechas protagonizadas por Martín Moreno y que desembocaron en la realidad de una titulación –Historia y Ciencias de la Música– y un Departamento dentro de la Facultad de Letras de Granada. De este modo y gracias al tesón del profesor Martín Moreno nuestra Universidad es una de las que ofrecen esta titulación que, además, está teniendo un gran éxito entre el alumnado.

Desde la ciudad de Málaga donde era catedrático de su Conservatorio, en la especialidad de Historia y Estética de la Música, es reclamado el Dr. Martín Moreno y es en el año 1981 cuando se procede a la dotación de una plaza de profesor adjunto en la Universidad de Granada, plaza de Historia de la Música, ocupando dicha plaza el profesor Martín Moreno. Los profesores universitarios de la especialidad de Música crean la Asociación de Profesores de Música de la Universidad (APMUE) con el propósito de recuperar las enseñanzas musicales en la Universidad española.

Hay un aspecto que también conviene considerar en esta semblanza de Martín Moreno. Cuando en el año 1985 y hasta el 87 ocupa el puesto de director del Festival Internacional de Música y Danza. Es el primer director que sustituye a la antigua figura del comisario local del Festival. Martín Moreno le da un aire nuevo a la muestra musical granadina. La rejuvenece y, sin renunciar a los grandes acontecimientos que son propios de un Festival, sí consigue que sea más abierto, y que la musicología ocupe un lugar importante en el desarrollo de los Cursos Manuel de Falla, cuya dirección también asume. Y los alumnos granadinos tienen más posibilidades de completar su formación a través de estos cursos que tienen un alto contenido pedagógico.

En el año 1987 se crea la Cátedra de Historia de la Música y la obtiene Martín Moreno que, desde su status de catedrático de Universidad, va a multiplicar sus esfuerzos para que la música tenga el protagonismo deseado en la Universidad granadina. Y se consigue finalmente cuando en el año 1990, a instancias de Martín Moreno, se crea la especialidad de Musicología en Historia del Arte, licenciatura de Geografía e Historia. Y posteriormente se crea la titulación de Historia y Ciencias de la Música creándose después el departamento correspondiente.

Toda una historia de lucha, de entrega apasionada a un ideal que por fin se ve cumplido. Como decía el cardenal Cisneros: «Estos son mis poderes», bien podría el profesor Martín Moreno imitarlo diciendo: «Estos son mis logros». Nada más y nada menos que la culminación de un sueño largamente acariciado y que, gracias a su constancia y a su continuo batallar hoy es una gozosa realidad.

Todo esto es cierto, de todo hay constancia documental. Es la rápida historia de un servicio impagable hecho a la comunidad universitaria, a la ciudad, a esta parte de España que tiene, gracias a tanto tesón, constancia e iniciativa, la posibilidad de enriquecer su patrimonio cultural, su patrimonio artístico con el trabajo que se ha realizado y se realiza desde las aulas de Historia y Ciencias de la Música.

Y antes del final recordar la brillante ejecutoria, como docente, del profesor Martín Moreno. En las clases diarias que ha impartido en la universidad granadina, en la dirección de tesis doctorales, en el fomento a la investigación, en el continuo batallar en pro del patrimonio musical andaluz y, por extensión, del patrimonio musical español. Los seminarios, los trabajos que han tenido como protagonista a este gran profesor, a este riguroso investigador y, sobre todo, a esta magnífica persona que es el doctor don Antonio Martín Moreno.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍN MORENO, Antonio (2006), *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, vol. 4, 2.^a ed.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas.
- MARTÍN MORENO, Antonio & DURÓN, Sebastián (2007), *La Guerra de los Gigantes*. Madrid, ICCMU.
- SORIANO-FUERTES PIQUERAS, Mariano (1855), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Barcelona-Madrid, Imprenta Narciso Ramírez, 1855-1859.

Contribución de Antonio Martín Moreno a la educación musical

NICOLÁS ORIOL DE ALARCÓN
Universidad Complutense de Madrid

«Sábetete Sancho, que no es un hombre
más que otro si no hace más que otro».

Don Quijote. Capítulo XVIII

Resumen: Desde las últimas décadas del siglo pasado, sobre todo a partir de la Ley General de Educación de 1970, la música en España se ha ido incorporando paulatinamente a la educación infantil, primaria, secundaria y universitaria. Esta implementación se ha debido a la reflexión de una sociedad que ha considerado que la música es un medio concurrente para la formación integral de la personalidad humana. Estos logros conseguidos han sido posibles, fundamentalmente, gracias al esfuerzo y entusiasmo de un profesorado que con su gestión ha contribuido a que la música ocupe el lugar que corresponde en el sistema educativo. Uno de estos profesores ha sido Antonio Martín Moreno; en estas líneas muestro algunas de sus contribuciones a este desarrollo, y su ideal de la creación en el sistema universitario de una Facultad de Música que pudiera aunar la interpretación, la musicología y la pedagogía y didáctica de la música.

Palabras clave: educación artística, música, educación musical, enseñanza primaria, enseñanza secundaria, enseñanza superior.

Contribution of Antonio Martín Moreno to musical education

Summary: Since the last decades of the past century, especially since the General Education Law of 1970, Music has been gradually included in the infant, primary, secondary and higher education. Its implementation has been due to the reflection of a society that has considered Music as a concurrent way for the complete formation of the human personality. This has been mainly achieved by the effort and enthusiasm of a teaching staff who has managed to contribute to give Music the right place in the education system. One of these professors

has been Antonio Martín Moreno. On these lines, I can mention some of his contributions to this development and his ideal model about the creation of a University system where a School Music could unify interpretation, musicology, pedagogy and education of music.

Keywords: artistic education, music, musical education, primary education, secondary education, higher education.

LA MÚSICA EN EL SISTEMA EDUCATIVO A PARTIR DE LA LEY GENERAL DE EDUCACIÓN

Para comprender mejor la vinculación de Antonio Martín Moreno en la educación musical, inicialmente, expondremos un resumen para recordar como fue la introducción de la música en la enseñanza general básica a partir del año 1970 con la Ley General de Educación¹, que gracias a su desarrollo normativo, fue la que verdaderamente dio un impulso a la inclusión de la música en los centros de educación primaria y secundaria; también supuso una auténtica innovación para todos los niveles educativos y un estímulo moral y material para el profesorado.

Esta Ley en su artículo 24 incluía la Educación Estética en los Centros de Bachillerato con atención especial al Dibujo y la Música. La contratación paulatina de profesorado para atender la educación musical desde la década de los años setenta, dio lugar a que se convocaran por primera vez oposiciones en el curso académico 1984-85 para Profesores Agregados de Música de Bachillerato. Para cubrir estas plazas la procedencia de las titulaciones de los aspirantes han sido, por una parte, de Doctores, Licenciados o Ingenieros formados en las Universidades, en su gran mayoría con estudios de Musicología (hoy día de Ciencias de la Música); por otra, de títulos Superiores de Conservatorio, cuya situación para impartir la docencia de las enseñanzas musicales en centros públicos y privados se reguló mediante un decreto en el año 1982², y otro posterior en el año 1994³. Por lo tanto, el profesorado que imparte actualmente música en los Institutos de enseñanza secundaria tiene una doble procedencia: Universidades y Conservatorios de Música.

También a partir de la LGE, se cuidó por primera vez la incorporación de la educación musical en la enseñanza primaria para todos los escolares, por lo menos en

1. Ley 14/1970 de 4 de agosto (1970, 6 de agosto), General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 187.

2. Real Decreto 1194/1982 de 28 de mayo (1982, 14 de junio), por el que se equiparan determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 141.

3. Real Decreto 1542/1994 de 8 de julio, por el que se establecen las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo y los establecidos en dicha Ley, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 131.

cuanto a intenciones de innovación pedagógica, traducida en un desarrollo normativo de objetivos, contenidos, evaluación y horarios para aplicar en los ocho cursos de la Educación General Básica. La música formaba parte del área de *Expresión Dinámica* junto con la educación física y los deportes. Sin embargo, la falta de regulación jurídica de plantillas para los maestros que deberían hacerse cargo de la educación musical, fue motivo de que no se impartiera la música en la inmensa mayoría de las escuelas públicas, pues dependía de la buena voluntad o afición de los maestros para impartir esta asignatura. Sí se aplicó con mayor profusión en los colegios de enseñanza privada, que incorporaron la música como innovación pedagógica, a través de la cual los destacaban de otros centros educativos.

En el año 1981 y al final del gobierno de UCD, se acometió por parte del MEC una remodelación de la educación primaria, que afectaba principalmente al currículo. Se modificó la distribución del tiempo y los horarios escolares. *La Educación Artística* comprendía: *Educación Plástica, Educación Musical y Dramatización*. Las orientaciones que se dieron en estos programas renovados fueron muy precisas y de una gran riqueza para la música escolar en cuanto a los objetivos y las actividades que se propusieron, suponiendo un avance muy significativo con respecto a la LGE.

En 1982 ganó las elecciones el Partido Socialista Obrero Español y con su política educativa se empezó a perfilar un asentamiento definitivo de la música en la educación primaria y secundaria. Se llevaron a cabo varias reformas educativas, que empezaron por la reforma del ciclo superior de E.G.B. en el año 1983, pero que no cuajaron hasta la propuesta del ministro Javier Solana en el año 1989 en que publica *el Libro Blanco para la Reforma del Sistema Educativo*.

Con la LOGSE⁴, la música en la educación secundaria constituyó un área curricular y desde entonces todos los centros educativos de enseñanza secundaria han contado con profesorado de música. En la educación primaria se proyectaron tres líneas de actuación para que la enseñanza de la música fuese efectiva en las escuelas y colegios de toda España: A) se creó el *Maestro especialista en educación musical*, dentro de la plantilla del cuerpo nacional de maestros, B) paralelamente, en el año 1991 cambió el plan de estudios de Magisterio creándose la especialidad de *Maestro en Educación Musical*, junto con otras seis especialidades, C) al mismo tiempo se convocaron oposiciones al Cuerpo de Maestros para *Especialistas en Educación Musical*, aunque desde el año 1989 se empezaron a cubrir las plazas en los colegios públicos de música mediante cursos de especialización.

4. Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre (1990, 4 de octubre), de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 238.

Como consecuencia de esta Ley nacieron los ICES⁵, que abordaron la formación del profesorado. Ante la remodelación de los cursos de Primaria que pasan de seis a ocho, los maestros pudieron impartir el 7º y 8º de EGB⁶, aunque esta situación desapareció posteriormente y volvieron a atender solo la educación infantil y los seis cursos de educación primaria.

Una vez planteado este esbozo legislativo, nos referiremos al profesorado que se ocupa de la formación musical de los licenciados y maestros de educación secundaria, primaria e infantil.

PROFESORADO DE UNIVERSIDAD

Como hemos expuesto anteriormente la educación secundaria se nutre de profesores formados en las Facultades y los Conservatorios. En la Universidad española la música empezó nuevamente a tomar auge a partir de la década de los años cincuenta con la creación de las *Cátedras de Difusión Cultural de la Música*⁷. La primera se creó en Madrid en el año 1952⁸ en la Facultad de Filosofía y Letras, con la denominación *Manuel de Falla*; a esta le siguen en años posteriores otras en las Universidades de Santiago de Compostela⁹; Barcelona¹⁰; Granada¹¹; Oviedo¹²; Sevilla¹³ y Salamanca¹⁴.

5. Los ICE se crean por el Decreto 19678/1969 de 24 de julio y O M de 25 de Mayo de 1970 (instrucciones de puesta en marcha).

6. Orden de 24 de julio (1995, 4 de agosto), por la que se regulan las titulaciones mínimas que deben poseer los Profesores de los centros privados de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, en *Boletín Oficial del Estado*.

7. LÓPEZ CALO, José (1986), «La música en la Universidad en España y en Europa», en *Actas Primer Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pág. 162.

8. Orden de 6 de marzo (1952, 22 de abril), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid la cátedra de Música, en *Boletín Oficial del Estado*.

9. Orden de 5 de diciembre (1954, 5 de mayo), por la que se crea en la Universidad de Santiago de Compostela la cátedra de Cultura musical, en *Boletín Oficial del Estado*.

10. Orden de 13 de julio (1954, 12 de agosto), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona la cátedra Felipe Pedrell, destinada a los estudios de Musicología y de Historia de la Música, en *Boletín Oficial del Estado*.

11. Orden de 30 de diciembre (1955, 14 de enero), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada la cátedra de música Manuel de Falla, en *Boletín Oficial del Estado*.

12. Orden de 7 de enero (1955, 5 de febrero), por la que se crea en la Universidad de Oviedo la cátedra de Cultura Musical, en *Boletín Oficial del Estado*.

13. Orden de 15 de enero (1955, 10 de febrero), por la que se crea en la Universidad de Sevilla la cátedra de música Cristóbal de Morales, en *Boletín Oficial del Estado*.

14. Orden de 29 de mayo (1968, 3 de julio), por la que se crea en la Universidad de Salamanca la cátedra de cultura musical Francisco Salinas, en *Boletín Oficial del Estado*.

A partir de la LGE en las Universidades se han ido desarrollando con más profundidad los programas e investigaciones de música. En el año 1995 se crea el título oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música¹⁵, que ha dado lugar a que en la actualidad muchos distritos universitarios hayan incorporado este grado en sus planes de estudio.

Todo este proceso de implementación de la música, descrito con brevedad, se ha debido a la implicación de diferentes instituciones, pero, fundamentalmente, al gran esfuerzo de varios catedráticos que han luchado denodadamente por conseguir la reactivación de la música en la universidad, entre los cuales cabe destacar a: Emilio Casares, José López Calo, Antonio Martín Moreno, Francisco Bonastre, Dámaso García Fraile y María Antonia Virgili. Todos ellos constituyeron el germen inicial del restablecimiento y dignificación de los estudios musicales universitarios y, a ellos, paulatinamente se han ido incorporando nuevo profesorado para continuar y ampliar la labor emprendida.

La educación musical para educación infantil y primaria se imparte en las Facultades de Educación o en Departamentos adscritos a otras Facultades, por razones de organización de los distintos distritos universitarios. La inclusión de la música en la formación de maestros se remonta al año 1900 para el Grado Superior de Magisterio¹⁶, desde entonces la asignatura de música ha formado parte de la carrera de maestros hasta nuestros días, pasando por diversos planes de estudios. De su enseñanza se han encargado catedráticos y titulares de Escuelas Universitarias (Magisterio), muchos de ellos ya impartían su docencia antes de la promulgación de la LGE, posteriormente, ha ido ingresando nuevo profesorado en los diversos cuerpos establecidos en el sistema universitario. La cita de todos estos profesores sería excesivamente larga, debido a que en todas las provincias de España han existido Escuelas de Magisterio. Todo el profesorado dedicado a la educación musical para maestros ha demostrado siempre su entrega, dedicación, entusiasmo y evolución para la adaptación de las actuales metodologías de la enseñanza de la música escolar.

A partir de la Ley General de Educación, como ha quedado expuesto, la enseñanza de la música en las universidades ha correspondido a dos tipos de profesorado: uno, que imparte su docencia en el Grado de Historia y Ciencias de la Música, provenientes de Licenciaturas Universitarias (algunos también con titulaciones de

15. Real Decreto 616/1995 de 21 abril (1995, 2 de junio), por el que se establece el título oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 189.

16. ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás (2012). «Contribución de la enseñanza musical, en los estudios de Magisterio en España, a la conservación del arte y la cultura popular», *DEDiCA Revista de Educação e Humanidades*, núm. 3, págs. 13-42.

Conservatorio); y otro, dedicado a la enseñanza de la música y su didáctica en los Grados de Maestro en Educación Infantil y Maestro en Educación Primaria, con titulaciones, casi todos ellos de Conservatorio, (alguno de estos profesores también cuentan con alguna Licenciatura Universitaria).

Al principio estos dos estamentos de profesores constituían núcleos separados, casi no se conocían, excepto algunas amistades personales y, lo que es más grave, dudando unos de otros de sus capacidades para impartir con rigor las materias encomendadas. Sin embargo, como decía Emilio Casares «Ambas ramas no han de verse como enemigas, sino de alguna manera complementarias»¹⁷. En efecto, nos dirigíamos a un sistema de enseñanza universitario en que teníamos que convivir ambos profesorados, como así se ha ido demostrando posteriormente en colaboraciones de distinta índole: planes de estudio, docencia interdepartamental, tribunales de oposiciones, doctorados, congresos, grupos de investigación, publicaciones, etc.

CONTRIBUCIONES DE ANTONIO MARTÍN MORENO

En el año 1984 se creó la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias¹⁸, a partir de su constitución una de las mayores preocupaciones de dicha Asociación fue la de crear un acercamiento con el profesorado de las Facultades, para lo cual se solicitó una reunión con la Asociación de Profesores de Música de Facultades (ya creada). En 1988 nos reunimos en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, en el Departamento de Arte, asistieron por la Comisión de Facultades: Antonio Martín Moreno (Granada), Emilio Casares (Oviedo), Dámaso García Fraile (Salamanca), Francisco Bonastre (Barcelona), Antonia Virgili (Valladolid), José López Calo (Santiago de Compostela) y José Carreras (Zaragoza). En representación del profesorado de Escuelas Universitarias¹⁹: Carmen Portela (Santiago de Compostela), María Luisa Calvo (Granada), Concepción Valverde (Salamanca), Baltasar Bibiloni (Palma de Mallorca) y Nicolás Oriol (Madrid).

Entre los diversos temas que se trataron, uno de los más urgentes era presentar al Consejo de Universidades un proyecto sobre la creación en los estudios de magisterio de una especialidad de diplomatura en pedagogía musical, que sería impartido por el profesorado de Escuelas de Magisterio en las Facultades de Educación, con el fin de

17. CASARES RODICIO, Emilio (1986), «Presente y futuro de la música en la Universidad española», en *Actas Primer Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pág. 159.

18. Acta de Constitución de la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias y Facultades de 21 de enero de 1984.

19. A partir del año 1975 los profesores de Escuelas Universitarias se integran en facultades de Educación o en departamentos universitarios dentro de otras facultades.

subsana la precariedad de la enseñanza de la música en la educación primaria. Así fue, en los dos años que antecedieron a la LOGSE se fue perfilando esta especialidad por la comisión XIV del Consejo de Universidades, que elaboró la ponencia sobre la Diplomatura en Educación Infantil y Primaria. Opción Educación Musical. A esta Comisión pudimos mandar nuestras propuestas desde la Asociación y tuvimos el apoyo de los catedráticos del área de música.

Otro de los temas tratados fue apoyar al profesorado de Escuelas Universitarias para crear un área independiente de la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*, a la que nos adscribimos al crear el catálogo de áreas de conocimiento casi todos los profesores de música de las Escuelas Universitarias de EGB²⁰. Posteriormente, la Asociación solicitó al Consejo de Universidades el desglose del área citada atendiendo a su especialización, en base a la disconformidad del profesorado de tener que formar parte de los tribunales de oposiciones conjuntamente (música, plástica y educación física), juzgando materias que no eran de su competencia. El Consejo de Universidades, tras estudiar esta petición y de conformidad con la propuesta de la Subcomisión de Áreas de Conocimiento, en sesión de 6 de abril de 1987 y confirmada por la Comisión Académica el 27 de abril del mismo año, publicó un Acuerdo²¹ por el que se modificó el catálogo de Áreas de conocimiento en vigor, suprimiendo la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal* y creando tres nuevas áreas de conocimiento *Didáctica de la Expresión Plástica; Didáctica de la Expresión Corporal; Didáctica de la Expresión Musical*. A partir de ese momento casi todo el profesorado de Escuelas Universitarias procedió a adscribirse a la nueva área creada de *Didáctica de la Expresión Musical*. Desde entonces en el Catálogo de Áreas de Conocimiento del Consejo de Universidades, existen dos áreas de conocimiento que aglutinan a todo el profesorado que imparte docencia de música en la universidad: *Música* (núm. 635) y *Didáctica de la Expresión Musical* (núm. 189)²².

20. En el año 1984 con el fin de ordenar las materias que se impartían en las Universidades se dicta el Real Decreto 1888/1984 de 26 de septiembre (*Boletín Oficial del Estado* de 26 de octubre de 1984), mediante el cual se crea el catálogo de áreas de conocimiento. La denominación inicial de esta área fue la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*, quedando englobado en ella el profesorado de *Dibujo, Educación Física, Expresión Plástica y Música* de las Escuelas Universitarias de EGB y *Pedagogía del Dibujo* de la Facultad de Bellas Artes.

21. Acuerdo del Consejo de Universidades de 17 de noviembre de 1987 (1988, 11 de enero) por el que se modificó el catálogo de Áreas de conocimiento en vigor, suprimiendo la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal* y, creando tres nuevas áreas de conocimiento *Didáctica de la Expresión Plástica; Didáctica de la Expresión Corporal; Didáctica de la Expresión Musical*, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 9.

22. ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás (2002). «El Área de Didáctica de la Expresión Musical», *Didácticas específicas, Revista de Educación MECD*, núm. 328, págs. 155-166.

Otro de los eventos que apoyó Antonio y que demuestra su talante de colaboración con el profesorado de Escuelas Universitarias, fue un encuentro de profesorado en el año 1984 a instancia de ISME-ESPAÑA (más tarde SEEM-EE²³), creada por la pianista Rosa María Kuchaski, y como rama en nuestro país de *la International Society for Music Education (ISME)* auspiciada por la UNESCO. En aquella convocatoria celebrada en Granada y de cuya organización se ocupó Antonio, nos reunimos profesorado de las áreas de música, de didáctica de la expresión musical y de los conservatorios, con el objetivo principal de acercar a los tres estamentos de profesores y debatir la problemática existente en España en las Universidades y en los Conservatorios.

La voluntad de colaboración de Antonio Martín se ha mostrado en muchos de los cursos y actividades que ha dirigido. En el año 2006 como responsable del II Congreso Internacional sobre *Patrimonio Musical en Andalucía*, que se celebró en la Zubia (Granada), dentro de su estructura incluyó un bloque temático sobre *Educación Musical y Patrimonio*. En él intervinieron profesores de distintas Facultades de Educación que trataron y debatieron la problemática de la enseñanza musical en el sistema educativo ante las reformas legislativas de la LOCE, promulgada en el año 2006.

Así mismo, en el año 2007 se convoca en la Universidad Internacional de Andalucía, en la Sede Antonio Machado de Baeza (Jaén) un curso sobre *Globalización y Música: últimas tendencias en la investigación y didácticas musicales*, también dirigido por Antonio Martín, en el que intervinieron profesores del área de música y de didáctica de la expresión musical.

Estos son algunos ejemplos de la colaboración que Antonio nos ha brindado institucionalmente al profesorado de las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado y Facultades de Educación. Hemos recibido por su parte apoyo para resolver la problemática que afectaba a la educación musical, como consecuencia de los cambios legislativos que se han ido incorporando a partir de la Ley General de Educación.

También en muchos de sus artículos, ponencias y comunicaciones se refleja su deseo de colaboración y acercamiento entre la práctica musical, la musicología y la pedagogía y didáctica de la música, es decir, un mayor acercamiento entre los Conservatorios, las Facultades de Historia y las Facultades de Educación. Quizás esta

23. Desde su fundación y hasta el momento actual, la SEM-EE, con escasos medios económicos, acoge a todos aquellos que de alguna manera apuestan por la Educación Musical impulsando trabajos y proyectos que contribuyan a mejorar diferentes aspectos en los distintos campos de estudio y promocionando la educación musical en el Estado Español en sus distintas vertientes y niveles educativos.

idea de unir todas las enseñanzas superiores de música en una Facultad de Música universitaria, donde pudiesen converger Facultades y Conservatorios Superiores con todo su profesorado, constituye un *leitmotiv* de Antonio en la gran mayoría de sus intervenciones en público y documentos escritos. Prueba de ello son las citas que expongo a continuación.

En el año 1988 Antonio publicó un artículo en la revista *Scherzo*, con el título *La Universidad y la música*, en el que describe los antecedentes históricos de la presencia de la música en la universidad hasta llegar a la situación actual, exponiendo un análisis de los trabajos que estaba realizando en esos momentos la Comisión XIV del Ministerio de Educación y, la confrontación demagógica surgida entre los Conservatorios y Universidad. Todas sus argumentaciones eran muy razonables y razonadas y, como conclusión, se refiere a la necesidad de que la enseñanza superior de los Conservatorios se integrase en la Universidad.

Tal vez no vendría de más recordar que quien estas líneas escribe, junto con otros colegas de Conservatorio, defendió en 1979 la necesidad de acogerse al entonces vigente *Libro Blanco de la Educación*, que establecía la obligatoriedad de integrar antes de 1980 a los Conservatorios de Música, Escuelas de Arte Dramático y Danza en la enseñanza universitaria...Pues bien, en aquella ocasión, todos los claustros de los Conservatorios españoles, con excepción de Madrid y Sevilla, rechazaron expresa y unánimemente dicha integración. No perdimos una vez más la oportunidad histórica de planificar adecuadamente la enseñanza musical en nuestro país por razones personales y corporativas, como en tantas ocasiones de nuestra historia pasada y reciente²⁴.

En el Congreso Nacional de Didácticas Específicas celebrado en Granada en el año 2001, se lamenta de las descalificaciones que parten de algunos estamentos no universitarios en contra de la presencia de la Musicología en la Universidad y llama a la concordia y el entendimiento entre las instituciones.

En la ya vieja confrontación entre Conservatorios, Escuelas Universitarias y/o Facultades de Ciencias de la Educación y Facultades de Letras con sus respectivas enseñanzas musicales es absurdo seguir descalificando a la Musicología o a las Ciencias de la Música como argumento del predominio de unas u otras enseñanzas, puesto que todos estamos dentro de las Ciencias de la Música. Hora es ya de dejar de confrontar musicología con pedagogía e interpretación musical. Es como si quisiéramos derribar el edificio en el que vivimos porque no tenemos buenas relaciones con el vecino de al lado. Claro, que lo ideal, aunque difícil de

24. MARTÍN MORENO, Antonio (1988), «La Universidad y la música», en «Debate sobre la educación musical». *Scherzo*, núm. 28, págs. 87-89, año III.

encontrar, es una comunidad de vecinos en la que todos se ayudan, colaboran y defienden el mantenimiento y esplendor del edificio²⁵.

En el año 2004 Antonio escribió un artículo muy interesante en la revista *Eufonía* cuyo contenido, en esa ocasión, trataba de la trascendencia educativa de la música con una perspectiva histórica desde los griegos hasta nuestros días. Como conclusión final exponía la necesidad en la actualidad de aunar los esfuerzos entre todas las instituciones que imparten la música en la universidad y conservatorios superiores, con el fin de crear las Facultades de Educación:

A partir de 1975 hemos asistido a la expansión de los conservatorios, centrados básicamente en los aspectos interpretativos de la música, la creación de la diplomatura de Maestro Especialista en Educación Musical, más dedicada a los aspectos didácticos, mientras que la creación de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música parece enfocarse más a la investigación. Ante los retos de la convergencia europea con la nueva reforma de las titulaciones y su implantación regular en toda Europa, parece llegado el momento de modernizar cada una de estas titulaciones y coordinar las mismas a través de la regulación de las correspondientes facultades de música. Tradición, historia y contenidos no faltan para ello²⁶.

A la misma cuestión se refiere en el año 2005 en una ponencia presentada en el campus de Melilla llamando al entendimiento entre los Conservatorios, Pedagogía Musical y Licenciaturas de Historia y Ciencias de la Música:

Ahora que estamos de nuevo en una enésima reforma de la educación musical, no vendría de más contemplar nuestra propia historia de la educación musical y resolver finalmente ese tradicional divorcio existente entre teoría, práctica y reflexión histórico-estética musical, que una vez más parece darse entre Conservatorios, Pedagogía Musical y Licenciaturas de Historia y Ciencias de la Música, convergiendo finalmente las tres instituciones en un marco de colaboración, interrelación y multidisciplinariedad que es absolutamente imprescindible para la educación musical en todos sus aspectos²⁷.

25. MARTÍN MORENO, Antonio (2001), «Bases Musicológicas de la Educación Musical (Presupuestos Educativos de las Ciencias de la Música versus Presupuestos Musicológicos de la Educación Musical)» en *Congreso Nacional de Didácticas Específicas. Las didácticas de las Áreas Curriculares en el siglo XXI*, Granada, Grupo Editorial Universitario, volumen 1, pág. 541.

26. MARTÍN MORENO, Antonio (2004), «Trascendencia de la educación musical: una breve panorámica histórica», *Eufonía: Didáctica de la música*, núm. 30, págs. 10-32. Ejemplar dedicado a: La música educa.

27. MARTÍN MORENO, Antonio (2005), «La enseñanza musical en España en el siglo XIX», *Publicaciones*, núm. 35, pág. 90. Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla.

CONCLUSIÓN

Como epílogo deseo exponer que la educación musical ha luchado siempre por contrarrestar la filosofía pragmática y utilitarista en la educación, contribuyendo de una manera importante a la formación de la personalidad de los seres humanos en el sistema educativo de la educación infantil, primaria, secundaria y universitaria. A partir de las últimas décadas del siglo XX se ha observado una tendencia a superar el tradicional enfrentamiento personalismo-utilitarismo educativo y, de acuerdo con esta tesis conciliadora, la preocupación esencial por desarrollar en los educandos sus energías y capacidades espirituales de forma armónica con el fin de que puedan realizarse con una personalidad libre, y al mismo tiempo, desarrollar la exigencia de prepararles para la vida social y económica.

Si hacemos un análisis retrospectivo, desde la Ley General de Educación la música paulatinamente ha formado parte de la educación general, mejorando su presencia desde la educación infantil hasta la universitaria, aunque en los últimos años, a partir de la LOCE del año 2002, es evidente que ha perdido presencia en el sistema educativo y en la formación de los Maestros de Educación Primaria.

Cómo expresa Miguel de Cervantes en su obra *El Quijote*, que menciono en el encabezado de este artículo, los hombres tienen que demostrar a lo largo de su trayectoria en la vida que son más importantes porque han hecho más que otros, dando testimonio de ello con sus acciones y legado para la posteridad. Este es el caso de Antonio Martín Moreno que ha contribuido con su interés y esfuerzo para intentar resolver la continua problemática de la evolución de los estudios musicales en nuestro país dejando constancia de ello.

Hay cuestiones que no se han resuelto y que quedan pendientes en la actualidad, como consecuencia del avance legislativo que se ha producido en los últimos cincuenta años en los que hemos pasado por cinco leyes generales de educación, con constantes cambios. Debemos tener presente el ideal de Antonio sobre la creación de una Facultad de Música en la Universidad, que resolvería de una vez por todas el estado «mendigante» que hemos padecido los titulados en los Conservatorios, que siempre hemos tenido que recurrir a contenciosos y decretos de homologación de nuestras titulaciones a las de Licenciado Universitario. Debemos reflexionar profundamente sobre la necesidad de aunar todos los esfuerzos de las instituciones y profesorado que se dedican a la educación musical, dejando a un lado los problemas personales y corporativos, tratando de colaborar más en la problemática general con el fin de situar a la música en el lugar que le corresponde en el sistema educativo.

Desde estas líneas quiero agradecer a Antonio Martín Moreno su trabajo y esfuerzo por mejorar la colaboración y el entendimiento entre las instituciones que en nuestro país tienen encomendada la enseñanza de la música en los diferentes niveles educativos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

- Actas Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias (1984). Acta de constitución 21/01.
- CASARES RODICIO, Emilio (1986), «Presente y futuro de la música en la Universidad española», en *Actas Primer Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pág. 159.
- LÓPEZ-CALO, José (1986), «La música en la Universidad en España y en Europa», en *Actas Primer Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pág. 162.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1988), «La Universidad y la música», en «Debate sobre la educación musical». *Scherzo*, núm. 28, , año III, págs. 87-89.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2001), «Bases Musicológicas de la Educación Musical (Presupuestos Educativos de las Ciencias de la Música versus Presupuestos Musicológicos de la Educación Musical)» en *Congreso Nacional de Didácticas Específicas. Las didácticas de las Áreas Curriculares en el siglo XXI*, Granada, Grupo Editorial Universitario, vol. 1, pág. 541.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2004), «Trascendencia de la educación musical: una breve panorámica histórica», *Eufonía: Didáctica de la música*, núm. 30, págs. 10-32. Ejemplar dedicado a: La música educa.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2005), «La enseñanza musical en España en el siglo XIX», *Publicaciones*, núm. 35, pág. 90. Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla.
- ORIOLO DE ALARCÓN, Nicolás (2002). «El Área de Didáctica de la Expresión Musical», *Didácticas específicas*, núm. 328, págs. 155-166.
- ORIOLO DE ALARCÓN, Nicolás (2012). «Contribución de la enseñanza musical, en los estudios de Magisterio en España, a la conservación del arte y la cultura popular», *DEDiCA Revista de Educação e Humanidades*, núm. 3, págs. 13-42.

Legislación

Leyes

- Ley 14/1970 de 4 de agosto (1970, 6 de agosto), General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 187.
- Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre (1990, 4 de octubre), de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 238.

Decretos

- Real Decreto 19678/1969 de 24 de julio y O M de 25 de mayo de 1970, por el que se crean los ICES (instrucciones de puesta en marcha).

- Real Decreto 1194/1982 de 28 de mayo (1982, 14 de junio), por el que se equiparan determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 141.
- Real Decreto 1542/1994 de 8 de julio, por el que se establecen las equivalencias entre los títulos de Música anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo y los establecidos en dicha Ley, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 131.
- Real Decreto 616/1995 de 21 abril (1995, 2 de junio), por el que se establece el título oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 189.
- Real Decreto 1888/1984 de 26 de septiembre (1984, 26 de octubre), mediante el cual se crea el catálogo de áreas de conocimiento. La denominación inicial de esta área fue la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*, quedando englobado en ella el profesorado de *Dibujo, Educación Física, Expresión Plástica y Música* de las Escuelas Universitarias de E.G.B. y *Pedagogía del Dibujo* de la Facultad de Bellas Artes, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 257.

Órdenes

- Orden de 6 de marzo (1952, 22 de abril), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid la cátedra de Música, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 5 de diciembre (1954, 5 de mayo), por la que se crea en la Universidad de Santiago de Compostela la cátedra de Cultura musical, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 13 de julio (1954, 12 de agosto), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona la cátedra Felipe Pedrell, destinada a los estudios de Musicología y de Historia de la Música, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 30 de diciembre (1955, 14 de enero), por la que se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada la cátedra de música Manuel de Falla, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 7 de enero (1955, 5 de febrero), por la que se crea en la Universidad de Oviedo la cátedra de Cultura Musical, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 15 de enero (1955, 10 de febrero), por la que se crea en la Universidad de Sevilla la cátedra de música Cristóbal de Morales, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 29 de mayo (1968, 3 de julio), por la que se crea en la Universidad de Salamanca la cátedra de cultura musical Francisco Salinas, en *Boletín Oficial del Estado*.
- Orden de 24 de julio (1995, 4 de agosto), por la que se regulan las titulaciones mínimas que deben poseer los Profesores de los centros privados de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, en *Boletín Oficial del Estado*.

Acuerdos

Acuerdo del Consejo de Universidades de 17 de noviembre de 1987 (1988, 11 de enero) por el que se modificó el catálogo de Áreas de conocimiento en vigor, suprimiendo la de *Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal* y, creando tres nuevas áreas de conocimiento *Didáctica de la Expresión Plástica*; *Didáctica de la Expresión Corporal*; *Didáctica de la Expresión Musical*, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 9.

BLOQUE 2
PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

Los órganos de la catedral de Cádiz

MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ

Universidad de Cádiz

Resumen: La Catedral de Cádiz se inauguró el 28 de noviembre 1838 después de un proceso de trabajos e interrupciones que duró más de un siglo. A esta nueva catedral fue trasladado el viejo órgano que había servido durante casi dos siglos en la antigua catedral, y cuya fecha de construcción desconocemos. Este órgano fue objeto de varias reparaciones a lo largo del siglo XVIII, algunas muy importantes, y a mediados del siglo XIX ya acusaba graves problemas por su antigüedad y deterioro. Por ello el Cabildo catedralicio determinó en 1857 la construcción de un nuevo órgano acorde con la magnificencia de la nueva catedral. El encargo se encomendó al organero sevillano Antonio Otín Calvete (†1868), que lo dejó inconcluso. Tras múltiples consultas a expertos para reanudar los trabajos, el proyecto se encomendó al organero Pedro Roqués, quien introdujo importantes modificaciones al proyecto inicial y culminó su trabajo en diciembre de 1870.

Palabras clave: órganos históricos, música religiosa, organología hispana, catedral de Cádiz, Pedro Roqués, Otín Calvete, Juan José Arbolí, José María del Valle.

THE ORGANS OF THE CATHEDRAL OF CÁDIZ

Abstract: The Cathedral of Cádiz was inaugurated on 28th November 1838 after a process of works and interruptions that lasted more than a century. The old organ that had served for almost two centuries in the old cathedral, and whose construction date we do not know, was transferred to this new cathedral. This organ underwent several repairs throughout the 18th century, some very important, and by the middle of the 19th century it was already experiencing serious problems due to its age and deterioration. For this reason, the Cathedral Council determined in 1857 the construction of a new organ in keeping with the magnificence of the new cathedral. The commission was entrusted to the Sevillian organ builder Antonio Otín Calvete († 1868), who left it unfinished. After multiple consultations with experts to resume the work, the reform was entrusted to the organ builder Pedro Roqués, who introduced important modifications to the initial project and completed his commission in December 1870.

Keywords: historical pipe organs, religious music, hispanic organology, Cathedral of Cádiz, Pedro Roqués, Otín Calvete, Juan José Arbolí, José María del Valle.

En la panorámica que hoy presenta la nave central de la Catedral de Cádiz atraen la mirada sus dos majestuosos órganos: el antiguo y el «nuevo». Ambos con su prestancia contribuyen a la belleza y esplendor del conjunto.

1. EL ÓRGANO ANTIGUO

Está situado en el flanco izquierdo del coro (lado del Evangelio) y procede de la Catedral Vieja (hoy iglesia de Santa Cruz), donde funcionó al menos durante más de un siglo y medio. Podemos identificarlo por una somera descripción que de él aparece en un inventario de 1806, cuando aún se encontraba en su ubicación original: «el órgano grande es de madera sin pintar, con escudo de esta Santa Iglesia y dos ángeles por remate»¹. Dicho inventario incluye un listado de sus registros (Tabla 1).

Tabla 1. Registros del órgano antiguo (1806)

«Música que Contiene El Órgano Grande»

Mano Derecha Mano Izquierda

Primer teclado

Flautado de 13
Octavas
Docena
Lleno
Zinvala
Corneta
Trompeta real
Clarín
Clarín

Primer teclado

Flautado de 13
Octava
Octava tapada
Docena
Lleno
Zinvala
Trompeta Real
Bajoncillo
Chirimía

Segundo Teclado

Bardos
Tapadillo
Flautín
Quincena
Lleno
Dulzaina

Segundo Teclado

Bardos
Tapadillo
Quincena
Lleno
Lleno
Lleno

1. Archivo Catedral de Cádiz (en adelante ACC), Sección III, Inventarios, Libro 4.



Figura 1. El órgano antiguo en su actual ubicación

Por su uso diario continuado, el órgano necesitaba cuidados de mantenimiento y afinación, trabajo que realizaba normalmente el organista segundo o algún otro músico de la Catedral. Para las reparaciones importantes se buscaban organeros profesionales. Entre los organeros que trabajaron en este órgano aparecen los nombres de Cristóbal García, Salvador García, José García, Andrés Llopis y Valentín Verdalonga, entre otros. A lo largo del siglo XVIII este órgano fue objeto de tres intervenciones muy importantes.

ACTUACIONES DE 1729. No tenemos constancia de la fecha de construcción de este órgano, pero hacia la segunda década del siglo XVIII llevaba ya muchos años funcionando y se encontraba en tan mal estado que prácticamente no admitía reparación:

El señor Maestrescuela dijo que el organista le había manifestado en diferentes ocasiones con bastante instancia era preciso componer el órgano que estaba totalmente perdido, pues lo que hasta ahora se había executado en él había sido para perderlo más; que respecto de que el organero que lo cuidaba y que estaba asalariado por el Cabildo para este efecto no tenía la inteligencia que se necesitaba para enmendarlo, y haber actualmente en esta Ciudad quien lo pueda hacer con más seguridad, le parecía conveniente representarlo a el Cabildo para que resolviere lo conveniente².

El Cabildo contrató los servicios de un organero cuyo nombre no consta, y lo que en principio se planteaba como reparación importante terminó siendo construcción de un órgano prácticamente nuevo. Así lo entendieron todos en la Catedral, pues los documentos referidos a este trabajo hablan de «el órgano nuevo». La obra duró desde marzo de 1728 hasta octubre de 1729, «trabajando día y noche», y su costo superó los 31.000 reales, lo que nos da una idea de su importancia. En el Libro de Fábrica del año 1729 consta la anotación correspondiente: «Ítem treinta y un mil reales y diez y ocho maravedises [...] que tuvo de costo el órgano nuevo que en el año de esta cuenta se hizo para el uso de esta iglesia, así por el trabajo del artífice, como del carpintero y costo del metal y fierro que se gastó»³.

RESTAURACIÓN DE 1769. Después de cuarenta años sin ninguna intervención importante, el órgano se encontraba de nuevo en un estado lamentable y en cabildo de 11 de mayo se sometió a estudio este asunto:

[...] dicho señor [Canónigo Obrero] expuso la necesidad urgentísima que en el día había de una composición completa y radical, como constaba por un papel que exhibió de Don Joseph García, maestro organero con título de Su Ilustrísima para todo el obispado, en que manifestaba que, habiendo hecho el reconocimiento del órgano con asistencia de Don Luis de Mendoza, nuestro organista, hallaba ser preciso e indispensable para que quede bueno y perfectamente corriente, hacerle una composición grande, y que serían precisos cinco o seis meses de continuo trabajo, y que el costo llegaría a 550 pesos, siendo necesario desmontarlo todo sin dexar un ápice sin registrar, por haber ido cada vez en mayor decadencia, y que si se dexaban pasar tres o cuatro años más no haciendo por ahora más que

2. ACC, Actas capitulares, Libro 26, f. 6v, 14 febrero 1828.

3. ACC, Sec. III, Libro de Fábrica 10, 1729, data 47.

una ligera composición de lo más preciso, quizá no tendría remedio, en lo que convenían el organista y otros inteligentes que lo habían reconocido⁴.

La reparación en este caso se encomendó a José García, quien ostentaba el título de organero oficial del obispado. Las obras empezaron inmediatamente, y en el mes de noviembre de 1769 se dieron por concluidas. El costo total de esta reforma fue de 8.282 reales y 12 maravedises, como se reseña en el Libro de Fábrica correspondiente⁵.

RESTAURACIÓN DE 1784. Quince años más tarde tuvo lugar otra importante intervención a cargo del organero José García. El arreglo supuso el desmonte del órgano y la colocación de 16 tubos de estaño. No constan otros detalles sino sólo su costo que, junto con el del arreglo del realejo, ascendió a 21.000 reales⁶.

Encontramos posteriormente varias propuestas de reparación, como la de José Llopis, de 1802, que habla de la necesidad de «desmontar toda la Música [...] y componer caño por caño para que forme su voz natural cada uno de por sí», y de reparar los fuelles que se encontraban en el exterior demasiado distantes del cuerpo del órgano y expuestos a las inclemencias del tiempo; propone también introducir un registro de clarín en sustitución de la chirimía que ya no se usaba. Así lo detalla el organero:

Primeramente se han de quitar los fuelles de a donde están colocados al presente, por estar su colocación muy distante de el órgano, y es causa de estar la música tarda de voz y también por no ser permanente en su duración, que por los calores y alguna gotera que les ha cahido (sic) están los tableros algunos abiertos, y estos se han de componer perfectamente y se han de colocar a la espalda de el órgano sin que se vean ni salgan a la segunda nave⁷.

4. ACC, Actas capitulares, Libro 37, f. 24-24v, 11 de mayo de 1769.

5. «Item ocho mil doscientos ochenta y dos reales y doce maravedises, su valor de quinientos y cincuenta pesos de a ciento veintiocho cuartos que pagó a Don Joseph García, los quinientos de ellos por la composición y desmonte del órgano en conformidad de ajuste y convenio con el señor Obrero y los cincuenta pesos restantes por el trabajo que se le agregó para enmendar los defectos que se hallaron después del reconocimiento que hizo el organista Don Luis de Mendoza y Lagos». ACC, Sec. III, Libro de Fábrica 14, 1769, data 17.

6. «Item veinte y un mil reales de vellón que pagó a Joseph García, Maestro Organero de esta Ciudad y Obispado [...] por el desmonte y compostura del órgano y realejo, en que se han hecho diez y seis cañones nuevos de estaño y otros reparos de consideración, todo con arreglo al tanteo y precios de que hizo contrato en cinco de julio de mil setecientos ochenta y tres, respecto a el grande y haberlo concluido a satisfacción de dicho señor Obrero y con intervención del primer organista Don Luis García de Lagos». ACC, Sec. III, Libro de Fábrica 15, 1784, data 36.

7. ACC, Sec. III, Serie VII. Recados de Fábrica, Legajo 99 bis. III, Cuaderno «Construcción del nuevo órgano», documento 1.

No debió tomarse ninguna decisión sobre este plan, y seis años después (1808) encontramos otro proyecto, este de Antonio Otín Calvete padre quien, tras examinar el instrumento, se decanta por una gran reparación, conservando todo lo aprovechable⁸. En su propuesta presenta un listado completo de registros tal como deberían quedar (Figura 2). Propone además dar a los dos teclados una extensión de 54 notas, ampliar la caja para transformar la cadereta y construir seis fuelles, dos grandes y cuatro pequeños movidos por un manubrio para llenar los grandes. «Con esta variación –añade– se lograrán dos beneficios, el primero poder transformar la cadereta en órgano de ecos, cuyo uso sea más permanente, de más gusto y lucimiento, y el segundo quitarse los fuelles de la intemperie de las azoteas que tanto les perjudica». Esta reparación duraría año y medio y su importe sería de cincuenta mil reales⁹. Presenta además otra opción alternativa de «reparación parcial» que supondría desmontar todo el órgano para reconstruir los secretos, y hacer los seis fuelles, de los que cuatro quedarían en la azotea a la intemperie. Este proyecto costaría dieciocho mil reales.

8. [...] «soy del sentir que su perfecta compostura sería más dilatada y aún casi tan costosa como hacerlo de nuevo; pero que, sin tocar este extremo, puede recuperarse y quedar capaz de servir con lucimiento muchos años aprovechándolo del mejor modo posible». ACC, Secc. III, Serie VII, Recados de Fábrica, Legajo 63.

9. ACC, Sec. III, Serie VII. Legajo 99 bis. III, Cuaderno «Construcción...», doc. 2.

<u>Mano Izquierda</u>		<u>Mano Derecha</u>	
<u>Registros</u>	<u>Voces</u>	<u>Registros</u>	<u>Voces</u>
1º Flautado de 13. servirá el que tiene, y se hará nuevo el seg.º Baxo de Consault sustenido.	25. x	1º Flautado de 13.	29,,
2º Octava General, servirá la que tiene aumentándole el propio signo.	25. x	2º Octava General	29,,
3º Quintena	25. x	3º Quintena	29,,
4º Llano de 3. Caños p.º punto.	75. x	4º Llano de 3. Caños p.º punto.	87.
5º Zimbala de 3. Cañ. p.º punto.	75. x	5º Zimbala de 3. Caños p.º punto.	87,,
6º Corneta de 4. Caños p.º punto en 12ª 15ª 17ª 19ª con los Caños q.º convenga tapados y los demas ahusados.	100. x	6º Corneta de 5. Caños p.º punto ahusados.	145,,
7º Trompeta B.º Interior.	25. x	7º Trompeta B.º Interior.	29,,
8º Bajoncillo enfachada.	25. x	8º Clarín Claro en fachada.	29,,
9º Clarín en 15ª en fachada.	25. x	9º Bajoncillo Vitorado en fachada.	29,,
10. Viosos Interiores.	25	10. Viosos Interiores.	29,,

Registros del seg.º Tedado ó Cadereta

1º Flautado de violon de 13 servirá el q.º tiene Aum. el seg.º Baxo.	25. x	1º Flautado de violon, servirá el q.º tiene Aumentándole las Voces q.º le faltan.	29,,
2º Tapadillo servirá el que tiene aumentándole el seg.º Baxo.	25. x	2º Tapadillo servirá el q.º tiene Aumentándole las voces q.º le faltan en a.	29,,
3º Quintena.	25. x	3º Quintena.	29,,
4º Llano de 2. Caños p.º punto.	50. x	4º Llano de 2. Caños p.º punto.	58.
5º Zimbala de 2. Caños p.º punto.	50. x	5º Zimbala de 2. Caños p.º punto.	58.
6º Corneta de 3. Caños p.º punto en 12ª 15ª 17ª tapados los q.º convenga y los demas ahusados.	75. x	6º Corneta de tres Caños p.º punto ahusados.	87.

Figura 2. Registros de órgano viejo según documento de Otín Calvete (1808)

Todavía encontramos otra propuesta más, de 1817, una «Nota de lo que necesita el órgano de la Santa Iglesia Catedral», presentada por el organero José Ximenes con la anuencia del organista Nicolás Zabala. Este documento insiste en la necesidad de «desmontar todo el órgano», deshacer la cadereta y hacer un secreto nuevo y «si se quiere poner los fuelles detrás del órgano, se necesita volar la

baranda detrás media vara...» todo lo cual costaría diez mil reales de vellón¹⁰. No hay constancia de hasta qué punto estos planes se llevaron a cabo. Lo más probable es que se optara por actuaciones parciales y de simple mantenimiento.

En estas precarias condiciones se siguió usando este histórico órgano hasta que fue desmontado y trasladado a la Catedral Nueva recién abierta al culto.

Existe un contrato de 18 de septiembre de 1838 por el que el organero Valentín Verdalonga se hace cargo del traslado y montaje del órgano en su nuevo emplazamiento¹¹. El organero se compromete a ejecutar la obra «en el término de tres meses», por lo que es probable que este órgano ya se usara en la solemne inauguración del nuevo templo el 28 de noviembre de aquel mismo año. El costo de la obra se cifró en 10.000 reales de vellón. En su nuevo emplazamiento y disposición sirvió este órgano durante dos décadas más, al cabo de las cuales acusaba graves problemas.

En julio de 1857 una Comisión encargada de estudiar el estado del órgano presentaba al obispo Juan José Arbolí dos informes técnicos que habían recabado al efecto, manifestando en su escrito que «efectivamente es bien fatal y delicada la situación del instrumento porque, después de sus malos y antiguos fundamentos, en las distintas reformas que se le han hecho se le ha esforzado su maquinaria demasiado, en términos de no tener la fuerza necesaria para sostenerla»¹².

El primero de estos informes es de José María del Valle, organista de la Catedral, quien desde hacía ocho años se venía encargando de la afinación del órgano. En su escrito dice que «el estado en que hoy se halla es del todo malo y anuncia su ruina por todas partes», y bajando a pormenores, que «los fuelles, apollados y llenos de parches, después de ser muy escaso el viento que dan, se hallan pésimamente colocados», habla del estado precario de la trompetería, de la imposibilidad de afinar la cadereta por la forma en que está colocada, etc., y concluye: «cuantos sacrificios se hagan para remedio serán en balde, porque lo

10. *Ibid*, doc. 3.

11. «Don Valentin Berdalonga. Digo yo que me obligo a desmontar el órgano de esta Santa Iglesia, compo[nerlo y montarlo] en el lugar que le está destinado en la Nueva, bajo las condiciones [que he pactado y convenido con los Señores Diputados Capitulares. La maquinaria y música del Órgano, después de apearse [con el] cuidado que se requiere se rectificará y compondrá en su clase, así de los secretos como tablones y plantillas de conducción, aumentando cuanto sea necesario a causa de la pequeña transformación de su Caja, ya de conductos como de tiros y varillas en la tabla de reducción a los teclados y demás artificio. Los caños de todos los registros se desavollarán y aderecharán en su clase [...] Por último se reformará la maquinaria del viento como parte esencial al buen efecto de este instrumento...». ACC, Sec. III, Serie VII. Documento apenas legible contenido en sobre sin numeración.

12. ACC, Sec. III, Leg. 99 bis, cuaderno, doc. 4.

nuevo se llevará lo viejo y siempre se encontrarán las mismas necesidades que hoy tiene»¹³.

El otro informe lo emite, según palabras de la Comisión, «un artífice extranjero que se ha presentado en esta ciudad y está reputado por de gran habilidad», y coincide bastante en su diagnóstico con el anterior. Entre otras cosas afirma «estar próximo a dejar de servir por el mal estado general de él», propone hacer nuevos los dos fuelles y reparar muchos tubos interiores maltratados por el uso, y se compromete «a hacer esta gran composición y reforma del órgano y dejarlo perfectamente bien, casi como si fuera nuevo, mediante la suma de 8.000 reales»¹⁴.

Tales informes evidenciaron la necesidad de un gran órgano, acorde con el esplendor de la nueva catedral cuya construcción y ornamentación todavía se estaba rematado.

II. EL NUEVO ÓRGANO (1858-1870)

En la primavera de 1858, el Cabildo, contando con el apoyo decidido del obispo Arbolí, decidió emprender la construcción de un nuevo órgano.

El 2 de octubre de 1858 se recibió un ambicioso «Plan de un nuevo órgano dispuesto por D. Antonio Otín Calvete para la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Cadiz», un órgano de dos fachadas y cadereta, tres teclados y «un total de 2.541 voces» (tubos). En el documento se detallaban minuciosamente registros, caja, fuelles «de tres varas de largo y mitad de ancho», secretos «de cedro y caoba lo principal y lo demás de pino de Flandes», todo ello «al estilo de mi taller como tengo acreditado, poniéndose todo cuidado y esmero para que sea un órgano duradero y no fácil a descomponerse». El trabajo concluiría en cuatro años «pudiendo sonar a los tres años si se quisiera»¹⁵.

El Cabildo dio su aprobación al proyecto, y el 9 de noviembre de 1858, en presencia del Obispo, se firmó el contrato en el que se fijaron con toda precisión las condiciones de su ejecución: el órgano se construiría en los talleres de Sevilla; los trabajos deberían estar finalizados el 1 de octubre de 1862, plazo que no podría ser prorrogado; el precio sería de 129.000 reales, de los cuales se adelantaban 20.000 para la compra de materiales y el resto se abonaría por meses vencidos a razón de 9.500, previa certificación del Organista de la Catedral Metropolitana de Sevilla, quien debería acreditar que las obras seguían sin interrupción y «a satisfacción de dicho Sr. Interventor»; en el precio total se incluían 16.000 reales por el traslado

13. *Ibid*, doc. 5.

14. *Ibid*, doc. 6.

15. Se trataba de Antonio Otín Calvete hijo. *Ibid*, doc. 7.

y colocación, y 17.000 más que quedaban como fianza. La construcción de la caja sería por cuenta del Cabildo¹⁶.

Pese a que el contrato era bastante estricto en sus cláusulas, ni lo relativo al costo ni a los plazos se cumplió. Los trabajos avanzaron lentamente con interrupciones y demoras, y cuando venció el plazo estipulado (octubre de 1862), la obra distaba bastante de su terminación.

El 1 de febrero de 1863 falleció el obispo Juan José Arbolí, gran promotor del proyecto, poco después el organero se declaró «sin recursos para poder continuar la obra» y pidió «se le faciliten algunos [recursos] sobre la cantidad presupuestada para la misma, obligándose a emprender las obras en septiembre y dejarlas concluidas en el plazo de tres meses». El Cabildo le ofreció seis mil reales de los 17.000 de la fianza, «a condición de que quedara finalizada la obra de un todo en el plazo que ha marcado»¹⁷.

Se reanudaron los trabajos y el órgano comenzó a usarse con solo 56 registros de los 72 proyectados, pero las obras quedaron de nuevo interrumpidas por falta de fondos. Pasaron cinco años en los que debieron mediar presiones por ambas partes, pero sin actividad, hasta que nos encontramos con un nuevo documento encabezado así: «Contrato entre los señores que componen la Comisión de Obras del Templo Catedral con D. Antonio Otín Cavete, constructor del Órgano de esta Santa Iglesia, para la conclusión del mismo». En realidad, se trata de un borrador de contrato sin fecha ni firmas. Según este nuevo 'contrato' Otín Calvete se comprometía a «dar principio a las obras que faltan del órgano el día 12 de febrero del año entrante [¿1868?] y dejarlas terminadas bien y con arreglo a las condiciones del arte el día último de mayo siguiente». Se obligaba además «en la más solemne forma a trabajar exclusiva y constantemente en las obras del órgano, con objeto de dejarlas finalizadas en el plazo ya fijado». Se le abonarían 300 reales mensuales contra certificación expedida por el organista de la Catedral. Y el organero presentaba como fiador al propio organista José María del Valle, quien respondería con sus bienes del cumplimiento del contrato. El documento concluye con una descripción del estado en que se encontraba el órgano inconcluso:

Habiendo esta Ilm^a. Corporación tomado los informes competentes por persona perita en la materia y habiendo examinado todo lo que hoy está hecho en el Instrumento resulta lo siguiente: en los flautados de 13 y 8^{vas}. de ambas manos hay que repararlos de afinación e igualdad en sus voces. El flautado de 26 se halla en

16. *Ibid*, doc. 8.

17. *Ibid*, doc. 9.

desmayo considerable que es preciso remediar, sea de falta de viento o dependa del ventillage o canal de conducción. Las contras en general, y según opinión de todos, apenas se perciben, cosa extraña en su magnitud y más oyendo otras. El eco se halla sin vida, pues el fundamento que son los flautados de violón, tapadillo y (...) no se oyen si no en una absoluta profundidad. Las trompeterías en general se sienten desiguales, como los otros registros bastardos, por lo que es indispensable hacer las advertencias para que el Organero no pase sin remediarlas, [...] El Cavildo queda con toda la plenitud de su derecho en pedir y el organero a su costa en cumplir lo que escrituró en su primer contrato, y más ha firmado por el presente¹⁸.

Este documento no nos consta que entrara en vigor, pues el 26 de febrero de 1868 falleció Antonio Otín Calvete, dejando sin terminar la obra comenzada diez años antes.

En los meses siguientes se reactivaron con gran celeridad las gestiones que culminarían en la conclusión del órgano. El 11 mayo el organista José M.^a del Valle informaba al Cabildo que «no siéndole posible continuar tocando en el órgano que actualmente sirve [el antiguo] ni usar el nuevo por su estado de abandono [...] tendrá que quedarse sentado en el coro» y lamenta que «poseyendo esta Santa Iglesia dos órganos, los dos se hallan inservibles»¹⁹.

Al día siguiente se nombró una comisión formada por el deán José Joaquín de Palma y el canónigo Vicente Calvo y Valero para «promover la reforma y conclusión del órgano que en esta Santa Iglesia viene ha mucho tiempo construyéndose». Los comisionados trabajaron con rapidez y eficacia. Aquel mismo día se dirigieron al obispo, Félix M.^a Arrieta, pidiendo un apoyo que no se hizo esperar²⁰.

El siguiente paso fue buscar un organero cualificado a quien encomendar la obra. El 14 de mayo escriben a Hilarión Eslava, a la sazón maestro de la Capilla Real y profesor del Conservatorio de Madrid, quien ya anteriormente había asesorado al obispo Arbolí:

18. *Ibid*, doc. 10.

19. *Ibid*, doc. 11.

20. «En contestación al respetuoso oficio de VV. SS. fecha de ayer debo manifestar la satisfacción con que veo a mi Cabildo ocupado en promover todo lo que tiene relación con el culto del Sr. en esa mi Santa Iglesia, y juzgo tan acertada la elección que de VV.SS. ha hecho para la terminación del órgano, cuya construcción ha comenzado hace ya tiempo que no dudo ver pronto concluida una obra de tanto interés. Para este objeto estaré dispuesto a prestar mi más eficaz colaboración, y como prenda de ella envío ahora a VV.SS. mi bendición pastoral. Dios guarde a VV.SS. muchos años. Fr. Félix, Obispo de Cádiz». *Ibid*, doc. 13.

Aunque no tenemos el honor de conocer a Vd. nos permitimos molestarle, así porque le creemos la persona más competente para informarnos con acierto y seguridad acerca del asunto que motiva la presente, como porque ya que llevó V. participación en el principio, no dudamos que se dignará llevarlo a su conclusión. Años hace que en esta Sta. Iglesia Catedral se comenzó, y si lo que nos parece conforme al dictamen dado por V. al difunto Ilmo. Sr. D. José Arbolí, la construcción de un órgano, que fue interrumpida por la muerte del este Sr. Obispo, por la necesidad de atender con preferencia a otras obras de la misma Iglesia más urgentes y no menos costosas [...] y por faltas, si bien algunas fueron involuntarias, del ya también difunto organero constructor Sr. Calvete. [...]

En tal situación, y contando ya con algunos recursos, hemos creído que ante todo deberá examinarse lo que hay hecho del órgano por persona inteligente y de probidad que dicte informe acerca de su estado, mérito mayor, menor y demás circunstancias y formar un presupuesto lo más exacto posible de lo que habría de costar lo que aún resta por hacer. Tanto para esto como para confiar la ejecución de la obra, V. conoce y nosotros sabemos por experiencia que es importantísimo elegir sujeto digno a todos conceptos; y la presente se dirige precisamente a que V. se sirva indicarnos si por ventura, y como es de suponer, conoce alguno que le merezca entera confianza. Apenas este asunto ha sido conocido, nos han indicado más de un organero; pero profanos en la materia, y sobre profanos escarmentados, no haremos semejante elección ni daremos paso alguno sin el parecer de persona como V. de tan reconocida ciencia y probidad. Esperamos que Vd. se dignará dispensarnos esta incomodidad y aceptará, con nuestro profundo agradecimiento, la consideración con que nos ofrecemos [...] ²¹.

El mismo día 14 la Comisión pidió informe detallado al organista, cuya contestación, de fecha del 26 de mayo, es de tenor siguiente:

[...] Este instrumento para concluirlo según su primitivo plan le faltan todos los registros de los llenos; más el registro de oboe, el de un clarín de mano derecha en la trompetería interior y cuatro de cornetas corridas, dos en ecos y las otras abiertas con unas cuatro o cinco trompetillas en el clarín en 15.^a de la mano derecha que el difunto se proponía seguirlo sin reformarlo. Tiene tres teclados de Do a Sol, es órgano de a 26, contras de iden, de a 13 y 8.^a, flautados de 26, 13, violón corrido y 8.^a, tiene dos fachadas, en la principal 7 registros de trompetería, y en la espalda cuatro, en el interior trompetas de 26 y de a 13, y en la mano derecha sola la de 27, faltando el clarín ya dicho. La cadereta contiene cuatro registros de trompetillas, flautado de violón y de 8.^a ambos corridos; el órgano en ecos tiene seis registros de trompetería, flautado de violón, octavín y el lleno, en

21. *Ibid*, doc. 14.

los pedales hay trompetas de 26, 13 y bajoncillo, siendo en ellos el círculo (...) completo; este órgano está perfectamente construido, sólido, concienzudo, siendo sus metales de lo mejor y en nada ha esca(ti)mado su desgraciado autor poner lo mejor por mayor perfección de su obra. Hasta aquí el estado del órgano en cuestión. Tratándose de concluir este instrumento con toda la mayor perfección por una mano verdadera artística se hace preciso lo siguiente: Agrandar la caja que hoy tiene y formarla en altura y ancho según lo requiera la uniformidad con el templo, y circunstancias del órgano.

El informe concluye exponiendo lo que a su juicio debería hacerse en el órgano para su conclusión²². Se hicieron consultas a numerosas catedrales y parroquias de toda España y a personas relacionadas con el ramo²³. Se hizo examinar el órgano inconcluso por dos expertos para determinar las acciones a realizar. Los informes de estos fueron coincidentes en varios puntos: la caja era demasiado pequeña para albergar tan crecido número de registros, que se encontraban aglomerados y con dificultad de acceso para su mantenimiento; los flautados y contras de 26 no desarrollaban su potencia por estar mal ubicados; el aire de los fuelles no llegaba con regularidad y potencia a muchos registros.

A mediados de junio ya disponía la Comisión de numerosos dictámenes. El más determinante fue el de Hilarión Eslava, que en carta de 18 de mayo recomendaba a Pedro Roqués, organero acreditado por haber construido los órganos del Pilar y de las Descalzas Reales en Madrid:

Sres. José Joaquín de Palma y D. Vicente Calvo y Valero. Muy Sres. míos: Admito de buena voluntad el encargo que VV. SS se han servido hacerme para que

22. «Detalle de lo que debería hacerse y proponer a la persona que se designe para esta grande obra: El flautado de a 26 debería venir a los costados de las fachadas, abriéndole a la caja los huecos correspondientes. Las contras que se hallan acodadas como las trompetas de madera quedarán en pie para que respiren sus voces con la mayor naturalidad se aumentarán en la trompetería de la espalda, los registros de trompeta magna en la mano derecha y el de Clarín en 15.^a, corrido, para que esta sea igual en fuerza a la de la fachada principal; en la trompetería interior se le pondrán sobre lo que tiene el clarín en 15 quincena corrido con el objeto de la dicha espalda más un registro de fagot corrido y clarín en quincena en los pedales, y algún otro que los Sres. Capitulares comisionados estimen oportuno, según los informes tomen de personas peritas en el asunto». *Ibid*, doc. 15.

23. En la documentación disponible encontramos escritos de las siguientes personas e instituciones: José Sánchez Ramos, Canónigo de Toledo; Antonio Ochoa, canónigo de Zaragoza; Rafael Monje, Arcediano de Canarias; Francisco Aznar y Pueyo, Canónigo de Gerona; Antonio Portell i Milano, de Mallorca; Manuel Puig de Barcelona; Sr. Márquez Marchante, de Zaragoza; Vicario Capitular de Barbastro; Párrocos de S. Jayme y de Santa María del Mar en Barcelona. De todos ellos se recibió contestación entre el 25 de mayo y 24 de junio.

les indique cuál sea en mi opinión la persona más competente para examinar el estado del órgano nuevo de esa Sta. Iglesia y encargarle de concluirlo. Son varios los organeros que gozan en España de cierta reputación, pero en esta materia es necesario atender a las obras y no a las palabras. El que está más acreditado por recientes construcciones importantes es D. Pedro Roqués organero establecido antes en Bilbao y ahora en Zaragoza: él es el que ha construido el órgano del Pilar de Zaragoza sobre el fondo del antiguo y él es también el que acaba de construir el de las Descalzas Reales de esta Corte. En ambas obras ha probado el Sr. Roqués que se halla a la altura de los grandes adelantos hechos últimamente en Francia y Bélgica. Habrá tal vez algunos otros organeros buenos en España; pero yo no conozco obras de ellos, pues desgraciadamente se construyen hoy muy pocos órganos de importancia en nuestras iglesias. En atención a lo que va indicado, propongo a VV. para el examen para la conclusión de ese órgano al mencionado D. Pedro Roqués, que a su habilidad reúne también la hombría de bien y formalidad que para asuntos de esta especie se requieren²⁴.

A la vista de los informes recibidos y, tras conferenciar con el Obispo, la Comisión escribió a Pedro Roqués el 12 de junio, invitándole a venir para reconocer el órgano:

Muy Sr. Ntro.: Tratándose de reformar y concluir un órgano de a veinte y seis comenzado hace años en esta S. I. Catedral, e interrumpido por el fallecimiento del Ilmo. Sr. Obispo que promovió la obra y del organero encargado de ejecutarla, se han procurado y recibido noticias e informes de varios Maestros de España a quienes pudiera confiarse la conclusión. Siendo V. uno de estos, le avisamos por la presente por si gusta venir a sus expensas, reconocer el órgano, formar el presupuesto de reforma y conclusión del mismo y hacer proposición de precio y tiempo para llevarlo a cabo, procediendo con la debida verdad y claridad. Y para conocimiento y gobierno de V. le prevenimos que, escaseando por estas provincias organeros de cierto mérito y reputación, el que se encargue de la obra de esta Ciudad y la termine bien y honradamente puede esperar con gran probabilidad que se le proporcionarán otras muchas, algunas pendientes que dejó por acabar el organero mencionado, y además, que si desde luego contraemos con V. compromiso formal en vista de las recomendaciones que de V. nos hacen personas de respeto, estamos propensos a darle la preferencia si las proposiciones lo merecieren...²⁵.

24 ACC, Sec. III, Serie VII. Recados, Leg. 99 bis, Cuaderno, doc. 14 bis.

25. *Ibid*, doc. 12 «Reforma y conclusión del órgano nuevo de la Sta. Iglesia de Cádiz», junio 12.

Pedro Roqués, que se hallaba trabajando en Madrid, se personó en Cádiz a primeros de julio y examinó el órgano²⁶. A su regreso a Zaragoza, el 11 de julio solicitaba algunas aclaraciones:

Tengo visto aquel órgano, y para poder explicar bien los presupuestos acerca de la obra que deben Vds. seguir, sería indispensable me manden una apuntación de los registros que actualmente hay colocados y los que faltan que poner, advirtiéndome cuáles son de madera y de metal [...] El Sr. Organista me oyó muy bien y se hizo cargo de las razones, le hice ver el aglomeramiento de todos los trabajos del finado organero (QED) por el empeño de colocar un órgano de su clase en tan reducida caja [...] y como estuve con bastante premura no pude copiar las apuntaciones que dejo dicho me manden²⁷.

Pocos días después, el 20 de julio, Roqués presentó su propuesta con tres opciones a elegir. La primera consistía en terminar los trabajos ajustándose al plan de Otín Cavete, cuyo trabajo enjuiciaba así: «La obra atrevida principiada por el finado malogrado organero, por lo reducido del local, aglomeración de tubos y demás componentes del actual órgano revela la habilidad artística y regularidad, si bien bajo un sistema, al presente, antiguo». Y advierte que, de elegir esta opción, las acciones de mantenimiento serían muy difíciles por lo reducido de la caja y la disposición de los registros. La segunda opción ofrecía «mejoras de consideración», tales como «ampliar la caja por los costados sin perjudicar en nada la parte arquitectónica», desmontar todo el órgano y colocarlo «bajo un sistema seguro y de fácil conservación», construir «grandes secretos para el primero y segundo teclado, que jugarían sobre la fachada de coro y de la nave de atrás conforme al sistema moderno», reubicar las contras, flautados y trompetería, modificar los fuelles aplicándoles «el sistema de los llamados de compen-

26. Previamente había sugerido al Cabildo que consultara con otros organeros. La Comisión le contestó inmediatamente: «Por complacer a V. y porque no estarán de más, pediremos los nuevos informes que V. exige en la apreciable 19, que hemos recibido, así como se han tomado de otros artistas que nos han recomendado eficazmente para a la vista de uno y otro, optar después por el que ofrezca garantías más seguras presente proposiciones más ventajosas. Entre tanto y porque estamos más inclinados a V. que a otros, aunque esto, como decíamos en la carta anterior, no sea contraer compromiso ni hacer elección definitiva, quisiéramos que, supuesto que V. tiene trabajos pendientes en Madrid, hiciera por estar en esta Villa en los días 1º, 2º y acaso 3º que pasará en ella [...] un eclesiástico de esta ciudad informado del asunto con quien sería convenientísimo conferenciara Vd. acerca del mismo, pudiendo por este medio adelantarse más en él con una conversación que con muchas cartas...» Ibid, doc. 12 «Reforma y conclusión...», junio 26.

27. ACC, Sec. III, Serie VII. Recados, Leg. 99 bis, Cuaderno, doc. 21.

sación con el movimiento para impulsarlos por el sistema más fácil y sencillo». La tercera propuesta suponía reponer toda la trompetería del interior en metal de estaño «en lugar de la que tiene de madera», revestir los ensanches de la caja por el exterior «de metal de estaño bruñido», añadiendo además «varios juegos modernos de lengua libre y otros como clarinete, eufon, corno inglés y algunos otros instrumentos modernos...»²⁸.

La Comisión estudió las propuestas, y el 9 de septiembre daba cuenta a Pedro Roqués de su decisión: «[...] en vista del informe del Sr. Dn. Hilarión Eslava, de acuerdo con el Ilmo. Sr. Obispo, y teniendo en cuenta [...] los fondos de que disponemos para la obra de este órgano, hemos decidido encomendarlo a Vd., y que lo haga conforme al segundo de sus tres presupuestos, más esto en el caso de que Vd. venga seguidamente o lo antes posible...»²⁹.

El estallido de la Revolución el 19 de septiembre (*La Gloriosa*) precisamente en Cádiz, retrasó la venida de Roqués, quien en carta de 18 de octubre se disculpaba de no haber comparecido por haber sido interceptadas las comunicaciones³⁰.

Hubo que esperar aún más de un año, hasta que por fin el 28 de marzo de 1870 se firmó el contrato para la «reforma y conclusión» del órgano nuevo, que se llevaría a cabo «en ocho meses de trabajo no interrumpido», con un presupuesto de 90.000 reales. El contrato consta de diecisiete cláusulas en las que se detallan minuciosamente las actuaciones a realizar y que, por su interés para la historia de este instrumento, transcribimos literalmente³¹:

- 1) Desmante o apeo general del Órgano.
- 2) Nueva y más acertada colocación de los registros, de suerte que cada uno pueda ser conservado, revisado y, en caso necesario, compuesto con independencia de los demás.
- 3) Supresión de los tablones para conducir el viento a los tubos, sustituyéndolos por conductos de estaño.
- 4) Reforma de la parte de movimientos, así de tiradores como de tornantes de hierro.
- 5) Colocación de roscas o hembra en los enganches de unión de las varillas de los teclados, en lugar de enganches de alambre, para facilitar la igualdad de los mismos teclados.
- 6) Para mayor sujeción y solidez de las lengüeterías de las fachadas se pondrán hierros nuevos y fuertes en lugar de las varillas delgadas que ahora

28. *Ibid*, doc. 23.

29. *Ibid*, doc. 12 «Reforma y conclusión...», septiembre 9.

30. «[...] Interceptadas las comunicaciones durante los sucesos revolucionarios que me cogieron en camino para esa y tuve que retroceder, extrañarán VV. mi silencio. Hoy que me encuentro en esta [Madrid] a la conclusión y entrega del órgano para la iglesia de los hermanos de la Orden 3.^a, deseo saber de VV. si tienen ánimo de seguir el proyecto de ese órgano, para yo ponerme en marcha...» ACC, Sec. III, Serie VII. Recados, Leg. 99 bis, Cuaderno, doc. 25, bis.

31. *Ibid*, doc. 25.

las sostienen. 7) Tres teclados nuevos con pulsación, palanca de primer orden y arreglo de un bastidor para colocar el atril. 8) Se modificarán los secretos del teclado primero para que la pulsación sea más suave. En ellos se colocará un arca de expresión o eco en izquierda y derecha con registros de trompeta real, clarinete, y corneta tolosana en ambas manos. En el lugar que ocupa en la fachada del coro el registro de viejas se pondrá un oboe en la derecha y un fagot en la izquierda. Los demás registros de los dichos secretos quedarán en el sitio en que hoy se encuentran. 9) Se desarmarán completamente y trasladarán los secretos del segundo teclado, y sus registros jugarán en esta forma: el flautón de 26 de la fachada de la iglesia que es de poco sonido se cambiará por otro de 13 de mejor timbre de voz; se construirá el nuevo flautado de 26 de la mano izquierda tapado, aprovechándose doce bajos que ahora no realizan sus voces por estar acodados en local reducidísimo y que para mayor lucimiento serán colocados sobre el teclado pedal en un nuevo secreto para contras de 13 y de octavas. También cantarán sobre este secreto de trompeta de 26 de la mano izquierda con la magna de la derecha los Nasardos y la Corneta y el que llaman de Viejas que se colocará en el interior, imitando el que se dice de voz humana. Se conductará más cerca el viento a toda la lengüetería, por cuyo medio resultarán sus voces más brillantes. 10) Los registros de lengua del tercer teclado, que están a espaldas del organista se cambiarán por otros Nasardos claros, por ser más propios y de mejor efecto. 11) Se suprimirán las Trompetas de madera cambiándolas con ventaja por las de estaño que estaban en la fachada. 12) Se aprovecharán varios tubos sobrantes de estaño para dos Trompetas magnas de la fachada de la iglesia y en el Arca de expresión. 13) Se pondrán además en la fachada del coro otras dos Trompetas de Batalla de gran cuerpo de voces. 14) Se agregará un trémolo para el juego de flautas y de la voz humana y algún otro registro para las fiestas de Navidad de N. Señor. 15) Como el sistema de paseo en los fuelles causa vibraciones y alteraciones desagradables en los sonidos de los órganos, se adoptará en este el moderno llamado de compensación a doble pompa con sus ventiladores o surtidores para el depósito, sistema que produce movimiento muy regular y cómodo. 16) Se compondrán cuantas imperfecciones y defectos fueren observándose en el Órgano que no se hayan advertido al examinarlo por primera vez ni consignado expresamente en este Contrato. 17) Se construirán nuevos los tubos o cañerías siguientes:

- Flautado de 26, tapados de madera. Idem de estaño hasta la extensión del teclado.- Trompeta de 26, de estaño.
- Trompeta Real, ídem.- Docena, ídem. - Nasardos mano izquierda, 4 por punto ídem.- Fagot y Oboe.- Corneta, 5 por punto.
- Nasardos, teclado segundo 4 por punto.- Corneta, ídem, 5 por punto.- Nasardos teclado 3º, 3 por punto.- Nasardos mano derecha.

Previo el adelanto de 40.000 reales, según lo estipulado, dieron comienzo inmediatamente los trabajos, que se desarrollaron con total regularidad, de forma que el día 5 de diciembre Pedro Roqués daba cuenta al Cabildo de la terminación del

órgano, y adjuntaba además un «Presupuesto de un órgano nuevo para colocarse sobre la misma caja que hoy existe en el órgano Viejo de esta Iglesia Catedral»³².

El nuevo órgano fue examinado por José M.^a del Valle y Antonio Navajas, organistas 1^o y 2^o respectivamente, y por Antonio Maqueda, maestro de Capilla, quienes no escatimaron elogios para el instrumento y el artífice:

Los que suscriben, encargados por V. E. de examinar la obra de reforma y conclusión del Órgano de esta Santa Iglesia Cathedral, llevada a cabo por el artista organero Don Pedro Roqués, y de informar a V. E. acerca de la conformidad de la dicha obra con las condiciones estipuladas por este en Contrato de 28 de marzo de este año, que celebró con los Sres. Dn. José Joaquín de Palma, Deán y Dn. Vicente Calvo y Valero, Canónigo de la misma Sta. Iglesia, tienen la honra de manifestar a V. E. que habiéndola examinado atentamente y al tenor del compromiso contraído por su autor, la estimamos en todo ajustada a las bases y cláusulas del mencionado contrato, digna del recibo y del precio convenido, propia para satisfacer la gran necesidad de un buen órgano que se sentía en esta catedral; y muy honrosa así para el artista que con tanta inteligencia, actividad y honradez la ha concluido, como para el célebre Maestro Don Hilarión Eslava que le dio a conocer y garantizó con su respetable y autorizadísima recomendación. V. E. sin embargo resolverá lo que crea más justo y conveniente³³.

32. «El artista que firma tiene el honor de manifestar a V. E. estar terminados los trabajos del órgano de esta Sta. Iglesia Catedral y sus mejoras introducidas según S. E. puede ver en la adjunta apuntación, y al mismo tiempo es también un presupuesto de la obra que según mi entender debía hacerse en la misma caja del órgano viejo. Lo que pongo en conocimiento de V. E. a los efectos consiguientes. Dios guarde a V. E. m. a. Cádiz 5 de diciembre de 1870. Pedro Roqués». Ibid, doc. 27.

33. Ibid, doc. 28.



Figura 3. El órgano grande en la actualidad

El Cabildo catedralicio abonó a Pedro Roqués los 50.000 reales restantes del contrato y su Secretario le hizo entrega de un certificado de terminación de la obra expresándole «el profundo reconocimiento de esta Corporación por la probidad y acierto con que la ha terminado»³⁴. Por fin se disponía de un gran órgano «moderno» para los tiempos y acorde con el esplendor de la catedral.

En cuanto a la financiación, el Cabildo se vio favorecido por donaciones muy importantes, que le exoneraron prácticamente de aportar fondos. La Comisión para la terminación de órgano había pedido ayuda económica al Ayuntamiento, el cual en sesión de 19 de junio de 1868 acordó «se auxilie a esa Comisión con la suma de diez mil escudos, que se consignarán en el presupuesto adicional del próximo año económico, para atender a la reforma y conclusión del órgano de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad»³⁵. Pero encontramos además otras donaciones, algunas sumamente generosas, recogidas en un escueto documento³⁶:

Cuenta de la reforma y conclusión del órgano Nuevo:

-1869. Agosto 4: Sra. viuda de Valiente	1. 000
Agosto 17: Sres. Albaceas de D. Francisco Buy y Megillo	2.000
- - -: D. ^a . Justa López Martínez	20.000
- - -: D. José Matia	<u>67.000</u>
 90.000.

Del órgano antiguo, sabemos que se reparó también, pero carecemos de los detalles de la operación. El proyecto de Pedro Roqués, valorado en 50.000 reales, no se tomó en consideración, a pesar de que el organero añadía unas observaciones nada halagüeñas sobre el futuro de este órgano: «Toda reparación que se haga sobre el órgano viejo que hoy existe, sería un gasto superfluo y en poco tiempo quedaría igualmente

34. Ibid, doc. 30.

35. Ibid, doc.16.

36. Al benefactor José Matia se le notificó expresamente la terminación del órgano y se le agradeció su generosa aportación, a lo que el Sr. Matia contestó en los siguientes términos: «En oficio fechado del corriente mes se me participa por el Sr. Secretario de esa Excm.^a Corporación el acuerdo tomado por la misma en Cabildo de 5 terminada la obra de reforma y conclusión del órgano nuevo de esta Santa Iglesia Catedral a la que de muy buena voluntad he contribuido en la parte necesaria, bastándome como recompensa del poco mérito que haya por ello podido contraer la satisfacción del buen resultado de la obra que redunda en ornato del templo y mayor ostentación y solemnidad en la celebración de los oficios divinos. Así es que no sé de qué manera expresar a ese Excmo. Cabildo mi profundo reconocimiento por las bondades y la alta honra con que me distingue muy superiores a mis pobres merecimientos y por lo que le estaré los pocos días que el Señor me conceda de vida sumamente agradecido. Cádiz, 13 de diciembre de 1870. José Matia». Ibid, doc. 31.

inútil, y mi ciencia me dicta o el presupuesto anterior o dejarlo según se encuentra con un pequeño reparo de afinación como se ha hecho hasta aquí»³⁷. Este diagnóstico de Roqués coincide con los informes catastrofistas de 1868, pero debió optarse por el «pequeño reparo de afinación», del que no queda constancia. La siguiente actuación importante se llevó a cabo entre noviembre de 1914 y mayo de 1916, trabajo que fue realizado por Antonio de Rivas Ruiz con un presupuesto de 2.500 pesetas³⁸. Este órgano se siguió usando y, tras el cierre de la catedral durante catorce años, fue restaurado por «Azpiazu e Hijos» en 1990³⁹. Como consecuencia de las últimas intervenciones se le fueron incorporando registros y otros elementos ajenos con criterios poco historicistas, y en la actualidad este viejo órgano barroco se mantiene en condiciones de uso.

En cuanto al órgano grande, estuvo en desuso durante varias décadas del siglo XX y, tras la reapertura de la Catedral en 1983, fue restaurado también por «Azpiazu e Hijos» y se ha mantenido en funcionamiento hasta la fecha⁴⁰.

La última intervención importante sobre él ha sido realizada en 2017 por el organero Manuel Luengo, y consistió en la restauración de los fuelles, para lo que hubo que desmontarlos enteramente⁴¹. En la actualidad, este órgano de dos fachadas conserva casi todos sus elementos originales que, a pesar de su fecha de construcción, no son de características románticas, sino barrocas, por lo que puede ser considerado como uno de los últimos órganos barrocos españoles⁴².

37. Ibid, doc. 26.

38. El trabajo supuso, además una leve actuación sobre el otro órgano, según se estipuló en el contrato: «Con el objeto de modernizar en algo el órgano grande se sustituirá la trompeta magna mano derecha y bajoncillo mano izquierda del teclado recitativo expresivo por una voz celesta ambas manos, quedando aquellos para el órgano que se recompone». ACC. Sección III, Serie VII, Legajo 99 bis, I. La prensa gaditana se hacía eco de la inauguración del órgano reparado: «Por el inteligente segundo organista de la Catedral de Cádiz, Camilo Gálvez, fue inaugurado ayer el órgano reconstruido por el maestro Antonio de Ribas. Se interpretaron selectas composiciones. El órgano de la Catedral de Cádiz tiene 1.200 tubos, lo que nos hace idea de la laboriosa reconstrucción llevada a cabo. La inauguración tuvo lugar a la hora de coro y con motivo de las vísperas de la Santa Cruz, titular de nuestra Basílica. Asistió numeroso público». *Diario de Cádiz*, 2 de mayo de 1916.

39. La catedral de Cádiz estuvo cerrada entre 1969 y 1983, aquejada del llamado «mal de la piedra» por la salinidad de los morteros empleados en su construcción.

40. En la prensa diaria se dio cuenta de la finalización de los trabajos sobre el órgano grande: «El maestro Aspiazú, organero de fama nacional, ha dado por terminada la restauración del órgano principal de la Catedral, colocando el último tubo sonoro de un total de 2.360 con que cuenta el instrumento. La restauración ha durado un año, ya que se encontraba completamente inutilizado» *Diario de Cádiz*, 5 de mayo de 1985.

41. En la restauración de los fuelles el organero ha mantenido íntegramente la madera original y ha constatado que las tapas de los mismos, que son «de tablas paralelas», proceden de unos fuelles anteriores de tipo «cuneiforme».

42. Información que amablemente me ha brindado el Sr. Luengo.

Sobre la música árabe en la España medieval¹

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El adjetivo «árabe» que aparece en el título de este breve estudio no tiene una connotación geográfica. Lo uso por metonimia para referirme a la música practicada en los países de cultura musulmana. La implantación y la permanencia, durante tantos siglos, de la religión islámica en la Península Ibérica es un hecho transcendental que los especialistas ponen de relieve, con toda razón, para definir la personalidad y el discurrir histórico de los pueblos peninsulares, e incluso de Europa entera, desde la Edad Media hasta el día de hoy. Europa sería muy otra si en el Sur de la misma no hubiera existido una cultura como la hispano-árabe. Hay que subrayar, a este propósito, que los pobladores que llegaron a la Península desde Oriente y por el Norte de África asumieron y asimilaron la elevada cultura que permanecía extraordinariamente viva entre los visigodos peninsulares desde la época romana. Por tanto, como vamos a ver a lo largo de esta exposición, la cultura que se exhibe como árabe en la España medieval es sustancialmente visigótica e hispano-romana.

Esta incontestable realidad histórica tiene muy difícil concreción en ciertos ámbitos de la cultura, muy particularmente en la música.

Cuando se refieren al Medioevo los historiadores de la música separan sistemáticamente del Occidente la cultura ibero-musulmana. Contemplan el Medioevo con unos ojos daltónicos o, más aún, monocromos, hasta el punto de no ver, por ejemplo, la contribución sustancial de la canción peninsular a la formación del movimiento trovadoresco.

1. Me complace colaborar con este argumento en el merecido homenaje a don Antonio Martín Moreno, entrañable amigo granadino, compañero de tantos años en la aventura de la Musicología Española, Iberoamericana y Universal. El asunto que aquí desarrollo fue objeto de mi breve intervención oral en el Encuentro que tuvo lugar en Estremoz (Portugal) el 15 de noviembre 1998. Asimismo, traté este tema en la *19th Annual Conference Academia Europaea*, «The Dialogue of Three Cultures and our European Heritage, Toledo Crucible of Three Culture and Dawn of the Renaissance» (2-5 de septiembre 2007), donde pronuncié una conferencia con el título «Music and Instruments. A two-way influence: Arabs-Troubadours». Las Actas de ambos eventos no llegaron a publicarse.

Con la metodología al uso es muy difícil percibir la música de la cultura hispano-musulmana y hebrea, que nunca fue escrita, y concretar su real aportación a la música cristiana occidental.

Echemos un vistazo general sobre la música en el mundo medieval tal como la dibujamos hoy los especialistas para encontrar su lugar en la España romano-visigótica y medieval².

1. RECEPCIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA

El estudio de la canción medieval suele realizarse aplicando una metodología crítico-textual y literaria. Sin duda, el primer conocimiento que tenemos de los ejemplos de dichas canciones nos llega por los manuscritos, los cuales, mediante determinados códigos gráficos, paleográficos, nos proporcionan aquellos elementos que nos permiten percibirlos como obras poético-musicales de altísima inspiración. La determinación exacta de los elementos que están fijados en los manuscritos es a menudo objeto de polémica. Dichos elementos una vez establecidos, accedemos a las canciones para leerlas, cantarlas y estudiarlas como si fueran obras de autor moderno, esto es, creadas y definitivamente establecidas en el momento mismo en que son puestas por escrito.

Tal procedimiento aplicado al estudio de la canción medieval (y de otras formas artísticas de comunicación o expresión del ser humano) es una pesada herencia del positivismo histórico del siglo XIX y de su método «histórico-crítico-filológico», al no admitir otras fuentes que no fueran las escritas, notablemente las de la tradición oral, para captar la música en su devenir histórico. Siguiendo el mismo camino que los sonidos articulados del lenguaje, la música se ha refugiado en la escritura mucho más tarde que las palabras y ha quedado del todo dependiente de ella³. Los propios compositores actuales de música reconocen esta dependencia cuando aseguran, indistintamente, que «escriben» una obra o que la «componen». Otros estudiosos, en cambio, reclaman la singularidad de la música como objeto artístico historiable, del todo diferente del de las artes plásticas, con el siguiente argumento: la obra plástica, una vez creada por el artista, permanece estable en el tiempo; en cambio, la obra musical se desvanece después de que el intérprete la haya puesto en el aire, quedando viva solamente en el recuerdo.

2. Remito sobre este particular a mis estudios: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1993), «El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano», *Revista de Musicología*, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, XVI, 1, págs. 438-456; «Sobre el canto del *Trecanum* en la vieja liturgia galicana», *Homenaje a Louis Jambou*. En prensa.

3. Vid. mi estudio: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2020), «La Música y la Palabra en la Tradición Latina y en la Cultura Hispana», *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, págs. 49-63.

Por esta razón me parece del todo necesario exponer aquí la percepción de quien, con experiencia de intérprete, investiga la música del pasado, canción o no, para ver de establecer con los estudiosos de la poesía, notablemente de la poesía española de tiempos remotos transmitida en forma de canción, los posibles puntos de convergencia⁴.

Trasladadas a un soporte escrito, entre la palabra escrita y la música existe una gran diferencia. La palabra escrita, puede llegar al intelecto sin necesidad de ser interpretado sonoramente, tan solo mediante la lectura visual de sus símbolos gráficos. La grafía musical, por el contrario, no representa adecuadamente los sonidos hasta el punto de que su emisión o reproducción fónica sea innecesaria para percibir sensorialmente sus efectos sonoros.

Por otro lado, la música se diferencia de las otras artes, y también de la poesía y otras formas literarias de comunicación, en la misma fuerza que ha impulsado su desarrollo tecnológico y estilístico a través de los siglos. En la cultura occidental, los creadores de las artes plásticas en las edades media y moderna han podido realizar su trabajo frente al espejo de obras antiguas. Arquitectos y escultores tenían la facultad de imitar edificios y objetos conservados del mundo clásico, mientras los poetas podían leer y seguir los modelos de los más excelsos vates griegos y romanos. Los músicos, en cambio, hasta épocas mucho más recientes han carecido de ese privilegio. Por tanto, cuando volvemos al pasado musical y hablamos, por ejemplo, de periodos clásicos, no pretendemos decir que la música vuelve a sonidos del mundo clásico grecorromano, pues éstos se perdieron en el aire, sino que sus creadores sintieron el vehemente deseo de someterse a los postulados de una retórica musical establecida en aquellos tiempos, tal como la reflejan los monumentos literarios.

El camino de la historia de la música, como el de la poesía y el del teatro, debe recorrerse, por esta razón, rectificando continuamente las desviaciones producidas por la fuerza lineal de los datos de que disponemos. Por grande que sea nuestro esfuerzo para situarnos en el tiempo y lugar del autor o autores que compusieron una

4. He abordado este asunto en algunos de mis trabajos: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2000), «El Reto de los Intérpretes: Recrear la Música en su Formato Auténtico», *Memoria III Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana*. Santa Cruz de la Sierra (Misiones de Chiquitos), págs. 64-66, (publicado en el diario *El Deber* de Santa Cruz de la Sierra, 5 de agosto del año 2000, con el encabezamiento: «Recrear desde lo auténtico: Reto de intérpretes»). Retomé varias de las ideas aquí expresadas en mi colaboración: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2000), «Música nueva de tiempos viejos: elogio del intérprete», *III Bienal de las Artes Musicales. III Encuentro Internacional de Musicología*, (Loja, Ecuador), págs. 32-35, la cual apareció, resumida, en el políptico de la colección *Pliegos de Pensamiento Vivo* con el título más escueto de «Elogio del Intérprete», Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018.

determinada obra, de aquellos intérpretes que fueron sus primeros destinatarios, o de aquellos improvisadores que nunca pretendieron que su música trascendiera el tiempo, jamás conseguiremos dibujar la realidad sonora de una época pasada tan alejada a la nuestra, y al mismo tiempo tan evocadora, como la de la Edad Media.

2. MÚSICA INSTRUMENTAL Y MÚSICA VOCAL

Intentemos adentrarnos ahora en el mundo sonoro de la música del medioevo, donde floreció la cultura hispano-musulmana.

Es arriesgado trasladar a este periodo la frontera que hoy existe entre la música instrumental y la música vocal. Pero sí hemos de decir que la música que va a tener su carta de naturaleza como verdadero arte de los sonidos es la música vocal, esto es, el canto. Ahora bien, el canto se hará acompañar a veces de instrumentos musicales. Éstos conseguían, de alguna manera, su naturaleza artística por su conexión como música de acompañamiento al canto o sustituyendo la voz humana en la polifonía litúrgica cuando faltaba algún cantor. La música instrumental propiamente dicha era la procedente de ámbitos histriónicos, para cuya ejecución no hacía falta ninguna preparación intelectual, sino una habilidad, gimnasia o ejercicio corporal⁵. El instrumentista era asimilado al personaje que sabía hacer juegos de manos. Para entender esto no hay más que ver los miserables sueldos que percibían los ministriles, cuando eran contratados para determinada fiesta⁶.

5. La música instrumental, según los viejos tratadistas Boecio, San Isidoro y otros, estaba situada en el último lugar, después de la música de los astros (*musica mundana*) y tras la de los hombres (*musica humana*). En realidad, la música producida por los instrumentos artificiales no se basaba, según ellos, en una *ratio* numérica, sino que dependía fundamentalmente de una cierta habilidad o arte. Su menor estima intelectual procedía, en cierta medida, de la poca consideración que se tenía hacia los propios instrumentistas. Aristóteles definía el arte en general como «*recta ratio factibilium*» (cf. *Ética*, VI, c. 5. n.3.7, y *Metafísica* IX, L. 8, c. 8, n. 9), y Santo Tomás de Aquino explica que es un *habitus operativus* (*Summa Theologica*, I.II, q. 57, 34).

6. Documentos de las Cancillerías reales y las actas de los Cabildos prestan abundante información sobre la contratación de instrumentistas, llamados *ministriles* a partir del siglo XIV, para actuar en las respectivas capillas musicales. La contratación de músicos externos en la Villa y Corte de Madrid para intervenir en celebraciones solemnes así civiles como religiosas, vigente incluso en el siglo XIX, ha sido ampliamente documentada por GALLEGO, Antonio (1989), «Breve nota sobre el festero y la festería», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 1, págs. 27-5. Para tratar de los histriones en España sigue siendo todavía indispensable la consulta de MENÉNDEZ PIDAL, R. (1924), *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Centro de Estudios históricos; así como el capítulo dedicado a este asunto por ANGLÉS, H. (1935), «Els cantors des segles XXIII a Catalunya», en *La musica a Catalunya fins al segle XIII*, ed. facsímil, Barcelona, Biblioteca de Catalunya y Universidad Autónoma, 1988, págs. 4059. Consúltense también de este autor otros estudios: su erudita y amplia introducción a *La música de las cantigas, facsímil, transcripción y estudio crítico*, Barcelona (Diputación Provincial, Biblioteca Central, vol.

Desde los comienzos de la época gótica, los ministriles instrumentistas podían intervenir formando conjuntos, designados *coblas* en las cortes de Occitania y de Aragón. Y aunque actuaban muchas veces en el canto litúrgico como refuerzo y en sustitución de alguna voz polifónica, los ministriles no podían jamás ser asimilados a los cantores, y menos aún, al cantor principal. Por lo general, éste era el catedrático jefe de la escuela, de ahí su nombre de *caput scholae*, en castellano *capiscol*, que es alto cargo o dignidad entre los canónigos de un cabildo catedral⁷.

De la música medieval, digamos anterior al siglo XV, producida por medio de instrumentos no ha quedado nada a excepción, quizá, de las famosas estampidas que aparecen sin música en el famoso *Manuscrit du Roi* (de la BN de París), música de danzas que sin duda eran cantadas con algún tipo de letra, como otras de las que sí tenemos también el texto⁸. Pero no podemos negar su existencia e incluso su relevancia. Conocemos muy bien, por la arqueología y la iconografía, la existencia y la naturaleza de los propios instrumentos musicales. La recuperación, rehabilitación y reconstrucción de instrumentos antiguos es el único medio que poseemos hoy, no digo para hacer sonar aquella música, pero sí para producir sonidos y crear en nosotros una imagen sonora capaz de ser proyectada hacia el pasado. Las posibilidades técnicas, organológicas, de cada instrumento en manos de un hábil tañedor, así como la analogía de otras músicas no instrumentales, serán también los propios límites de dicha imagen⁹.

I, 1964; vol. II, 1943, vol. III, en dos partes, 1958, págs. 119-129; *La Música medieval en Navarra*. Obra póstuma. Pamplona Institución Príncipe de Viana, 1970. De la época renacentista pueden recabarse algunos datos en mi breve estudio: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2018), «Tradicón y retórica en la música de la corte de Carlos I», en *Quinientos años después: Villaviciosa, 1517. La época en que D. Carlos vino a Asturias*, Oviedo, Ediciones de la Universidad, Fundación José Cardín, págs. 205-219.

7. Conocemos muy bien la personalidad y función de los ministriles en una catedral tan significativa y modélica como la de Toledo, gracias al minucioso y espléndido estudio de REYNAUD, F. (1996), *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premières témoignages aux environs de 1600*, París (CNRS), Tournhout (Brépols), cap. V: «Les instrumentistes tolédans: ‘Ministriles, tañedores, trompetas y atabales’», págs. 197-268.

8. Como ejemplo podemos traer a este propósito la estampida de Raimabut de Vacairàs, *Calenda maia*. Vid. en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1980), *Cançons dels Trobadors*, Toulouse, Institut d’Estudis Occitans, pág. 325.

9. ÁLVAREZ, M. R. (1981), *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis Doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, el día 29 de junio de 1981. El tema de las fuentes literarias no solamente afecta a los cordófonos, sino también a los restantes instrumentos; vid de la misma autora: ÁLVAREZ, M. R. (1982) «Aportaciones para un estudio organográfico en la plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tenerife (ACT), pág. 49; ÁLVAREZ, M. R. (1985), «La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas», en *Actas del Congreso «España en la Música de Occidente»*, Salamanca, Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 49-61.

La música que consiguió tener prestigio social, por lo que acabamos de ver, fue la que hoy llamamos música vocal, el canto. En ella el arte de los sonidos y las palabras poseen una suerte de unión hipostática, de tal manera que, aun siendo palabras y música de diferente naturaleza, no tienen realidad física, digamos existencial, sino en un solo y mismo acto sonoro que es el canto.

3. DISCURSO ABIERTO Y CERRADO EN LA MÚSICA VOCAL

En virtud de la conexión entre palabras y música, el canto es de dos géneros bien distintos: el que tiene las palabras en discurso abierto, y el que las tiene en discurso cerrado o medido. Esta cualidad del texto tuvo consecuencias muy importantes en la formación de los sistemas a los que obedeció la creación de los diferentes repertorios de la música medieval, tanto en lo referente al ritmo como a la melodía.

Discurso abierto

En el canto con texto literario de discurso abierto la música nació y se desarrolló de manera vegetativa, esto es por la improvisación de ornamentaciones sobre la recitación de las palabras¹⁰. Así era el canto litúrgico realizado con palabras tomadas

10. La visión romántica sobre el canto gregoriano como un repertorio musical cuyas formas originales están representadas en los más antiguos manuscritos con notación neumática, se ha prolongado desde el siglo XIX hasta nuestros días propagada especialmente por los monjes de la Abbaye de Saint Pierre de Solesmes, con la excepción de algún disidente. A propósito del proyecto de edición crítica que preparaban dichos monjes sobre el Propio de la Misa, E. Cardine monje solesmense exiliado en Roma adelantaba tímidamente ya en 1950 que, antes de la aparición de los libros con notación neumática, hubo una larga tradición oral, «De l'édition critique du Graduel», en *Atti del Congresso Internazionale di Musica sacra*, Roma, 1950, repr. Tournai, 1952, pág. 190. La tesis oficial de Solesmes quedó meridianamente expuesta en el primer párrafo de la introducción a *La Notation Musicale des chants liturgiques latins, présentée par les Moines de Solesmes*, Solesmes, 1960, pág. 7: «Nos maîtres nous ont à juste titre enseigné le retour aux sources, principe fondamental des disciplines historiques. Mais il n'est pas seulement nécessaire pour la science: il est également l'occasion de volupté artistique. Non, rien ne saurait remplacer le manuscrit». El planteamiento que se percibe en estas frases es más que discutible si lo que se quiere expresar con ellas es que los manuscritos son las fuentes de un supuesto original que ha pasado a ellas de manera propia. Nadie pone en duda hoy la realidad de un largo proceso oral antes de la fijación del canto gregoriano en la forma en que aparece en los primeros manuscritos, si bien hay discrepancias respecto a si estos reflejan una tradición oral del canto todavía en proceso evolutivo, esto es, abierto a la ornamentación improvisada o, por el contrario, transmiten un repertorio ya fijo y del todo cerrado. Una aproximación luminosa al hecho de la oralidad en el Canto Gregoriano es el ensayo de LEVY, K. (1990), «On Gregorian Orality», en *Journal of American Musicological Society*, núm. 43, págs. 180-227, repr. en K. LEVY: *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, págs. 141-177. Para conocer la polémica suscitada

de la Biblia. Al traducirse del hebreo a las diversas lenguas del Mediterráneo, el texto bíblico perdió su estructura métrica original. Los salmos y otras perícopas de la Biblia obtuvieron de esa manera un discurso libre, sometido únicamente a los límites de los enunciados paralelísticos, propios de la poesía hebraica. Así es como en las diversas formas de salmodia, la recitación de los textos se benefició de las posibilidades ornamentales que exhibía cada una de las diferentes lenguas occidentales, entre ellas el latín, cuya prosodia propició el que las ornamentaciones se convirtieran en música de extraordinaria libertad, como la del canto gregoriano y de otras liturgias latinas.

Discurso cerrado

Vengamos al otro género de canto, el de discurso sometido a las leyes de la métrica. En él la música cumple una función asimismo esencial, pero del todo diferente. Me referiré únicamente a la lengua latina y a las derivadas de ella por la llamada fragmentación romance.

El cristianismo occidental tardó en aceptar la poesía hímica de nueva composición usual en Oriente, esto es, no tomada de la Biblia. Este tipo de poesía se realizaba sometiendo el discurso poético a las estructuras métricas propias de cada lengua. En latín, como en casi todas las lenguas, las estructuras básicas eran dos: el verso y la estrofa. Los versos podían no ser isométricos. Pero las estrofas eran, por lo general, de idéntica medida. La medida de los versos en los poemas compuestos para uso de los cristianos tomaba como referencia la acentuación prosódica, tal como se practicaba en el «*sermo vulgaris*», y no la naturaleza cuantitativa de las sílabas, según los clásicos.

sobre la oralidad del Canto Gregoriano véase también Dobzay, L. (1993), «The Debate about the Oral and Written Transmission of Chant», *Revista de Musicología*, XVI, págs. 706-729. Véase también a este propósito COLETTE, M. N. (1995), «Grégorien et Vieux-Romain: Deux méthodes différentes de Collectage de mélodies traditionnelles», en *Laborare fratres in unum. Festschrift Laszlo Dobzay zum 60. Geburtstag*, Spolia Berolinensia, 7, ed. J. SZENDREI, D. HILEY. Hildesheim, Zürich: Weidmann, págs. 37-52. Además de las muchas referencias sobre el particular incluidas en estos trabajos y las que incluyo en mi citado artículo «Lo efímero y lo permanente en la música tradicional», son relevantes, por relacionar la poesía oral y el canto gregoriano, los ensayos de L. Treitler: «Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant» en *The Musical Quarterly*, 60, 1974, págs. 333-372. Me permito citar, por fin, dos de mis trabajos donde intento destacar la importancia de la oralidad en la formación de la música en la primitiva liturgia: «Auralidad y oralidad. Composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano». En *La voz y la memoria: Palabras y mensajes en la tradición hispánica. I Simposio sobre el patrimonio inmaterial*, Uruña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, págs. 17-35; «Liturgia e improvisación», en *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial*, Uruña (Fundación Joaquín Díaz), 2007, págs. 128-141 (además del libro en papel existe edición digital producida por la Fundación Joaquín Díaz que puede consultarse abriendo el siguiente enlace: <https://docplayer.es/14681137-La-voz-y-la-improvisacion.html> [Consultado el 1/03/2021]).

Estos poemas de la liturgia cristiana, llamados himnos, se cantaban con una música ciertamente muy apegada al texto, pero de muy distinta manera que los cantos de discurso abierto. En efecto, al no discurrir las palabras libremente, sino sometidas a unos ejes acentuales generadores de la horma métrica del verso, el elemento rítmico de la música recibía su definición básica por dicha estructura métrica. Por otro lado, desde el punto de vista melódico, la irrefrenable atracción de los acentos en el discurso medido del verso no permitía veleidades ornamentales con intención expresiva, salvo al final del propio discurso, esto es, del verso o de la estrofa. Tal observación no es atribuible específica y exclusivamente a los himnos litúrgicos, sino a todo canto compuesto de versos y estrofas sometidos a formas isométricas.

La dependencia respecto a las estructuras métricas, verso y la estrofa, otorga a la música una función bien específica en la canción medieval. El resultado final es que la música de ésta y de todos los cantos con textos sometidos a metro, se convierte necesariamente en formularia y distante con respecto al texto literario. La naturaleza formularia de la música de estos cantos propicia, por otro lado, una gran sobriedad y ahorro en los efectivos rítmicos y melódicos, posibilita su independencia y otorga a aquélla una gran capacidad migratoria. Es decir, la música de la primera estrofa se usa para todas las demás, y la de una determinada canción puede viajar incesantemente para aposentarse caprichosamente en poemas de muy distinta índole por su contenido, su temática. El procedimiento de aplicar mecánicamente la música de una canción a otra del mismo metro, lo llamamos «contrafactum», «contrahechura».

Canción medieval

La canción medieval profana exhibe un patrimonio musical realmente pobre, si lo comparamos con el del canto litúrgico, al que nos referimos anteriormente¹¹. No era necesario una gran riqueza y variedad, puesto que unas pocas fórmulas servían para muchos poemas. Contrariamente a lo que sucede en el canto litúrgico, en la canción trovadoresca la música cumple una función comunicativa, y a veces

11. Ello es consecuencia, precisamente, de la forma cerrada del discurso, compuesto de verso y estrofa. La materia musical queda reducida, en una canción trovadoresca o en un himno litúrgico, a muy pocas frases. Así, una canción tetrástrofa, lo más que puede exhibir son cuatro frases, esto es una por cada uno de los cuatro versos de la estrofa. Es muy frecuente que la economía de efectivos melódicos sea una cualidad buscada en dichas canciones, para hacer más eficaz la comunicación poética. Y así es más normal que una estrofa de cuatro versos se componga de dos frases musicales que se repiten. Esto no ocurre en los cantos con texto libre, donde los elementos fónicos de las palabras, según su significado, son dotadas, por la música, de intención «expresiva». De esta manera el canto se hace también libre y la materia musical resultante es cuantitativamente grande, mayor que la aplicada a un texto poético de estructura isométrica.

también nemotécnica, pero no primordialmente expresiva. El trovador, el cantor, el intérprete, la usa sobre todo para hacerse oír y para elevar el lenguaje poético al nivel superior que le es propio, claramente separado del lenguaje coloquial, familiar, vulgar. En la fórmula musical no puede haber intencionalidad expresiva

Así, pues, la riqueza de la canción medieval, no está en la imagen formularia que exhiben los cancioneros, sino en una realidad que nos niega la historia del arte musical: la interpretación del trovador. La enorme cantidad de variantes melódicas de una misma canción que nos ofrece la tradición manuscrita de trovadores y troveros es signo denunciador de una oralidad pujante fuera de los cancioneros¹².

4. LA MÚSICA EN LA CULTURA MUSULMANA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

En este complejo mundo así esbozado es muy difícil avistar con cierta nitidez lo que ocurrió en la Península Ibérica¹³.

En los reinos cristianos, como en el resto de los reinos occidentales, la música alcanzó un protagonismo extraordinario dentro de la liturgia. Como acabamos de señalar, es en el marco litúrgico donde los maestros desarrollaron la tecnología que ha sido capaz de producir las obras musicales que hoy nos asombran. Esta tecnología es, por ejemplo, la de la escritura, la del diatonismo, la de la polifonía, la de las variadas formas vocales e instrumentales, etc. Muy distinto fue el marco para el desarrollo de la música en culturas históricas tan avanzadas como la árabe o la china. En vano buscaremos en ellas un marco similar que haya desencadenado un proceso tecnológico musical tan asombroso, tan meteórico en su desarrollo, capaz de crear las obras maestras de la música occidental. Pero no quiero tratar aquí de este asunto ni establecer comparación alguna entre culturas, sino intentar captar la presencia de la música en la sociedad hispano-musulmana.

El maestro músico más importante de la cultura islámica medieval fue Al-Farabi. Nacido en el Turquestán, desarrolló su actividad en Bagdad, en Alepo y en Damasco donde murió en 950. Aunque nunca vino a España, su influencia dejó

12. Los editores de las canciones del trovero Blondel de Nesle han realizado un ingente trabajo para ordenar las variantes con que las melodías aparecen en los cancioneros. A través de tales variantes puede apreciarse el estrato básico de éstas y la enorme movilidad que las canciones padecieron en boca de los intérpretes que ocasionalmente las recitaron antes de pasar al manuscrito. Vid. *L'oeuvre lyrique de Blondel de Nesle. Mélodies. Edition des mélodies et étude des variantes*, par Avner Bahat et Gérard Le Vot, Paris (Honoré Champion éditeur), 1996.

13. Algunos datos complementarios de este apartado aparecen expuestos en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1988), *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, 2ª ed. Madrid, Alianza Música, pág. 350, y Alianza Música; 1, 1ª ed., 1983, págs. 205-213.

sentir a través de su *Kitab al-Musiqi al-Kabir*, «El Gran Libro de la Música». ¹⁴ A diferencia de los teóricos occidentales, dependientes de Boecio (ca. 480-524) y de su monocordio en lo que respecta a la formación y temperamento de los sonidos, Al-Farabi árabe clasifica los sonidos de manera experimental por la disposición de los trastes en el mango del *ud* (laúd). Desafortunadamente el libro de Al-Farabi no tuvo repercusión en el Occidente cristiano, como tuvieron los libros sobre filosofía y sobre otras ciencias de autores musulmanes. Los maestros cristianos aplicaron y experimentaron las teorías grecorromanas en el canto litúrgico. Al-Farabi las aplicó en el instrumento propio de la canción cortesana, el laúd.

Música cortesana

Precisamente ante el hecho de no poseer marco litúrgico religioso para representaciones rituales comunitarias, la música cortesana adquirió en el mundo musulmán un relieve incomparable, bastante antes de que aflorara el movimiento trovadoresco de los reinos cristianos. Este importante detalle suele ser obviado por los historiadores de la música quienes describen el nacimiento de los trovadores casi por generación espontánea. Por eso, el marco de la que podríamos llamar liturgia cortesana es el aplicable a la música hispano-musulmana.

Un gran arabista del pasado siglo, historiador de la literatura y músico, Julián Ribera, realizó un esfuerzo gigantesco para demostrar que la música medieval europea, en concreto la de los trovadores y de las Cantigas de Santa María, era dependiente en esencia de la música árabe ¹⁵. El panarabismo musical preconizado por este autor fue rechazado, sin razones de peso, por el musicólogo H. Anglés, hasta el punto de negar una interrelación cultural en el ámbito de la música entre las dos sociedades.

Para justificar la influencia de la música practicada en el mundo hispanoárabe sobre la música occidental, particularmente monódica, Ribera se basaba en tres indicios: a) la introducción del *ars mensurabilis* en el siglo XIII a imagen de los géneros rítmicos de la música árabe; b) la introducción del uso de instrumentos

14. Un amplio extracto en castellano y explicación de *El Gran Libro de la Música* puede leerse en SORIANO FUERTES, Mariano (1853), *Música Árabe-Española, y conexión de la música con la Astronomía, Medicina y Arquitectura*, Barcelona, págs. 5-68. La influencia de Al-Farabi se advierte sobre todo en un autor tan importante como Ibn Sina Avicenna, nacido en Bukhará (Uzbekistán) en c. 980 y muerto en Hamadán (Oeste del Irán) en 1037, quien dedicó un capítulo entero a la música en su notable libro enciclopédico *Al-Sifa*.

15. Cabe destacar al respecto los siguientes títulos de RIBERA, Julián (1915), *Existencia de una épica romanceada en la España musulmana*, Madrid; (1922), *La música de las Cantigas. Estudios sobre su origen y naturaleza*, Madrid; (1923-1925), *La Música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, 3 vols. Madrid.

nuevos de cuerda pulsada en el Continente europeo cuyo principal ejemplo es el laúd; y c) la introducción de formas nuevas de canción de tipo responsorial, especialmente las dos manifestaciones de la *nawba*: el *zejel* o *zajal* propio de las canciones en lengua vulgar, y la *muwashaha* propia de las canciones escritas en árabe clásico. Llama la atención, asimismo, que las estrofas de los himnos litúrgicos latinos carezcan de mudanza, vuelta y respuesta, como las estrofas de la canción castellana. En fin, más allá de algunas exageraciones en las que pudo incurrir Julián Ribera, sus argumentos básicos nunca han sido rebatidos con solidez.¹⁶

Es cierto que no poseemos ni un solo testimonio escrito de la música practicada en el medio judeo-musulmán en la Península Ibérica. Pero este hecho no es razón suficiente para estimar que la música no ocupara tan relevante en la España musulmana como en la España cristiana (fuera del marco litúrgico, naturalmente).

La técnica musical era transmitida de maestros a discípulos de viva voz, sin el recurso de la escritura. Por eso el acercamiento del investigador a la música hispano-musulmana no puede hacerse a través de fuentes escritas, sino transitando el camino de la inducción retrospectiva a partir de lo que aparece en el día de hoy como muy estable y muy arraigado en la tradición oral.

El ejercicio o interpretación de la música profana en el mundo islámico estuvo inseparablemente unido al de las *qainas*. Eran éstas unas esclavas cantoras cuyo extraordinario talento musical no les impedía ejercer como meretrices. En las grandes ciudades, como Medina, Bagdad, Damasco y Córdoba, formaban una auténtica Institución en la que podían ingresar también cantores afeminados, llamados *Moukhannath* o *Muali*, esto es, ‘convertidos’, cuyas formas y comportamientos eran exactamente igual que los de las mujeres. El ejercicio de *qaina* profesionalizada era escuela de música y de danza a la vez. Otros intérpretes improvisaban la música en sus instrumentos específicos, el *ud* (origen de nuestro laúd), el *mi'zaf* (cordófono de la familia de la cítara), *qussab* (aerófono del tipo flauta), *mizmar* (del tipo clarinete), bien como acompañantes, o bien como solistas.

Música religiosa

La música religiosa puede distinguirse según los diversos ámbitos y circunstancias en las que se practicaba:

16. Sobre este particular me permito remitir al lector a mi intervención en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología que, con el título de «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo-andaluza en las cantigas de Santa María y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers», fue publicado en sus Actas, *Revista de Musicología*, XVI, 1 (1993), págs. 385-395.

1. La recitación del Corán estaba sometida a reglas sumamente precisas relativas a la pronunciación y a la cadencia o entonación en las pausas o cesuras. Estas reglas fueron unas establecidas por el mismo profeta Mahoma, y otras fijadas por la inmediata tradición en siete modos cuya práctica todavía pervive. La recitación del texto sagrado depende, no obstante, más de las dotes del recitador para hacer una pronunciación inteligible, según la estructura de los *surates* (o capítulos) y de los versículos, que de una determinada fórmula rítmica o melódica. Esta es la diferencia esencial que existe entre la recitación del Corán en la mezquita y la de la Biblia en las sinagogas o en las iglesias. Judíos y cristianos poseen determinadas fórmulas musicales cuyo desarrollo aparece incluso gráficamente señalado en los libros, a saber los signos *ta'amim* en la Biblia judaica, y de los *neumas* en los libros litúrgicos cristianos. Entre los musulmanes los veintiséis signos gráficos que aparecen en algunos ejemplares del Corán, encima o al lado del texto, no tienen una significación melódica, sino indicativa de una correcta articulación.

2. Las siete llamadas a la oración (*adhan*) por el muecín desde el minarete, también obedecen a reglas muy precisas que se han transmitido por la tradición desde la época del Profeta. Su característica principal es el contraste entre las siete fórmulas, espaciadas por determinados silencios, donde cada muecín, según su formación o condición personal, podrá conseguir una interpretación del *adhan* más o menos artístico.

3. La música ocupa un lugar destacado en las fiestas musulmanas. La más importante y generalizada es la del *Maulid*, que celebra el aniversario del nacimiento del Profeta. En esta fiesta un cantor solista y un coro interpretan el *Madih Nabawi*, esto es en prosa rimada cantan alabanzas a él y a su familia. Los *sufitas*, cuya doctrina se aparta de la fría enseñanza de los teólogos ortodoxos y se acerca más a las vivencias del pueblo llano, celebran fiesta del *Zikr*, 'commemoración', donde se mezclan la recitación, el canto, la música instrumental, la danza tradicional, el incienso, la meditación, el éxtasis y los trances.

Músicos

Los músicos de los que tenemos alguna noticia desarrollaron su actividad en el ámbito profano o civil. Entre los más célebres es preciso señalar en primer lugar al gran Ziryab. Este personaje, del que poseemos datos muy poco concretos, se había formado en Damasco a la sombra del famoso maestro Ishaq-al-Mawssili (767-850). De Damasco vino Córdoba en el año 822. Aquí renovó las costumbres, todavía un tanto rudas, de la corte de Abderramán II y las adaptó a las más refinadas de Oriente. A Ziryab se le atribuye la invención de la *nawba* o *nuba*, que significa «turno». El nombre de esta forma musical, aún vigente hoy en día en el Magreb, alude a la circunstancia en que se interpretaba. Cuando el músico, cantor, danzarina, etcétera, quería actuar delante del califa, debía esperar su turno, hasta que el *sattar*, 'guardia', le diese la orden de comenzar. La *nuba* se interpreta según el *maqam*, modo de improvisación: a) en la coordenada melódica o tonal gracias a

determinados esquemas, pocos en número y muy estables; y b) en la coordenada rítmica muy libre y abierta a la libertad creativa del intérprete. Estos cantos se acompañan con diversos instrumentos, a saber, el *ud*, cordófono de cuerda pulsada, el *rebab*, cordófono de cuerda frotada, *nay*, aerófono, *qanun*, salterio, *tar*, pandereta y la *derbukka*, membranófono con resonador de barro.

Otro personaje importante del que tenemos noticia es Muqaddam ibn Muhafa al-Qabri. Nació en Cabra y desarrolló su actividad en Córdoba durante el siglo IX. A él se le atribuye la invención de la *muwashaha*. Este género, tan productivo en la literatura árabe de todos los tiempos y tan importante en la literatura castellana, no se concibe sin un soporte musical, como ocurre en la *nuba*. Nunca hubo intención de plasmar por escrito esta música, porque una de sus características era precisamente la improvisación. Hoy admiramos la altura poética de los textos literarios de las *muwashahas*, pero no podemos adivinar su música. Solamente algunos fragmentos de canciones de extracción popular insertos en poemas cultos, llamados jarchas, han pervivido en la tradición oral.

Terminología

Terminaré mi exposición invitando al lector a reflexionar sobre un hecho muy actual relacionado con la terminología.

Durante los últimos tiempos se ha generalizado el uso del epígrafe *música andalusí* para designar la música árabe, practicada hoy en día y desde los tiempos de Mahoma, en el inmenso territorio que se extiende desde los confines del Irán por todo el Norte de África hasta el Sur de la Península Ibérica¹⁷. El iniciador de esta suerte de panarabismo musical fue Francisco Salvador Daniel. En un curioso ensayo que publicó en Argel en 1879 intentó descubrir la estrecha relación de la música árabe, notablemente la hispanoárabe, con la música griega y el canto gregoriano¹⁸. A partir de 1905 el musicólogo francés Jules Rouanet y el argelino Edmond Yafil publicaron, asimismo en Argel, una serie de 25 fascículos de música árabe y «mora» con acompañamiento de piano, donde aparece, por vez primera según mis noticias, el nombre de música «andalouse» para designar aquellas canciones que, con los moros expulsos del reino de Granada, llegaron al Norte de África después de 1492 y allí se han cantado hasta el día de hoy¹⁹.

17. HOMO-LECHNER, Catherine y RAULT, Christian (1999), *Instruments de musique du Maroc et d'Al-Andalus*, Paris, Centre Européen de Recherche pour l'Interprétation des Musiques Médiévales, Fondation Royaumont, Paris, pág. 142, (incluye un CD).

18. SALVADOR DANIEL, Francisco (1879), *La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Argel.

19. ROUANET, Jules y YAFIL, Edmond (1905), *Répertoire de musique arabe et maure*, Argel.

Heredero de esta tendencia, el ya citado arabista Julián Ribera realizó un considerable esfuerzo para demostrar, como hemos señalado, que el repertorio de las Cantigas Santa María de Alfonso X el Sabio y el de las canciones de los Trovadores, Troveros y Minnesingers eran deudores de la música practicada por los musulmanes en la Península Ibérica, a saber, la «música andaluza medieval». Mi añorado amigo Christián Poché (1938-2010) en su libro *La musique arabo-andalouse* (París, Cité de la Musique, 1995) reclama el uso del atributo genérico «árabe» unido al de «andalusí», frente a otros términos para él más restrictivos, «andaluza–magrebí», «granadina», «nazarí», o simplemente «andalusí», porque entiende que la música a que se refiere existe en gran parte del mundo árabe, incluido el próximo Oriente, con ejemplos claros en Alepo (Siria) de donde el propio Poché era oriundo. Años antes, Mahmoud Guettat se había mostrado más escéptico sobre la definición de la música árabe y andalusí y, por eso, su libro sobre la música en el Norte de África lleva por título: *La musique classique du Maghreb*²⁰.

El obstáculo que se interpone para desterrar la ambigüedad en el uso de los términos y de los contenidos es de orden fundamentalmente epistemológico, pero también político. Los parámetros utilizados por buena parte de quienes estudian la llamada música árabe parecen separarse considerablemente de los usados por la musicología científica para definir otros repertorios. Entender por música «árabe» la practicada en los países o regiones que poseen una administración musulmana, hoy o en otras épocas, no parece aceptable desde el punto de vista técnico, pues en dichos países existen formas, géneros y estilos coincidentes, en buena parte, con otros que observamos en ambientes y culturas no islámicas. Por otro lado, el empleo del método retrospectivo y comparativo para situar en la historia pasada hechos presentes y para llevar de un espacio a otro muy distante ciertos fenómenos, requiere la identificación de conexiones inmediatas sin lagunas o vacíos insalvables. La mera similitud formal no siempre sirve a estos efectos, sobre todo si no se establecen rigurosamente los puntos de contacto en el tiempo y en el espacio²¹. El lugar desde donde parte la difusión de este modelo iconográfico, utilizado en

20. GUETTAT, Mahmoud (1980), *La musique classique du Maghreb*, París (Sindbad), 1980. Este libro aparece muy oportunamente citado por G. Le Vot en una breve disertación sobre los trovadores y la música, donde declara sin ambages: «ningún testimonio relativo directamente a la música de los andalusíes ha llegado hasta nosotros», LE VOT, G. (1997), «Les troubadours et la musique arabe: malentendus et réalité», BARRIOS, M. y VICENT, M. (eds.), *Du royaume de Grenade à l'avenir du monde méditerranéen*, Granada, pág. 114.

21. Ejemplo de buen trabajo de investigación según el método comparativo es el estrecho seguimiento que la profesora Rosario ÁLVAREZ ha hecho del *arpa-cítara* durante el medioevo: (1999), «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia Europa occidental», *Revista de Musicología*, XXII, págs. 11-48.

muchos pórticos románicos y en los códices de las Cantigas de Santa María, no es el mundo árabe del *qānun* y *nuzha* (Egipto) o del *santir* (Persia), sino Bizancio. Asimismo, entre los estudiosos de la música árabe, Reynaldo Fernández Manzano y, más tarde, Manuela Cortés apuntan en la buena dirección al centrar la música arábigo andaluza, especialmente, en la forma *nowba* o *nūba*²².

Para sembrar más confusión en un asunto que debiera desarrollarse en un ámbito meramente científico, se suma el uso ambiguo de los patronímicos con una finalidad cultural política de determinado país, región, ciudad, etc. Un libro publicado en 1999, con el título *Instruments de Musique du Maroc et d'Al-Andalus*²³ aparece ante el público como una manifestación propia de la cultura marroquí. Argelia, Túnez y Andalucía hacen, asimismo, una reivindicación similar en la búsqueda de una identidad cultural.

Es legítimo, sin duda, acudir a ese cajón de sastre que llamamos folklóreo, música tradicional o de tradición oral, para encontrar datos que, mediante la oportuna corrección, pueden retrotraerse en el tiempo para completar la información que los meros documentos y demás testimonios arqueológicos no pueden proporcionarnos. Pero lo que causa desasosiego intelectual y lo que puede hacer ineficaz la aplicación del método, en lo que se refiere a la llamada música andalusí o arábigo-andaluza es la indefinición de los límites del campo que se está investigando, la *ignorantia elenchi*. Bajo el epígrafe «andalusí» los estudiosos de esta música colocan un genérico que necesitaría, a mi juicio, unos límites de tiempo y espacio mejor marcados.

El canto de *Samaa*, que se escucha en algunos ambientes religiosos musulmanes del Norte de África es, por el contrario, un repertorio de tradición oral que parece haberse formado durante los siglos XIV y XV en el ambiente de ciertas hermandades islámicas del Sur de España²⁴. En el *Samaa* se cantan textos que incitan a la piedad y devoción religiosa, pero no son de origen bíblico ni coránico estricto, ni poseen la forma antifonal y responsorial de los cantos mozárabes. La adscripción de este repertorio oral a la tradición andalusí, en este caso cristiana

22. CORTÉS, MANUELA (1996), *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996.

23. HOMO-LECHNER, Catherine & RAULT, Christian (1999), *Instruments de musique du Maroc et d'Al-Andalus*, Paris, Centre Européen de Recherche pour l'Interprétation des Musiques Médiévales, Fondation Royaumont, Paris, pág. 142, (incluye un CD).

24. Véase a este propósito el interesante testimonio que ofrece el *capitulare* de la biblioteca de Munich estudiado por ROISSE, Philippe (2008), «Célébrat-on les offices liturgiques en arabe dans l'Occident musulman?», AILLET, Cyrille, PENELAS, Mayte y Roisse, Philippe (eds.) *étude, édition et traduction d'un «Capitulare evangeliorum» arabe*, Munich Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Aumer 238, *¿Existe una identidad mozárabe?: historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus*, Madrid, Casa de Velásquez, págs. 211-254.

mozárabe, está basada en la lectura literal de un texto de Al-Tifâshî. Según este lexicógrafo tunecino del siglo XIII, los cantos que se cantaban en el medio que le tocó vivir eran imitados, unos, de los cristianos y, otros, del *huda* de los camelleros del desierto²⁵. El perfil diatónico de los cantos del *Samaa*, más allá de las ornamentaciones con que sus melodías vienen muchas veces revestidas al ejecutarse, podría tener algunas concomitancias con el de ciertos cantos litúrgicos latinos y no sólo con el mozárabe. Ello no justificaría por sí solo, sin embargo, la existencia de conexión ni de ejes de influencia entre unos y otros.

Por lo que acabo de exponer, una inmensa labor resta, a mi juicio, para deslindar los campos de una música tan sugestiva y tan rica como mal conocida.

25. Vid. C. Roché, *o.c.*, págs. 37-38.

Microfilmación, catalogación y estudio de los archivos musicales de las catedrales de Andalucía

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Centro de Documentación Musical de Andalucía

A Antonio Martín Moreno, gran musicólogo y artífice
de la especialidad de Historia y Ciencia de la Música en Andalucía

Resumen: Uno de los proyectos más destacados del Centro de Documentación Musical de Andalucía ha sido la microfilmación, catalogación y estudios de los archivos musicales de las Catedrales de Andalucía, que pronto se amplió a colegiatas, abadías, monasterios y conventos. En este programa han participado un gran número de investigadores y se han realizado hasta la actualidad más de 130 publicaciones monográficas entre las que destacan: catálogos de archivos musicales, documentarios, edición de partituras, estudios y grabaciones sonoras. Igualmente se realizó el inventario de los órganos de Andalucía.

Palabras clave: archivos, catalogación, catedrales, edición, microfilm, música.

MICROFILMATION, CATALOGING AND STUDY OF THE MUSICAL
ARCHIVES OF THE CATHEDRALS OF ANDALUSIA

Abstract: One of the most outstanding projects of the Andalusian Music Documentation Center has been the microfilming, cataloging and studies of the music archives of the Andalusian Cathedrals, which was soon extended to colleges, abbeys, monasteries and convents. A large number of researchers have participated in this program and more than 130 monographic publications have been made, among which the following stand out: musical archive catalogs, documentaries, edition of scores, studies and sound recordings. Likewise, an inventory of the pipe organs of Andalusia was carried out.

Keywords: archives, cataloging, cathedrals, publishing, microfilm, music.

El Centro de Documentación Musical de Andalucía¹ (CDMA), dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, inició su andadura en 1985, inaugurándose en 1987.

Entre las actuaciones más destacadas figura el programa de microfilmación, catalogación y estudio, de los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, y especialmente el dedicado a los archivos musicales de las Catedrales².

Es justo reconocer la magnífica labor de Manuel Nieto Cumplido, investigador, archivero de la Catedral de Córdoba y representante de los obispos de la Iglesia Católica en Andalucía, sin su colaboración este proyecto no habría sido posible, para mí fue un lujo poder trabajar con él en mi puesto de director del CDMA. Tocaba preparar el borrador del convenio y trabajamos mucho juntos en estas tareas. El CDMA se inauguró el 3 de julio de 1987, y el 16 de junio de 1988 se firmó el *Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía, para la catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía*³, que incluía en su cláusula quinta la microfilmación de los fondos. El convenio planteaba la realización de estas labores en distintas fases. Se creó así una red entre los Archivos catedralicios y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, los fondos microfilmados pueden consultarse en los Archivos de las Catedrales y en el CDMA, su reproducción, edición o comercialización necesitará de la autorización del Archivo propietario.

Afrontar la labor de catalogación de los fondos musicales requería un enfoque de partida unificado, en cuanto al modelo de ficha de catalogación, estudiando la

1. El Centro de Documentación Musical de Andalucía fue creado por el Decreto 293/1987 de 9 diciembre. En la reestructura de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Decreto 159/2022 de 9 de agosto, se suprimió como servicio administrativo con gestión diferenciada, pasando a configurarse como unidad administrativa de la Biblioteca de Andalucía. Página Web de la institución: <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/> [Consultado el 18/02/2024].

2. Este tema fue tratado en el artículo FERNÁNDEZ MANZANO, R. (2008) «Catalogación, microfilmación, estudio, edición y difusión del patrimonio musical de la Iglesia Católica en Andalucía por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (1987-2007)», *El archivo de los sonidos: la gestión de los fondos musicales*, Salamanca, págs. 213-229. Han pasado 17 años desde que se redactó ese artículo y 34 desde que se inició este programa, se han realizado nuevas ediciones y se han digitalizado diversas referencias por lo que era el momento de actualizar, revisar, y ampliar su contenido.

3. Centro de Documentación Musical de Andalucía (1990), *Jornadas metodológicas de catalogación de los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, 18 y 19 noviembre 1988, Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, ISBN: 84-404-7106-8, 157-164. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1014826> [Consultado el 13/10/2021].

posibilidad de informatización y realizando el trabajo de acuerdo con los criterios que se siguen en el resto de Europa y a nivel internacional. Para conseguir ese objetivo se convocaron las *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*⁴, en Granada, los días 18 y 19 de noviembre de 1988.

Tanto archiveros como diversos investigadores que eran maestros de capilla, organistas, profesores universitarios y de enseñanzas medias, venían trabajando desde diversos ángulos sobre estos archivos musicales, era necesario integrarlos y contar con ellos. Así surgió la idea de convocar anualmente premios y ayudas a la investigación musical, que se realiza por convocatoria pública desde el año 1989 durante más de veinte años.

CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

En este tiempo hemos vivido diferentes cambios en la catalogación, especialmente en lo relativo a los materiales impresos. En 1985 se publican las *Reglas de catalogación*, del Ministerio de Cultura y en 1988 las *Reglas de materiales especiales*.

El formato *MARC 21* es una estructura que asigna una serie de códigos a cada elemento de una catalogación, en concreto números, permite en intercambio de información bibliotecaria a nivel internacional. En 2016 la Biblioteca Nacional de España decide no actualizar las *Reglas de catalogación*, y aplicar desde 2019 las nuevas normas internacionales *RDA*⁵.

En el caso de la música manuscrita, que es la mayoría de los fondos de estos archivos catedralicios, el modelo ha sido el *RISM*, aunque ya también son compatibles las normas *RDA*.

Los íncipit musicales fueron muy importantes en este proyecto. El *Plaine & Easie Code*⁶ es un estándar de bibliotecas para ingresar íncipit musicales en notación moderna o mensural. Utiliza símbolos ordinarios ASCII, se usa para identificar música manuscrita, pero puede aplicarse a todo material que contiene música.

Plaine & Easie Code y sus versiones son mantenidas y actualizadas por la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación (*IAML*) y por el Répertoire International des Sources Musicales (*RISM*)

4. *Op. cit.* Nota 3.

5. Biblioteca Nacional de España, Servicio de Partituras (2020) *Perfil de aplicación de RDA para música notada en la Biblioteca Nacional de España*. [Internet]. Citado el 13/08/2021. https://www.bne.es/sites/default/files/repositorio-archivos/perfil-rda-musica-notada_0.pdf [Consultado el 19/02/2024].

6. El *Plaine & Easie Code* (2019, actualización) <https://www.iaml.info/plaine-easie-code> [Consultado el 19/02/2024].

para el intercambio entre las bibliotecas y los investigadores. Los íncipit musicales se pueden introducir en los campos UNIMARC 036 y MARC21 031.

Hemos distinguido, por su carácter específico y porque en muchos casos son especialistas diferentes, tres actuaciones de catalogación: I. Libros de canto llano, II. Libros de canto de órgano (polifonía) y partituras, y III. Catalogación de los órganos de Andalucía.

MICROFILMACIÓN, DIGITALIZACIÓN

Se ha debatido mucho sobre la conveniencia de utilizar la microfilmación o la digitalización, sobre todo en relación al tiempo de vida útil de estos soportes, así como de los cuidados de conservación y mantenimiento, también en cuanto a la calidad de la imagen y el lugar que ocupa su almacenamiento. La tecnología actual permite utilizar con garantías ambos procedimientos.

Nosotros optamos por la microfilmación. Las imágenes de los libros corales las realizamos en 35 mm en color, el resto de partituras manuscritas a una sola tinta en blanco y negro y en 16 mm. Igualmente se dispone de diversos escáner que permiten visionar y digitalizar la microficha seleccionada, con la resolución indicada.

Se realizó un «máster» que se conserva en armarios ignífugos de alta seguridad en el CDMA, y dos copias. Una para cada archivo catedralicio propietario de los fondos, y otra para que los investigadores puedan consultarla también en el CDMA. La reproducción, edición o comercialización de cualquier parte de las mismas necesitará siempre el permiso por escrito del Archivo propietario de los fondos.

INVESTIGACIÓN

Crear equipos de investigación dedicados monográficamente a estas labores, interdisciplinarios, era una idea muy atractiva, daría unidad y coherencia a las catalogaciones, pero fue descartada desde el primer momento por ser poco respetuosa con el trabajo realizado por diversos investigadores con anterioridad. Optamos por la pluralidad y el respeto a las investigaciones ya realizadas, la única manera que encontramos de poder integrar a estos investigadores que residían en lugares distintos de la geografía española y tenían su puesto de trabajo, igualmente en diversas ubicaciones, fue mediante convocatorias de Premios y Ayudas a la investigación que se han convocado anualmente desde 1989.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Otro reto tecnológico es poder utilizar partituras manuscritas y mediante un escáner poderlas pasar a un programa de ordenador directamente sin necesidad de copiarlas de nuevo. Existen diversos programas, por ejemplo *Finale* tiene una

aplicación de escáner, también *Vivaldi Scan*, y otros, pero solo se pueden aplicar con garantías a graffias muy claras y a notaciones de los siglos XVIII y XIX.

Desde el Centro de Documentación Musical de Andalucía apoyamos, mediante las «Ayudas a proyectos de investigación musical», una iniciativa de un equipo de investigadores de la Universidad de Málaga dirigido por Barbacho Pérez, Isabel (2007)⁷ de reconocimiento óptico de música en notación mensural blanca y de notación moderna.

Por otra parte, en el caso español, mencionar el equipo de investigación de la Universidad de Alicante con el profesor RIZO VALERO, D. [et al] (2017, 2019)⁸ y RÍOS VILA, A. [et al.] (2021)⁹ que investigan actualmente en este tema.

AMPLIACIÓN DEL PROYECTO Y PUBLICACIONES

A la línea de catalogación de fondos musicales de los archivos de las Catedrales de Andalucía se unieron abadías, colegiatas, conventos y monasterios, así como el vaciado de documentarios, o el inventario de los órganos de Andalucía por provincias, la edición de estudios y monografías, edición de partituras y ediciones discográficas, creando la colección de *Documentos sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía*.

La intención es recuperar este repertorio, que esté vivo. Así, estas obras se ha integrado en el «Circuito Andaluz de Música», en los intérpretes de nuestra comunidad y en los festivales más importantes de Andalucía, como el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, *Muestra de música antigua Castillo de Aracena*, *Festival de Música antigua de Úbeda y Baeza*, o *Festival de música española de Cádiz*. Proyecto que en modo alguno damos por concluido, seguimos trabajan-

7. BARBACHO PÉREZ, Isabel et al. (2007) «Herramienta de transcripción automática de partituras musicales de importancia dentro del Patrimonio documental andaluz mediante reconocimiento óptico de caracteres musicales», *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, n.º 3, págs. 247-333. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/herramienta-transcripcion-partituras.pdf> [Consultado el 13/10/2021].

8. RIZO VALERO, D., PASCUAL SÁNCHEZ, B., IÑESTA QUEREDA, J. M., EZQUERRO ESTEBAN, A., & GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (2017), «Hacia la codificación digital de la notación mensural blanca hispánica». *Anuario Musical*, n.º 72, págs. 293-304. <https://doi.org/10.3989/anuario-musical.2017.72.14> [Consultado el 13/10/2021].

RIZO VALERO, D. y MARSDEN, A. (2019), «An MEI-based standard encoding for hierarchical music analyses», *International Journal on Digital Libraries*, vol. 20, págs. 93-105, <https://doi.org/10.1007/s00799-018-0262-x> [Consultado el 13/10/2021].

9. RÍOS-VILA, A. et al. (2021), «Applying Automatic Translation for Optical Music Recognition ¿9s Encoding Step», *Applied Sciences*, v. 11, <https://doi.org/10.3390/app11093890> [Consultado el 13/10/2021].

do en él como una de las líneas prioritarias de nuestra institución, con la misma ilusión que el primer día.

En la actualidad estamos realizando una gran base de datos informática de los registros musicales de las Catedrales de Andalucía en donde colaboran los alumnos que realizan sus prácticas en nuestra institución.

A la fecha de terminación de este artículo tenemos unas 130 publicaciones monográficas realizadas sobre este rico patrimonio musical, la mayoría se pueden consultar completas de forma gratuita en internet, se ofrece una relación ordenada por materias cronológicamente:

PUBLICACIONES

Catálogos y documentarios de archivos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía

1. LÓPEZ-CALO, José (1989) «Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles», separata de la ponencia inaugural de las *Jornadas metodológicas de catalogación de los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014826>.

2. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA (1990) *Jornadas metodológicas de catalogación de los fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía, 18 y 19 de noviembre, 1988*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014826>.

3. LÓPEZ-CALO, José (1991) *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, Tomo I y II, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7421>.

4. LÓPEZ-CALO, José (1992) *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Tomo III, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7421>.

5. PAJARES BARÓN, Máximo (1993) *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, La Coruña, Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7624>.

6. LÓPEZ-CALO, José (1993-1994) *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, v. I y II, La Coruña: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000491>.

7. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel [et al.] (1994) *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, La Coruña: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7624>.

8. LÓPEZ MARÍN, Juan; BONILLO NAVARRO, Cristina; REQUENA GARCÍA, Albino (1997) *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. A. I. C. De Almería*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000143>.

9. JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1998) *Documentario musical de la Catedral de Jaén, I, Actas capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000145>.

10. MARTÍN MORENO, Antonio [et al.] (2003) *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, v. I y II, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000146>.

11. LARA LARA, Francisco Javier (2004) *El canto llano en la Catedral de Córdoba, los libros corales de la misa*, Granada: Universidad de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

12. RAMÍREZ PALACIOS, Antonio; RAMOS, Manuel Antonio (2005) *Catálogo del archivo musical de la Parroquia San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001935>.

13. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2005) *La música en los Conventos Femeninos de clausura de Granada*, Libro+ CD-Rom, Granada: Editorial Universidad de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001137>.

14. LÓPEZ-CALO, José (2005) *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, v. I, Actas Capitulares*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000492>.

15. ROMERO LAGARES, Joaquín (2006) *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, Zaragoza: Sociedad Española de Musicología y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

16. DÍAZ MOHEDANO, María Teresa (2007) *Catálogo musical de la Iglesia Colegial de Antequera*, Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

17. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2007) *Los cantorales de canto llano en la Catedral de Málaga, Libro + CD*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016127>.

18. MEDINA CRESPO, Alfonso (2009) *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*, Jaén, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

19. JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2010) *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

20. GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario; Montero Muñoz, María Luisa (2012) *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, v. I y II, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. https://juntadeandalucia.es/sites/default/files/2021-05/La%20m%C3%BAsica%20en%20la%20Catedral%20de%20Sevilla%20a%20trav%C3%A9s%20de%20sus%20autos%20capitulares%20VOL_I.pdf.

21. VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta (2013) *Monasterio de Santa Isabel la Real. El Archivo de Música*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/maria-julieta-vega-garcia-ferrer-monasterio-de-santa-isabel-la-real>.

22. GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario; MONTERO MUÑOZ, María Luisa (2015) *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares, 1671-1720*, v. II, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/rosario-gutierrez-cordero-y-maria-luisa-montero-munoz-la-musica-en-la-catedral-de-sevilla-a-traves-de-sus-autos-capitulares-vol-ii>.

23. MONTERO MUÑOZ, María Luisa (2015) *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares 1721-1770*, Volumen III, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/maria-luisa-montero-munoz-la-musica-en-la-catedral-de-sevilla-a-traves-de-sus-autos-capitulares-vol-iii>.

24. MONTERO MUÑOZ, María Luisa (2016) *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares 1771-1830*, Volumen IV, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/la-musica-en-la-catedral-de-sevilla-a-traves-de-sus-autos-capitulares-volumen-iv-1771-1830>.

25. MONTERO MUÑOZ, María Luisa (2016) *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares 1831-1838*, Volumen V, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://juntadeandalucia.es/servicios/publicaciones/detalle/78206.html>.

26. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2021) *Música inédita de la Abadía del Sacromonte de Granada (II parte)*, Prólogo: Fernández Manzano, Reynaldo. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/musica-inedita-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada-ii-parte->

27. VILLALONGA PÉREZ, María Rosario y RUIZ VERA, José Luis (2023) *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Córdoba*. Prólogo: Fernández Manzano, Reynaldo. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://zenodo.org/records/10513177>.

II. INVENTARIOS Y CATALOGACIÓN DE LOS ÓRGANOS EN ANDALUCÍA

28. CEA GALÁN, Andrés (1995) *Órganos en la provincia de Cádiz: inventario y catalogación*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000478>.

29. CEA GALÁN, Andrés (1996) *Órganos en la provincia de Huelva: inventario y catalogación*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7509>.

30. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto (1997) *Órganos en la provincia de Málaga: catalogación y estudio analítico*, Granada: Centro de Documentación Musical de

Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7411>.

31. AYARRA JARNE, José Enrique (1998) *Órganos en la provincia de Sevilla: inventario y catálogo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000148>.

32. CEA GALÁN, Andrés (1998) *Órganos en la provincia de Jaén: inventario y catálogo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7412>.

33. FERRO RÍOS, Inmaculada; LINARES LÓPEZ, Antonio (2000) *Órganos en la provincia de Granada: inventario y catálogo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1038997>.

34. FERRO RÍOS, Inmaculada (2002) *Órganos de la provincia de Almería: inventario y catálogo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000147>.

35. CEA GALÁN, Andrés (2011) *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y catálogo, Sevilla*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1039063>.

III. MÚSICA IMPRESA

36. TEJERIZO ROBLES, Germán (1989) *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673-1830)*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1015718>.

37. PAJARES BARÓN, Máximo (1993) *Francisco Losada (1612-1667): vida y obra de un maestro de capilla*, Madrid: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

38. CEBALLOS, Rodrigo de (1995-2002) *Obras completas de Rodrigo de Cevallos, v. I, Motetes a cuatro voces; v. II, Motetes a cinco voces; v. III, Misas; v. IV, Lamentaciones, Salmos, Himnos; v. V, Magníficat, Completas, Canciones*, recopilación y transcripción de Snow, Robert J. La Coruña: Centro de Documentación Musical

de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1042972>.

39. CONFEDERACIÓN ANDALUZA DE COROS (1995-2007) *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, Córdoba, Centro de Documentación Musical de Andalucía, [anuario, contiene numerosas transcripciones y composiciones –entre otros- de tema religioso].

40. GARAY, Ramón (1996) *Ramón Garay (1761-1823), Sinfonías Nº. 5, 8, 9 y 10*, ed. Crítica: Jiménez Cavallé Pedro, [conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de Jaén], Oviedo: Instituto Complutense de Ciencias Musicales y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

41. GARCÍA, Juan Alfonso (1997) *Juan Alfonso García: Antología polifónica, v. I, II y III*, Granada: Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1043552>.

42. GUERRERO, Francisco (1997) *Francisco Guerrero (1525-1599): Visperas de Reyes*, M. Llorens, José, Barcelona: Fondació Jaume Callís y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

43. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto (2003) *Las obras para dos órganos del Archivo de la Catedral de Málaga*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

44. PUENTE, Juan Manuel de la (2003) *Juan Manuel de la Puente: Obras en romance*, ed. crítica: Marín, Miguel Ángel, Oviedo: ICCMU.

45. FERNÁNDEZ PALERO, Francisco (2004) *Francisco Fernández Palero (ca. 1533-1597): Obras para tecla*, ed. crítica: Cea-Galan, Andrés, estudio biográfico: Juan RUIZ JIMÉNEZ, Böisinger: Edition Gaus y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

46. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2004) *Isabel la Católica y Granada: la misa y el oficio de Fray Hernando de Talavera*, Libro + CD, Granada: Capilla Real de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

47. RUIZ-AZNAAR, Valentín (2006) *Valentín Ruiz-Aznar: obra selecta*, ed. crítica: García, Juan Alfonso, estudio: Álvarez, Grosaura, Granada: Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

48. LÓPEZ-CALO, José (2006) *El Miserere de Vicente Palacios*, La Coruña: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001502>.

49. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2006) *Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*, Libro de partituras + CD, Granada: Universidad de Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

50. GARCÍA, Juan Alfonso (2008) *7 Partitas corales y 14 piezas barrocas para órgano*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1038983>.

51. GARCÍA, Juan Alfonso (2008) *Obras para órgano moderno*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1038984>.

52. LÓPEZ-CALO, José (2008) *El Miserere de Celestino Vila*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

53. ÁLVAREZ BEIGBEDER, Germán (2009) *Stabat Mater, Secuencia en forma de cantata para orquesta, tenor, barítono y coro a cuatro voces mixtas*, edición crítica a cargo de Juan Manuel Pérez Madueño, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

54. CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel (2009) *Manuel Castillo. Obra completa para órgano I*. Suite para órgano; Elevación y Fantasía “Hi accipient”, Barcelona, Tritó, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

55. CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel (2009) *Manuel Castillo. Obra completa para órgano II*. Coral y diferencias, para órgano y cuerdas, y Sonata, para órgano y cuerdas. Barcelona, Tritó, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

56. PICÓ BUENDÍA, Primitivo (2009) *Archivo Musical del Monasterio de Santa Ana. Catalogo Celestino Vila de Forns, maestro de Capilla de la Catedral de Granada*, Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

57. PEINADO PEINADO, Ángel (2010) *Obra coral religiosa, Granada*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

58. BUENDÍA PICÓ, Primitivo (2010) *Archivo Musical del Monasterio de Santa Ana*. Catalogo Antonio MORENO Y LUCENA, maestro de Capilla de la Parroquia de La Asunción de La Rambla, Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

59. DELGADO RODRÍGUEZ (2010) *Miserere de Hilarión Eslava, Granada*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

60. CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel (2010) *Manuel Castillo. Obra completa para órgano III. Fantasía para un libro de órgano; Preludio, tiento y chacona; Diferencias sobre un tema de Falla y Cuatro cuadros de Murillo*, Barcelona, Tritó, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

61. *Garay, Ramón (2010) Sinfonías, nº 1, 2, 3, 4, 6, y 7*, edición crítica PEDRO JIMÉNEZ CAVALLE; con la colaboración de INMACULADA JIMÉNEZ RODRÍGUEZ y MARÍA D. JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, colaboración: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

62. ÁLVAREZ BAEIGBEDER, Germán (2011) *Marchas fúnebres, Sevilla*, transcripción y arreglos para órgano CIERO POLVILLO, JOSÉ JESÚS, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

63. *López-Calo, José (2011) Tres Misereres andaluces de Hilarión Eslava. Vol. I Miserere de la Catedral de Sevilla, 1835-37, La Coruña*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

64. ÁLVAREZ CALERO, Alberto (2013) *Fray Francisco de Santiago (1578?, Lisboa-1644, Sevilla). Su música y su entorno, Sevilla*, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/alberto-alvarez-calero-fray-francisco-de-santiago-1578-lisboa-1644-sevilla->

65. CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel (2014) *Manuel Castillo. Obra completa para órgano IV. Variaciones sobre un tema de Almandoz; Sinfonía para órgano;*

Retablo de los Venerables y Modo antiguo, revisión e introducción JOSÉ ENRIQUE AYARRA JARNE, Barcelona, Tritó, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

66. VIDAL, Juan Domingo (2014) *Juan Domingo Vidal (1734-1808). Responso-rios del ciclo de Navidad*, introducción, estudio crítico y edición MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ, Granada, Colección: Patrimonio Musical, Editorial Universidad de Granada, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

67. LÓPEZ-CALO, José (2015) *El Miserere de Semana Santa en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

68. LÓPEZ-CALO, José (2016) *Tres misereres andaluces de Hilarión Eslava, Sevilla, 1833*, v. II, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

69. TEJERIZO ROBLES, Germán; LÓPEZ-CALO, José (2016) *Los motetes de Manuel Osete (1715-1775)*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

70. REAL GÓMEZ, Santiago; CARMONA ARANA, Fernando (2019) *La música de la Catedral de Almería. Libro de coro n. 35*, Colección Arte, n. 22, Almería, Diputación de Almería. Instituto de Estudios Almerienses, colaboración: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

71. SOR I MUNTADES, Fernando (1778-1839) *O salutaris Hostia: Motete al SS. Sacramento para quatro voces con acompañamiento*, transcripción y edición crítica de VEGA GARCÍA-FERRER, JULIETA (2021), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/inicio?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_returnToFullPageURL=https%3A%2F%2Fwww.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es%2Finicio%3Fp_auth%3DJgtdzHoP%26p_p_id%3D3%26p_p_lifecycle%3D1%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_state_rcv%3D1&_101_assetEntryId=169959994&_101_type=content&_101_urlTitle=nueva-publicacion-o-salutaris-hostia-de-fernando-sor-muntadas&inheritRedirect=true

72. GARCÍA CAMPOS, Alberto (2022) *Bajo el palio, tu fe granatina* [marcha procesional de Semana Santa] Primer premio del I Concurso de composición de

marchas granadinas FEGRABAND, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/bajo-el-palio-tu-fe-granaina?inheritRedirect=true&redirect=%2Fpublicaciones%2Fotras-publicaciones-del-centro%3Fp_p_id%3D122_INSTANCE_ApZu2tMZepD-H%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D3%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dtrue%26p_r_p_564233524_categoryId%3D204713638.

73. GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso (2023) *Laudate Dominum: 30 piezas para órgano manual*, Granada, Centro de documentación Musical de Andalucía. https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/laudeate-dominum-30-piezas-para-organo-manual?inheritRedirect=true&redirect=%2Fpublicaciones%2Fotras-publicaciones-del-centro%3Fp_p_id%3D122_INSTANCE_ApZu2tMZepD-H%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D3%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dtrue%26p_r_p_564233524_categoryId%3D277481501.

IV. ESTUDIOS Y MONOGRAFÍAS

74. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio (1992) *Los seises de Sevilla*, Sevilla: Editorial Castillejo y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

75. RAMOS LÓPEZ, Pilar (1994) *Diego de Pontac: La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII*, 2 v., Granada: Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

76. RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1995) *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada: Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001501>.

77. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto (1996) *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga: Universidad de Málaga y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

78. TEJERIZO ROBLE, Germán (1999) *Autos de navidad en Granada: edición literaria y musical de diez textos granadinos de teatro popular navideño*; con la edición actualizada del *Auto sol a medianoche de Antonio Mira, Amescua*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía: Diputación Provincial.

79. ORTIZ MOLINA, María Angustias (2002) *Antonio Caballero (1728-1822): incipits de sus obras*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

80. USUSI FAGOAGA, Rosa (2003) *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, CD-Rom, Granada: Universidad de Granada.

81. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2004) *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, libro + CD-Rom: Universidad de Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

82. MARTÍN PRADAS, Antonio (2004) *Sillerías de Coro de Sevilla, análisis y evolución*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

83. DÍAZ MOHEDO, María Teresa (2004) *La Capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zamaza y Elejalde*, Málaga: Ayuntamiento de Antequera y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

84. LÓPEZ-CALO, José (2005) *La controversia de Valls. Vol. I. Textos (I). Ejemplar de Granada*, La Coruña: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001500>.

85. RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2007) *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

86. BAENA HERRERA, José Manuel (2007) *Escolanía "Niños cantores" de la Catedral de Guadix, 50 años de historia musical*, libro + CD-Rom, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

87. GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario (2008) *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla, Granada*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

88. BEDMAR ENTRADA, Luís Pedro (2009) *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Córdoba, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

89. SUÁREZ MARTOS, Juan María (1010) *El rito de la salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

90. MORALES, Luisa [et al.] (2011) *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Barcelona, Asociación Cultural LEAL, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

91. ISUSI FAGOAGA, Rosa (2012) *Sevilla y la música de Pedro Rabassa. Los sonidos de la Catedral y su contexto urbano en el siglo XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/rosa-isusi-fagoaga-sevilla-y-la-musica-de-pedro-rabassa>.

92. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2012) *Música inédita en la Abadía del Sacromonte de Granada*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/maria-julieta-vega-garcia-ferrer-musica-inedita-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada>.

93. PINO ROMERO, Antonio T. del (2013) *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga. El legado del siglo XX*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/antonio-t-del-pino-romero-catalogo-del-archivo-de-musica-de-la-catedral-de-malaga>.

94. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta [et al.] (2014) *El Directorium Chori de Giovanni Guidetti*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/documents/162188325/162314476/cubierta.pdf/f8ce360b-d704-4ae0-bfcb-db23f1458a30>.

95. PINO ROMERO, Antonio T. del (2014) *Influencia aquitana de los cantorales de Canto Llano de la Catedral de Málaga, Sevilla*, Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/antonio-t-del-pino-romero-influencia-aquitana-de-los-cantorales-de-canto-llano-de-la-catedral-de-malaga>.

96. PÁEZ AYALA, Ángel (2015) *La Orden de Santiago: Liturgia y Música (ss. XV-XVII)*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, coordina: Centro

de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/la-orden-de-santiago-liturgia-y-musica-ss-xv-xvii-?inheritRedirect=true>.

97. SÁNCHEZ, Gustavo (2017) *Música y músicos en el Monasterio Jerónimo de San Isidoro del Campo (1568-1835)*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería Cultura, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

98. LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro [et al.] (2020) *Espacios sonoros en Sevilla 1600-1936*, Grupo de Investigación HUM301 “Seminario Cristóbal de Morales”, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, coordinación: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

99. VEGA GARCÍA-FERRER, Julieta (2021) *Intérpretes e instrumentos musicales en la Abadía del Sacromonte de Granada*. Prólogo: FERNÁNDEZ MANZANO, REYNALDO. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/interpretes-e-instrumentos-musicales-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada?inheritRedirect=true&redirect=%2Fpublicaciones%2Fotras-publicaciones-del-centro%3Fp_p_id%3D122_INSTANCE_ApZu2tMZepDH%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D3%26p_r_p_564233524_resetCur%3Dtrue%26p_r_p_564233524_categoryId%3D162343010.

V. GRABACIONES SONORAS DE LA COLECCIÓN: DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA, DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

100. *Cristóbal de Morales: Missa Mille Regretz*. (1992, 1997) Biografía y estudio de la obra: Isabel OSUNA LUCENA y Dionisio PRECIADO. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: The Hilliart Ensemble. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/crisobal-de-morales-missa-mille-regre-1>.

101. *Francisco Correa de Arauxo: Facultad orgánica*. (1992) Biografía y estudio de la obra: Antonio RAMÍREZ PALACIOS y Louis JAMBOU. 6 discos compactos: estéreo, digital + folleto. Intérprete: José Enrique AYARRA. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/francisco-coorra-de-arauxo-facultad-organica-i>.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/francisco-correa-de-arauxo-facultad-organica-ii>.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/francisco-correa-de-arauxo-facultad-organica-iii>.

102. *Juan Manuel de la Puente: Cantatas y villancicos*. (1994, 1999) Biografía y estudio de la obra: Pedro JIMÉNEZ CAVALLÉ. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Al Aire Español. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/juan-manuel-de-la-puente-cantatas-y-villancic-1>.

103. *Poder a Santa María: Andalucía en las cantigas a Santa María de Alfonso X, el Sabio (1221-1284)*. (1994, 2000) Edición Musical y arreglos: Stevie WISHART. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Sinfonye; Stevie Wishart, dir. Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/poder-a-santa-mar-1>.

104. *Ave María Stella: música de la Catedral de Sevilla dedicada a la Virgen María (ca. 1470-1550)*. (1995, 2009) Obras de Escobar, Medina, Peñalosa, Cevallos, Palero y Morales. Estudio de la obra: Robert STEVENSON y Tess KNIGHTON. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Orchestra of the Renaissance: Richard Cheetham, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/ave-maris-stella>

105. *Alabança de tañedores: organistas en Andalucía 1550-1626*. (1995) Obras de: Bermudo, Palero, Peraza, Lacerna y Correa de Arauxo. Estudio de las obras: Andrés CEA GALÁN. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Andrés Cea Galán. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/inicio?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=162356313&_101_type=content&_101_urlTitle=alabanca-de-tanedores&inheritRedirect=false&redirect=https%3A%2F%2Fwww.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es%2Finicio%3Fp_p_id%3D101%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_101_struts_action%3D%252Fasset_publisher%252Fview.

106. *Juan Vásquez: Agenda Defunctorum (Sevilla, 1556)*. (1997) Autores del libreto: Jon BAGÜES y Joseph CABRÉ. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Capilla Peñaflorida; Joseph Cabré, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1045865>.

107. *Tiento a las Españas*. (1997) Obras de: Tejada, Storace, Valente, Philips, Coelho y Correa de Arauxo. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Estudio de las obras: Andrés CEA GALÁN y Gerhard GRENZING. Intérprete: Andrés Cea Galán. Sevilla: Lindoro y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

108. *Francisco Guerrero: Misa "Puer Natus Est"; Canciones y villanescas espirituales*. (1999) Contiene: ¡Oh que nueva!, Puer natus est, Kyrie eleison; Gloria; Viderunt omnes; Niño Dios d'amor herido; Mi fe, vengo de Belen; Credo; Pastores, simnos quereis; Tuis sunt caeli; ¡Oh grandes paces!; sanctus-benedictus; ¡Oh que placer!; Agnus dei; Viderunt omnes; Al resplandor d'una estrella. Autor del libreto: Juan RUIZ JIMÉNEZ. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Capilla Peñaflorida; Joseph Cabré, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/francisco-guerrero-misa-puer-natus-est->

109. *Pedro Rabassa (1683-1767): Miserrere*. (2002) Contiene: Miserrere; Stabat Mater; Motetes: aattendite populi, O vos omnes; Nenu Dimites Accepit Jesús Calicem. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Coro y Capilla Instrumental Juan Navarro Hispalensis, Joseph CABRÉ, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/pedro-rabassa-1683-1767-miserrere?inheritRedirect=true>.

110. *Rodrigo de Ceballos*. (2003) Contiene: Lamentaciones; Motetes; Missa Tertii Toni; Salve Regina; Magnificat Secundi Toni. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Estudio de la obra: José LÓPEZ-CALO. Intérprete: Ensemble Gilles Binchois, Dominique VELLARD, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/rodrigo-de-ceball-1>.

111. *Fernando de las Infantas: Motetes*. (2004) Contiene: Pater noster; Ave María; Credo in Deum; Salve regina misericordiae; Ecce quam bunus; O sacrum convivium; Domine ostende nobis; Benedicta es calorum regina; Pater nostrum; Dum preliaretur; Victimae paschali laudes; Congregati sunt inimici nostri; Loquebantur varriis linguis. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Estudio de la obra: Michael NOONE. Intérprete: Ensemble Plus Ultra, MICHAEL NOONE, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/fernando-de-las-infantas-motetes>.

112. *Maestros andaluces en Nueva España*. (2004) Contiene: Obras de Tarára, que yo soy Antón. Un ciego que con trabajo canta/Antonio Salazar; Muy poderoso señor/Matías Ruiz. Ay, cómo llora, más cómo siente/Miguel de Riva; Afuera pompas humanas. Ay, ay que me prende el amor. A la estrella que borda los valles (instrumental) /Diego José de Salazar; Ah, de la vaga campaña/Francisco Sanz; Risueñas fuentes/Antonio Rodríguez de la Vega Torizes; Al dormir el sol. Cielo de nieve (instrumental)/Sebastián Durón; Retire su valentía (instrumental)/Felipe Madre de Deus; Tiento y discurso de segundo tono / Francisco Correa de Arauxo; Tortolilla que cantas/ Juan Hidalgo; Ves el sol, luna y estrellas/ anónimo; Para qué los alados orfeos/ anónimo; no suspires, no llores/ anónimo. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Estudio de las obras: Aurelio TELLO. Intérprete: Capella Mediterránea; Adriana FERNÁNDEZ, soprano; Furio ZANAZI, barítono; Leonardo GARCÍA ALARCÓN, clavecín, órgano y dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/maestros-andaluces-en-nueva-espana?inheritRedirect=true>.

113. *Juan Gutiérrez de Padilla: Música en la Catedral de Puebla de los Ángeles*. (2005) Contiene: A la jácara jacarilla; Oye niño hermoso; ¡Ah, siolo flasiquiyo!; Si de amor la viva fragua; Pues el cielo se viene a la choza; Lágrimas de un niño; Tambalagumbá; Para qué se viste flores; Vengan, no se detengan; A Fe zagala; Las estrellas se ríen; Niño rendío sa; ¡Ay, qué chacota; En la noche más buena; Voces las de la capilla; De carámbanos el día viste. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Estudio de las obras: Miriam ESCUDERO. Intérprete: Conjunto de música antigua Ars longa de la Habana; TERESA PAZ, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/juan-gutierrez-de-padilla-musica-de-la-catedral-de-la-puebla-de-los-angeles>.

114. *Francisco Guerrero: Canciones y Villanescas espirituales*. (2005) Contiene: Hombres Victoria, Victoria; De dónde vienes Pascual?; Niño Dios d'amor herido; Claros y hermosos ojos; La tierra se está gozando; A un niño llorando; Acaba de matarme; Juicios sobre una estrella; Mi ofensa's grande; Virgen Santa; !O, celestial medicinal; Al resplandor de una estrella; !O, qué mesa y qué manjar!; Apuestan zagales dos; Sabes lo que hiciste?; O, Virgen, quando's miro; Zagales sin seso vengo; Quando's miro mi Dios; Los reyes siguen la'strella. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: La Trulla de Bozez; Carlos SANDÚA, dir. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/francisco-guerrero-canciones-y-villanescas-espirituales>.

115. *Música Sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*. (2007) Contiene: Fuge, dilecte mi / Pedro Rabassa (1683-1767); Ascendit Deus, Ego sum panis, Magnificat, Lauda Ierusalem, Quem vidistis pastores / Juan Domingo Vidal (ca.

1735-1808); *Sicut cervus desiderat, Benedictus es Domine* / Nicolás Zabala (1772-1829). 1 disco compacto: estéreo, digital. Intérprete: Coral Ciudad de Granada y Orquesta Manuel de Falla. Jorge Rodríguez Morata, dir; M^a del Coral Morales y Victoria Orti (sopranos); Rosa M.^a Román (contralto); Enrique Lacárcel (tenor); Adolfo Palomares (bajo); Investigación y estudio: Marcelino Díez MARTÍNEZ. Granada: Universidad de Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

116. *Claustrofonia. Ars Sonora medioevi*. (2007) Contiene: *Rorate caeli desuper* (Preces); *Ecce virgo*; *Conditor alme*; *O sapientia* (Antífona); *Magnificat* (Cántico); *Ave Maria*; *Pange lingua voce alta*; *Conditor Kyrie*; *Adorabo ad templum*; *Dum fabricator*; *Alle, psallite*; *Kyrie cuncipotens*; *Gloria in excelsis Deo*; *Santus*; *Agnus Dei*; *Quae est ista*; *Maria, virgo virginum*; *Victimae paschali laudes*; *Non orphanum*. 1 disco compacto: estéreo, digital + folleto. Intérprete: Schola Gregoriana Hispana. Francisco JAVIER LARA, dir. Granada: Música en la Zubia, Patrimonio Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

117. *Los cantorales de canto llano en la Catedral de Málaga*. (2007) Contiene: *In Translatione Sancti Iacobi. Ad Missam*; *In die S. Penthecostes, Officium*; *Santae Celiae virginis et martyris*; *In festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis*; *In festo Sancti Iacobi apparitione, Ad Missam*; Himnos: *Veni Creator Spiritus, Penthecostes, SGM*; *Regali solio, In festo S. Hermenegildi, SGI*; *Christe Sanctorum, In festo S. Gabrielis, SGI*; *Lampades postremo, In festo S. Eulaliae, SGI*. 1 disco compacto: estéreo, digital. Intérprete: Schola Gregoriana Illíberis, M^a. Julieta VEGA GARCÍA-FERRER, dir.; Schola Gregoriana Malacitana, José ARREBOLA RUIZ, dir. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

118. *Pedro Bermúdez. Música en la Catedral de Guatemala* (2008). Contiene: *Así andando*; *Christus natus est*; *Misa de Bomba: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*; *Ah, que es tan doncella Madre*; *Dios es ya nacido: Incipit lamentatio*; *Jesu nostra redemptio*; *Llegaos al convido*; *María soror Lazari*; *Defensor alme Hispaniae*; *De la sagrada María/Forzado de amor/Alegría pecadores*; *O gloriosa Domina*; *Ábrase el reino del cielo*; *Salve Regina*. Intérprete: Ars Longa, dirección Teresa Paz, dir. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/pedro-bermudez-musica-en-la-catedral-de-guatemala>.

119. CASTILLO NAVARRO-AGUILERA, Manuel (2008) *Obra para órgano*, intérpretes: José Enrique Ayarra Jarné, órgano; y el Grupo de metales de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/manuel-castillo-obra-para-organo>.

120. *Monumentos Sonoros de la Catedral de Málaga: música en honor de la Inmaculada Concepción (2008)*, Málaga, Ediciones Esirtu, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

121. *Monumentos Sonoros de la Catedral de Málaga: música en honor de San Ciriaco y Santa Paula (2008)*, Málaga, Ediciones Esirtu, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

122. *Monumentos Sonoros de la Catedral de Málaga: canto gregoriano, (2009)* Málaga, Ediciones Esirtu, colaboración: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

123. *A medianoche, música en las cofradías de Sevilla en el entorno de Joaquín Turina (2013)*, intérpretes: Banda de Música nuestra señora del Sol: con la colaboración de Joana Jiménez, La Orquestina, La Escolanía Anunciación de Sevilla y la Capilla Musical San Telmo. Sevilla, Alta Frecuencia, colabora: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

124. *Schola cantorum Santa Cecilia: 75 años de historia (2014)*, intérprete: Schola cantorum Santa Cecilia, director: Rafael SÁNCHEZ PÉREZ, Córdoba, Fonoruz, colabora: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Algunas reflexiones sobre terminología analítica musical aplicada al flamenco

LUIS MORENO MORENO

Resumen: El estudio relativamente reciente de la música flamenca se viene llevando a cabo mediante el empleo de las herramientas analíticas musicales que se han desarrollado y perfeccionado para la música occidental de tradición escrita. No siendo el flamenco una tradición completamente ajena, sí que presenta diferencias sustanciales que hacen que esos útiles deban ser, como mínimo, adaptados. En las últimas décadas ha comenzado a consolidarse una terminología analítica de la música flamenca que, aun resultando útil en la práctica, suscita algunas dudas por el uso inusitado de determinados términos y expresiones en contraste con el uso que se le da en otros contextos. Además de presentar esta situación, en el presente texto se discute específicamente acerca de la denominación de ‘dominante’ que se aplica habitualmente en este contexto al acorde que precede a la tónica en la mayoría de las cadencias flamencas.

Palabras clave: flamenco, análisis musical, análisis armónico.

SOME REFLECTIONS ON MUSICAL ANALYTICAL TERMINOLOGY APPLIED TO FLAMENCO

Abstract: The relatively recent study of flamenco music has been conducted by using musical analytical tools developed and improved for Western music of written tradition. Flamenco is not a completely external tradition, but it does bear fundamental differences that require these tools to be at least adapted. Over the last few decades, an analytical terminology of flamenco music has been established which has proved useful in practice. However, some doubts have been raised regarding the uncommon use of specific terms and expressions compared to the one given in other contexts. Besides presenting this situation, this text specifically discusses, in this context, the name ‘dominant’, usually given to the chord preceding the tonic in most flamenco cadences.

Keywords: flamenco, musical analysis, harmonic analysis.

En todas partes donde nuestros lejanos antepasados colocaron una palabra creyeron haber hecho un descubrimiento. ¡Qué distintas eran en verdad las cosas! Habían tocado un problema y, mientras se figuraban haberlo resuelto, habían creado un obstáculo para su solución. —Ahora, en cada acontecimiento, tenemos que tropezar con palabras eternizadas, duras como peñascos, y antes que romper una palabra nos romperemos una pierna.

(F. NIETZSCHE. *Aurora*, aforismo 47)

¿Cómo quieres que te entienda
si no me entiendo ni yo?

(POPULAR. *Letra por tangos*)¹

En toda disciplina, más aún si se trata de una disciplina que se está forjando, es primordial la precisión clara de la terminología que emplea en su discurso. Prueba de ello es que las acotaciones, matizaciones e, incluso, discusiones terminológicas suelen abarcar una parcela amplia del trabajo de la mayoría de las ciencias, tanto de las sociales y humanas como de las otras. Y no se trata, como pudiera pensarse en primera instancia, de debates vanos o insustanciales que se quedan en la cáscara de lo formal sin penetrar en la almendra de lo medular. Por el contrario, las elucubraciones terminológicas llevan frecuentemente a redefinir y repensar conceptos importantes produciendo así cambios de perspectiva más o menos decisivos. En el caso extremo, es bien conocido que cuando en una disciplina se produce una revolución, lo que desde T. S. Kuhn denominamos un cambio de paradigma², viene acompañado irremisiblemente de una renovación terminológica.

En un plano más general, de la importancia de los nombres y del nombrar da cuenta también la constancia con la que la filosofía se ha ocupado de esta cuestión. Desde el pensamiento clásico, hasta las prolongadas reflexiones de Wittgenstein y la escuela de Filosofía analítica en el siglo pasado, sin olvidar las arduas disquisiciones sobre el asunto de la filosofía medieval, ha sido esta una cuestión que siempre ha quedado sin resolver pese a los interminables debates y los regueros de tinta que ha generado. Y es que, la asimilación de la lengua por cada uno de nosotros es un proceso que se vive con tanta naturalidad que nos ha costado descubrir que el lenguaje no es exclusivamente una descripción más o menos precisa de la realidad, sino que el propio lenguaje contribuye a la construcción de esa realidad tal y como la apreciamos cada uno de los hablantes.

1. Citado por DONNIER, 1987.

2. Véase KUHN, 1994.

Ya Nietzsche vio con claridad esta relación insana entre lenguaje y realidad como se ve bien, por ejemplo, en la cita con la que arranca este escrito, pero será el filósofo vienés Ludwig Wittgenstein quien se enfrentaría a la cuestión en toda su profundidad. Tanto el primer Wittgenstein (el del *Tractatus*) como el último (el de las *Investigaciones filosóficas*) nos proporcionan una crítica a las concepciones anteriores del lenguaje que nos impide un trato ingenuo con la terminología, aún más con una terminología especializada. Para Wittgenstein «nombrar aparece como una *extraña* conexión de una palabra con un objeto» (WITTGENSTEIN, 1988, págs. 56-57). O, según otra de sus expresiones favoritas, el lenguaje crea supersticiones, por lo que nos invita a tener los ojos bien abiertos para no caer en ellas.

Baste lo anterior para justificar la pertinencia de las reflexiones que siguen sobre el empleo de algunos términos en el discurso analítico de la música flamenca. Queremos observar que lo que sigue no pretende en modo alguno criticar, menos aún desautorizar, las opiniones y conclusiones de los autores que se mencionan. Antes bien, y sin dejar de elogiar el esfuerzo que realizan, se pretende tan solo arrojar algo de luz sobre algunas posibles incongruencias terminológicas.

LA TERMINOLOGÍA EMPLEADA EN EL ANÁLISIS MUSICAL DEL FLAMENCO

Precisamente, en un reciente artículo, Lola Fernández ha abordado con detenimiento esta cuestión de la terminología empleada al describir y analizar la música flamenca (FERNÁNDEZ MARÍN, 2021), y lo hace para precisar y, al mismo tiempo, afianzar la terminología que viene empleando desde sus primeras y valiosas aportaciones a la teoría musical del flamenco (FERNÁNDEZ MARÍN, 2004). En aquel artículo, a autora sienta las bases subyacentes a un análisis apropiado de la música flamenca y que podíamos resumir en los siguientes extremos:

- a) El interés de la academia por las músicas de tradición oral en general y del flamenco en particular es reciente. Es a mediados del siglo XIX, y bajo el amparo del manto romántico-nacionalista, cuando comienza los estudios del folklore, incluido el folklore musical
- b) Si la música de tradición oral en general ha tardado en considerarse como digna de atención, aún más ha tardado el flamenco, gracias en buena medida a la carga peyorativa que ha arrastrado desde sus inicios debida sobre todo a la constante campaña antiflamenca desplegada por buena parte de la intelectualidad española³.

3. Puede adquirirse una visión completa de este antiflamenguismo por parte de la intelectualidad española en el número que bajo la dirección de Félix Grande le dedicó la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en mayo de 1992 (GRANDE Y VV.AA., 1992).

- c) Comparte el análisis del flamenco con los de otras músicas distintas a la de la tradición occidental la necesidad problemática de emplear un aparato conceptual y unas herramientas que se han diseñado (y perfeccionado) para un objeto musical sustancialmente distinto. Demos por asumida la conveniencia, por las ventajas que conlleva, de la transcripción en el pentagrama convencional⁴; pese a que no deja de ser una normalización que violenta una música no pensada desde el propio pentagrama. Pero lejos de acabarse los problemas de la inadecuación, es ahí cuando comienzan los más dificultosos.

La propia autora sitúa convenientemente la cuestión:

La música flamenca se halla en una etapa de adquisición de conceptos, con sus nomenclaturas correspondientes de la misma manera que ocurre desde siglos en la música clásico-académica. La teorización musical del flamenco requiere una terminología específica para los diferentes parámetros que la constituyen. (FERNÁNDEZ MARÍN, 2021: 14)

Nos encontramos por consiguiente ante una música excepcionalmente compleja, de una riqueza inusitada en todas las dimensiones del entramado musical y que, porque se ha abordado tarde, nos vemos en la necesidad de tratar con conceptos y métodos procedentes del estudio de otra música, a saber, la música occidental de tradición escrita. La medida rítmica, la afinación melódica, la organización tonal, las categorías armónicas y, en general, prácticamente todos los aspectos musicales del flamenco son, por su singularidad, otros tantos nidos de problemas a la hora de reflejarlos con fidelidad en el pentagrama y de analizarlos con justeza.

En una tarea tan delicada, y que ha comenzado como quien dice ayer, es lógico que se pise terreno inestable y que sea preciso frecuentemente afianzar las categorías que poco a poco se van estableciendo. El método de ensayo y error aplicado a este contexto nos lleva a intentar emplear en primera instancia los conceptos y categorías del análisis musical convencional tal y como los conocemos. Muchos de ellos se dejan utilizar sin problema, pero cuando se comprueba la inadecuación, necesitamos bien una adaptación de los mismos, bien, en los casos más radicales de incongruencia, una renuncia a los conceptos establecidos y la creación de otros nuevos más apropiados.

En el artículo mencionado se centra la autora en la caracterización y terminología de los sistemas tonales que emplea el flamenco, consciente como hemos

4. Miguel Ángel Berlanga ha desarrollado una argumentación completa y bien informada de esta cuestión de la transcripción de las músicas de tradición oral andaluzas y del flamenco (BERLANGA FERNÁNDEZ, 2002).

mencionado de la importancia de esta labor de precisión terminológica. Los sistemas que define son el *modo frigio*, el *modo frigio mayorizado*, el *modo flamenco* y la tonalidad (modos mayor y menor). Distingue también entre la cadencia andaluza que asocia al modo menor y la cadencia flamenca a la que considera modal. Las dificultades que a nuestro juicio presenta esta caracterización oscilan alrededor de dos ejes dicotómicos que se superponen:

- a) Por un lado, la ambigüedad entre la concepción de un sistema como una escala de sonidos pensada exclusivamente para la configuración melódica⁵ y la de aquellos sistemas que además de esta potencialidad también configuran un lenguaje armónico específico.
- b) Por otro, la distinción entre modo y tono. Cuando entramos en esta disyuntiva entendemos por tono exclusivamente las escalas mayor y menor del sistema tonal de la práctica común. Y por modo, el resto de escalas empleadas.

Es evidente que la música flamenca se mueve en los intersticios de estas dos dicotomías, Cabría haber hecho *tabula rasa* y describir la organización tonal de la música flamenca con conceptos y categorías propios, lo que tendría alguna ventaja y el gran inconveniente de que señalaría de entrada al flamenco como una música desvinculada de toda tradición. Se ha optado, sin embargo, y es lo más natural, por emplear conceptos ya establecidos, pero que crean confusiones por cuanto es preciso darles un significado relativamente distinto, unas veces, radicalmente nuevo, otras. No es nuestra intención profundizar en estas imprecisiones pues nos centraremos en este texto en la cuestión del acorde de segundo grado que se aborda en el siguiente epígrafe. Nos limitaremos a señalar algunas de ellas.

Ya Lola Fernández ha percibido que, en su terminología, lo que denomina *modo frigio* y *frigio mayorizado*⁶ «son modos melódicos; es decir, se producen en la melodía, bien en la voz de los cantes, bien en las melodías instrumentales». Sin embargo, el modo flamenco sí que lo entiende como una constelación armónica de acordes asociados a los distintos grados de la escala. Es decir, a diferencia de aquellos, se encuentra claramente en la segunda zona de la dicotomía (a) anterior.

5. Desde esta perspectiva melódica, lo que define a un sistema no son las relaciones armónicas entre sus sonidos, sino otros aspectos más vinculados al decurso horizontal como el ámbito en el que se desenvuelven los temas melódicos, la nota final, la nota o notas predominantes, las inflexiones o alteraciones frecuentes y ciertos giros o fórmulas característicos del sistema, especialmente los de cierre.

6. Coincidimos con ella en que es preferible «mayorizado» a «cromatizado», término que nos sugiere la presencia de un cromatismo que no se da en la realidad. Sin embargo, sí que nos parece apropiada la denominación de modo de *mi* porque vincularía la melodía flamenca con el conjunto de la música española de tradición oral con la que tanto tiene que ver.

Y, en ese caso, ¿no sería lógico que lo situáramos también en la segunda zona de la dicotomía (b) dado que ambas suelen superponerse? ¿no sería mejor hablar de tonalidad flamenca? Eso parece sugerir otro autor, Faustino Núñez quien se refiere a este sistema armónico como «tonalidad modal»; así lo hace en la cita que se incluye en el siguiente epígrafe. Y más oportuna aún nos parece la más reciente terminología de Guillermo Castro, quien denomina a la escala melódica *modo frigio flamenco* y al sistema armónico *tonalidad frigia flamenca* (CASTRO BUENDÍA, 2014: 120). El adjetivo «flamenco» añadido aquí es fundamental, pues aleja la tentación de hermanar la escala con el modo frigio medieval y griego con los que tiene poco que ver, y la tonalidad con las armonías modales que desde finales del XIX emplean muchos compositores de la tradición escrita para imprimir un color diferente al tonal en sus obras.

Por otro lado, la señalización que impone la terminología de Lola Fernández la lleva a distinguir, como ya hemos señalado, entre la cadencia andaluza y la cadencia flamenca asociando cada una de ellas a un sistema distinto. Tan distinto, que supone una disposición diferente de los grados tonales (figuras 1 y 2):

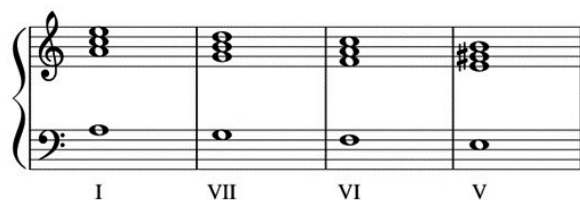


Figura 1. Cadencia andaluza de *La menor*. Fuente: (Fernández Marín, 2004: 81 y 83)

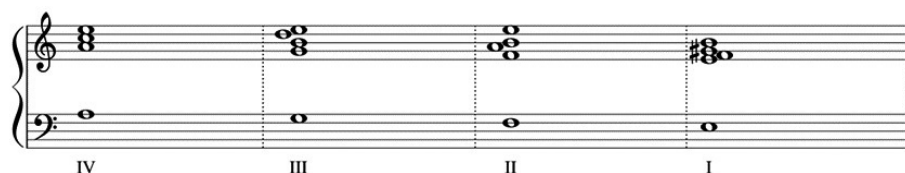


Figura 2. Cadencia flamenca de *Mi flamenco*. Fuente: (Fernández Marín, 2004: 83)

Un análisis tan diametralmente opuesto de dos cadencias que morfológica e históricamente están tan cercanas no hace sino poner de manifiesto el empleo de una metodología prestada que se ajusta mal a su objeto. Y no es un problema nuevo⁷. Ya

7. Una revisión de las particularidades de la cadencia andaluza la encontramos en (GARCÍA GALLARDO, 2014).

se enfrentaron al mismo los folkloristas al estudiar la música española de tradición oral en la que abunda las melodías encuadradas en el modo de *mi*. La primera reacción, congruente con el sistema armónico tonal, fue catalogar estas melodías en el modo menor con final en la dominante. Pero muchos de estos autores se corrigieron más adelante sustituyendo el sistema tonal menor por un modo en el que la nota final fuera considerada la tónica, llámese este modo de *mi*, modo frigio o escala *oriental-andaluza*⁸. Como vemos, hay una resistencia a desplazar el centro tonal en esta escala descendente de cuatro notas de la primera a la última nota. Y es que se trata de un descenso conocidísimo: el que protagoniza los bajos de chacona, la danza de origen español que tenía algo de lasciva en sus inicios y que en el siglo XVII fue ralentizada y solemnizada por autores prominentes asociándose al sentimiento de lamento. Un sentimiento que, por cierto, también reconocemos en el flamenco⁹. En el análisis tradicional de la chacona se mantiene la tónica en la primera nota y la dominante en la última, pero es que, en este caso, normalmente se finaliza con un regreso a la primera nota, que gana, por decirlo así, la batalla por el título de tónica. Y es esta tradición la que pesa a la hora de evitar el desplazamiento de la tónica al final del descenso. No obstante, es un traslado plenamente justificado¹⁰.

EL SEGUNDO GRADO DE LA ESCALA FLAMENCA Y SU CATALOGACIÓN COMO DOMINANTE

Abordaremos a continuación la cuestión principal que ha suscitado el presente texto y que es la denominación del segundo grado de la escala del modo conocido como flamenco y del acorde que habitualmente se forma sobre él como acorde de «dominante». Este término, así utilizado, siempre nos ha parecido problemático porque se aparta del uso que tradicionalmente se le ha dado al mismo en el resto de tradiciones musicales. Veamos sumariamente el origen y recorrido del término «dominante».

En el canto llano y otras músicas modales se comenzó a llamar dominante a la nota que sustentaba la melodía, conocida también como cuerda tenor, precisamente porque era la nota que predominaba en el conjunto del canto. Esta nota en muchos de los modos, pero no en todos, coincidía con el quinto grado. Por esta

8. Puede observarse esta autocorrección en el prólogo a la segunda edición del Cancionero de Extremadura de Bonifacio Gil, donde señala: «Terminaciones en el V grado: En su mayoría no se trata realmente del V grado (del supuesto modo menor europeo), sino del primer grado de la escala oriental-andaluza.» (GIL GARCÍA, 1956).

9. Un completo y sugerente recorrido por las sucesivas apariciones de esta fórmula de lamento lo encontramos en el texto de Alex Ross *Chacona, lamento, walking blues*. También Ross relaciona el lamento del bajo de chacona con el quejido del flamenco. (ROSS, 2012).

10. Véase una buena argumentación de este punto en (CASTRO BUENDÍA, 2014: 117 y ss.).

razón, cuando se establece el sistema tonal en nuestra música occidental, lo que en el ámbito anglosajón se denomina *common practice* (práctica común), al importante acorde que precede a la tónica en la cadencia auténtica, la más frecuente, y que es el del quinto grado, se le denomina congruentemente acorde de dominante. Desde entonces se ha denominado así al acorde de quinto grado de la tonalidad, bien sea esta mayor o menor.

En su tratado de armonía, Arnold Schönberg encuentra incluso inadecuado llamar dominante al quinto grado pues no concibe que en el perfectamente bien fundamentado sistema tonal¹¹ pueda haber algún dominio superior al de la tónica. En sus palabras, «mucho de lo que diré ... deriva de la convicción de que la tónica es la verdadera «dominante» y la dominante es la dominada». Menos de acuerdo se muestra aún con el argumento de que la dominación provenga del hecho de que la tónica «sigue» a la dominante si es que por «seguir» se entiende «obedecer» pues «el vasallo «sigue» (obedece) al rey, y no lo contrario». A pesar de todo, el maestro vienés prefiere seguir empleando «esta expresión para no crear confusión con una terminología nueva» (SCHÖNBERG, 1979: 33).

En tratados más modernos el concepto armónico de la dominante se enriquece con lo que se pasó a denominar «la función de dominante», función que no es otra que la de preparar y, por lo tanto, sugerir la continuación en el acorde de tónica. Dicha función le corresponde en primera instancia al acorde del quinto grado, especialmente en su versión de acorde de 7.^a, pero también puede ejercerla otro grado, el séptimo (alterado en el menor) tanto como triada disminuida como en sus versiones diversas de 7.^a o 9.^a. Un análisis somero de estos acordes con función de dominante (véase Figura 3) nos revela que el elemento crucial que les permite desempeñarla es la sensible que todos ellos contienen, complementada en la inmensa mayoría de los casos por la séptima del acorde de dominante, nota que forma un tritono con aquella. Este tritono es precisamente el que otorga la tensión que se verá resuelta con la aparición del acorde de tónica: la sensible ascenderá y la nota disonante descenderá produciéndose el fenómeno tensión-relajación, el desenlace deseado en una cadencia.

11. Bien fundamentado sobre todo porque, algo común en su época, considera el conjunto del sistema armónico y en especial la tríada perfecta mayor como una consecuencia natural del fenómeno físico armónico. Justificación que hoy día, pese a que se siga utilizando con frecuencia, no se sostiene fácilmente.



Figura 3. Algunos acordes que ejercen la función de dominante en las tonalidades de do mayor y do menor. Elaboración propia

Hasta aquí la situación está muy clara: los acordes de dominante y la función de dominante están asociados al quinto grado de la tonalidad. Incluso en el caso de las denominadas dominantes secundarias (dominantes de otros grados de la escala distintos de la tónica) se construyen a partir de la nota a distancia de quinta del grado del que son dominantes. Por lo tanto, dentro del sistema tonal, la terminología siempre ha sido y es coherente: el acorde de dominante es el que se forma sobre el quinto grado de la tónica (o de otra nota, en el caso de las dominantes secundarias) y cuya tercera es la nota sensible.

Y el mismo criterio se ha mantenido en otras tradiciones musicales que han asimilado el sistema tonal. Por ejemplo, cuando se ha formalizado el rico lenguaje armónico del jazz se ha utilizado un cifrado que parece focalizarse por el contenido interválico y armónico de cada acorde antes que en la función que desempeña. El cifrado del jazz es descriptivo antes que analítico, porque está pensando en la práctica antes que en la teoría. No se cifran pues los acordes como dominantes, pero tampoco en este contexto hay duda de lo que es un acorde de dominante y qué función desempeña.

Sin embargo, esta tradición se ha roto cuando se ha acabado imponiendo la costumbre de llamar acorde de dominante al de segundo grado del modo flamenco. Antes de argumentar sobre las ventajas e inconvenientes de esta utilización del término de dominante, veamos cómo exponen este asunto algunos de los autores que más han contribuido al establecimiento de la actual teoría musical del flamenco:

En el modo flamenco, [...], al tratarse de un modo heredado de la fusión de un modo medieval, el frigio, el modo de mi y el maquam árabe *hijaz*, esa atracción [de la tónica hacia la dominante] no se ejerce del quinto hacia el primero, sino del segundo hacia el primero; así en el toque por arriba, *mi* es la tónica y *fa* (el segundo grado) la dominante. De todos modos, el quinto grado funciona normalmente como dominante relativa de los distintos grados de la tonalidad modal, sin quitar protagonismo al segundo grado, como dominante real del modo correspondiente. (GAMBOA & NÚÑEZ, 2007, pág. 205).

El V grado es un acorde de quinta disminuida que no cumple una función de dominante ya que esta función le corresponde al II grado en el modo flamenco. Pero dos de las variantes del II, muy utilizadas en el modo de La flamenco, son realmente un V en segunda inversión, o sea, con la quinta en el bajo para que

la 2.^a menor característica del modo frigio se mantenga. (FERNÁNDEZ MARÍN, 2004, pág. 88).

El acorde que es utilizado para crear tensión con la misma función de dominante que tenía el V grado en la tonalidad *Mayor* y *menor* es el acorde de *Fa M* o II grado, que en ocasiones es sustituido por el VII (*re menor*), o por el VII+ de sensible en forma de 6^a aumentada. (CASTRO BUENDÍA, 2014, pág. 120).

Vemos cómo estos autores trasladan el título de acorde de dominante del quinto al segundo grado del modo. Ya hemos dicho que este es un cambio inusitado de criterio. La razón principal que lleva a esta denominación es el hecho incontrovertible de que la cadencia más frecuente en la música flamenca, la que produce la sensación de final es la que enlaza el segundo grado con el primero:



Figura 4. Enlace II-I considerado como la secuencia principal de la cadencia flamenca.
Elaboración propia

Y si esta es la cadencia flamenca por excelencia, parece completamente lógico en principio considerar al acorde previo al de tónica como acorde de dominante. Pero se nos plantean dos inconvenientes:

- a) Este no es un acorde de V grado. Es cierto que tampoco se organiza fácilmente como segundo grado, aunque la lógica de la secuencia de acordes de la cadencia IV-III-II-I justifica plenamente esta catalogación como II. La séptima *mi* y la cuarta añadida *si*, notas disonantes que aparecen en el acorde, coinciden con las dos primeras cuerdas al aire de la guitarra y es conocido que este recurso de aprovechar disonancias «cómodas» explica muchos de los acordes más representativos del flamenco. Por consiguiente, no cabe duda de que se trata de un acorde de segundo grado al que estamos aplicando la catalogación de dominante, reservada en principio a los de quinto grado.
- b) El segundo inconveniente es menos fundamental, pero igualmente serio. Este acorde carece de sensible. Una vez que hemos admitido que la tónica del modo flamenco es *mi*, la sensible es *re#* y esa nota no está presente.

Se ha intentado soslayar ambos inconvenientes. El primero es más difícil de afrontar sin reconocer que efectivamente se rechaza la norma de que la fundamental de un acorde de dominante haya de estar a una distancia interválica de 5.^a justa de la fundamental del acorde en el que resuelve, sea este o no la tónica. De hecho,

de las palabras de Faustino Núñez citadas más arriba se deduce que sí hay una forma de funcionar «normalmente como dominante» que también se emplea en el flamenco. Se refiere a las dominantes relativas, más frecuentemente conocidas como dominantes secundarias, que pueden aplicarse a cualquier grado de la escala (*tonalidad modal* en sus palabras). Si seguimos su lógica, ese *cualquier grado* podría ser también el primero, es decir la tónica y, por consiguiente, existirían dos dominantes para esta tónica, a saber: la dominante relativa, la que funciona normalmente (es decir, fundamentada en el quinto grado y con sensible), y la dominante flamenca, la del segundo grado, que para Faustino Núñez es la «dominante real» y cuyo protagonismo no se ve mermado en ningún momento por la primera. Si leemos esto con las gafas de Schönberg, al golpe de estado que siempre pretende la dominante se le añadiría aquí un régimen de bicefalia.

En cuanto a la segunda objeción, la ausencia de sensible en el acorde «ortodoxo» de dominante flamenca, hay dos maneras de enfrentarla. Una consiste en argumentar que precisamente estamos en un ambiente armónico modal y lo característico de la armonía modal es la ausencia de sensible. Pero esto no resuelve la objeción. Precisamente lo que conocemos como armonía modal es una práctica que surge a de finales del XIX en determinados compositores como forma de huida de la relación dominante tónica que define el sistema tonal de la práctica común. No es coherente que en una cadencia modal sin sensible denominemos al acorde previo a la tónica como dominante si no se trata del quinto grado. De hecho, en ese contexto modal es muy frecuente la cadencia V-I con la dominante menor (rehuendo la sensible):



Figura 5. Cadencia modal sobre la tónica Fa. Elaboración propia

En este caso, no hay inconveniente alguno en seguir denominando al acorde como de dominante pues se trata efectivamente del V grado, aunque carezca de sensible.

La segunda manera de justificar la ausencia de sensible en el acorde de segundo grado de la cadencia flamenca, argumento que se emplea frecuentemente, es señalar a la nota del bajo, el segundo grado, como verdadera sensible (¿flamenca?). En este caso sería una sensible cuya tendencia no sería a ascender de semitono sino a descender, también un semitono.

En este punto se dispara la argumentación señalando que ese semitono descendente es precisamente el característico del modo flamenco, rasgo que comparte con el modo frigio. En efecto, en los estudios de la melodía gregoriana también aparece esta singularidad del tercer modo (*deuterus* auténtico) que, por este semitono entre sus dos primeras notas y la permanente oscilación de la cuerda de recitación entre el *si* y el *do*, entre otras razones, es considerado «el más misterioso de todos [los modos]» (ASENSIO PALACIOS, 2003: 333). En cuanto a los rasgos del segundo grado, el *fa*, es considerado tanto en este modo tercero como en el cuarto (*deuterus* plagal) una simple nota de adorno del *mi*, empleándose también como nota de paso. Esta característica es muy similar al papel que juega en la melodía flamenca, como también lo es la función que desempeña como «cadencia invertida *mi-fa*» (ASENSIO PALACIOS, 2003: 332) o en palabras de otro especialista, «el *fa*, como nota de espera, forma una especie de «balcón» por encima del *mi*» (SAULNIER, 2001: 73). No obstante, pese a esta querencia, nos resulta muy precipitado catalogar al segundo grado de sensible.

Como vemos, no parece fácil justificar este cambio esencial de criterio al catalogar como dominante a un acorde que carece de los requisitos primordiales sin admitir una radical heterodoxia terminológica. A los estudiosos del flamenco, a los que se les supone también amantes del mismo, puede que esta acusación de heterodoxia les produzca más satisfacción que temor. Y puede también que piensen que la palabra ‘dominante’ sea una de las «palabras eternizadas duras como peñascos» de las que nos hablaba Nietzsche en la cita que abre este texto, siendo precisamente esta heterodoxia el martillo que nos permitiría romperla antes de tener que escayolar alguna extremidad. Pero tenemos que andarnos con cuidado, pues no podemos inutilizar de esta manera un término que continúa siendo útil. Recordemos que, como vimos más arriba, el mismo Schönberg, que algo sabía de heterodoxias, decidió por prudencia no adentrarse en esta.

En nuestra opinión, para poder considerar el acorde previo a la tónica como acorde de dominante, deberíamos exigir el cumplimiento de alguno de los dos requisitos mencionados más arriba. Es decir, que se trate de un acorde de V grado, aunque carezca de sensible, o que disponga de una sensible efectiva (VII grado a distancia de semitono) aunque se trate de un grado diferente al quinto¹². En este último caso, se encuentra el acorde de 6ª aumentada al que se referían Lola Fernández y Guillermo Castro, al que no hay inconveniente en asignarle la verdadera función de dominante. En los demás, creemos que es preferible prescindir de la denominación de «dominante» o utilizar una calificación que matice el uso del tér-

12. Se podría incluso argumentar que entonces la verdadera fundamental no sería el II grado, sino el V, aunque este ni siquiera aparezca como nota del acorde.

mino, denominando a ese acorde de II grado «dominante flamenca» o algo similar. Habría que evitar también las expresiones «dominante verdadera» u «dominante real» aplicadas a ese acorde porque crean confusión.

Para terminar, veamos cómo en el contexto del jazz encontramos un caso aparentemente cercano al nuestro, aunque en seguida vemos que no lo es tanto. Hay una serie de acordes que, por enriquecerse con la sonoridad de la 2ª (o 9ª) menor, reciben el nombre de acordes frigios. Son acordes que funcionan precisamente como dominante y es frecuente que prescindan de la sensible.

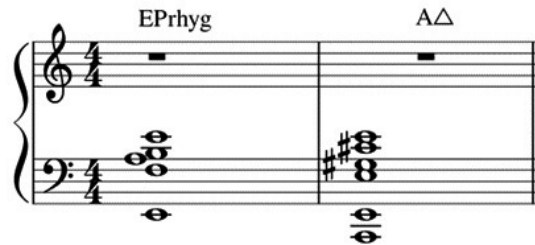


Figura 6. Cadencia auténtica en La mayor empleando como dominante un acorde frigio.
Fuente: (Levine, 1989, pág. 25)

La diferencia con nuestro acorde flamenco es que la fundamental de este acorde sí que está en relación de quinta justa con la tónica, cumpliendo por tanto el primer requisito. Sería entonces una dominante modal (frigia), pero dominante al fin y al cabo. Confirmamos así que el empleo del término de «dominante» tal y como lo emplea la teoría musical del flamenco es como mínimo inusitado.

CONCLUSIÓN

Creemos haber puesto de manifiesto que la relativamente joven teoría musical del flamenco se está consolidando sobre unos conceptos e ideas tomados de la tradición musical convencional y que al ser aplicados a la música flamenca no siempre resultan completamente apropiados. La adaptación de los mismos que se está llevando a cabo, exige un rigor terminológico que no siempre se sigue. Debemos esforzarnos por emplear unos útiles descriptivos y analíticos que pongan de manifiesto las singularidades del flamenco. Si esos útiles están tomados de otra tradición han de ser amoldados al nuevo objeto cumpliendo un doble requisito: en primer lugar, han de ajustarse correctamente, sin incómodas herencias en la nueva aplicación que le damos; pero, en segundo lugar, han de evitar traicionar el sentido original que poseían. Para este difícil problema, no disponemos de una solución clara y definitiva. No era la intención de este texto señalar esas soluciones. Nos hemos limitado a dejar constancia de algunas de las incongruencias encontradas en la literatura dedicada al estudio y análisis de la música flamenca, indagando en sus causas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos (2003), *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2002), «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva», en VALDIVIESO GARCÍA, Esteban (ed.), *Patrimonio Musical*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, págs. 147-160.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2014), *Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti*. Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte.
- DONNIER, Philippe (1987), *El duende tiene que ser matemático: (reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*, Córdoba, Virgilio Márquez.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2004), *Teoría musical del flamenco*, Madrid, Acordes concert.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2021), «La terminología musical del flamenco, El sistema modal y los modos en la música flamenca», *Revista de flamencología*, n.º 1, págs. 9-35.
- GAMBOA, José Manuel & NÚÑEZ, Faustino (2007), *El flamenco de la A a la Z*, Madrid, Espasa.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2014), «La imagen de Andalucía en la teoría de la música: La cadencia andaluza», en GARCÍA GALLARDO, Francisco J. & ARREDONDO PÉREZ, Herminia, *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces, págs. 107-121.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1956), *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- GRANDE, Félix y VV.AA. (1992), *Los intelectuales ante el flamenco*, Madrid, Cuadernos hispanoamericanos, passim.
- KUHN, Thomas Samuel (1994), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de cultura económica.
- LEVINE, Mark (1989), *The jazz piano book*, Petaluma, Sher music.
- NIETZSCHE, F. (2000). *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*. Madrid, Biblioteca nueva.
- ROSS, Alex (2012), Chacona, lamento, walking blues. Líneas de bajo de la historia de la música, en Ross, Alex, *Escucha esto*, Barcelona, Seix Barral, págs. 51-101.
- SAULNIER, Daniel (2001), *Los modos gregorianos*, Solesmes, Abbaye Saint Pierre de Solesmes.
- SCHÖNBERG, Arnold (1979), *Armonía*, Madrid, Real Musical.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988), *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica.

Las zambras gitanas del Sacromonte, patrimonio de Granada: Un estudio inicial

CRISTINA SERRA DE TORRES

Resumen: Este artículo pretende realizar una breve estudio histórico y cultural sobre algunos aspectos destacables de las zambras gitanas del Sacromonte de Granada, un conjunto de bailes y músicas flamencas y aflamencadas que se iniciaron, tal y como nosotros las conocemos, en el contexto de las bodas gitanas en torno al siglo XIX y que, a lo largo de los años, se han ido abriendo al público que acudía a las cuevas. Analizaremos los tres bailes más característicos de las zambras, la Alboreá, la Cachuca y la Mosca.

Palabras clave: zambra, gitanos, Granada, Barrio del Sacromonte

THE GYPSY ZAMBRAS OF SACROMONTE, GRANADA'S HERITAGE: AN INITIAL STUDY

Abstract: This article aims to carry out a brief historical and cultural study on some notable aspects of the gypsy zambras of the Sacromonte of Granada, a set of flamenco and folkloric dances and music that began, as we know them, in the context of gypsy weddings around the 19th century and which, over the years, have been opened to the public who came to the caves. We will analyze the three most characteristic dances of the Zambras, the Alboreá, the Cachuca and the Mosca.

Keywords: gypsy zambra, Granada, Sacromonte neighborhood.

INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende realizar una breve estudio histórico y cultural sobre algunos aspectos destacables de las zambras gitanas del Sacromonte de Granada, un conjunto de bailes y músicas flamencas y aflamencadas que se iniciaron, tal y como nosotros las conocemos, en el contexto de las bodas gitanas en torno al siglo XIX y que, a lo largo de los años, se han ido abriendo al público que acudía a las cuevas.

La zambra gitana del Sacromonte se trata de un repertorio tradicional que se ha ido transmitiendo de forma oral, es por ello que a la hora de hablar de las letras y al hacer transcripciones de algunos de sus bailes, me ha resultado un poco difícil

ser precisa, ya que cada cantaor que he escuchado en las Cuevas del Sacromonte lo hacía ligeramente diferente al anterior. Por otro lado, agradezco a Curro Albaicín, su ayuda a la hora de transcribir las letras, ya que muchas se fueron olvidando y se han quedado como sonidos y vocablos sin sentido, sobretodo en el caso de *la Mosca*. Además, en cuanto a las fuentes y bibliografía encontrada al respecto, suelen ser en su mayoría escasas y de tipo divulgativo, esto me ha obligado como musicóloga a buscar un método analítico holístico, pero a su vez riguroso, que me ha permitido alcanzar una serie de conclusiones, un método en el que he dado cabida a trabajos de otras disciplinas como la sociología, las publicaciones divulgativas, tanto en prensa como en literatura, y el estudio directo de este fenómeno musical mediante la realización de entrevistas a sus protagonistas y la asistencia a eventos de este tipo, o su consulta en fuentes grabadas.

A continuación, vamos a encontrar una introducción al desarrollo y evolución de la zambra gitana del Sacromonte, desde la llegada del pueblo gitano a Granada hasta su decadencia, para, posteriormente analizar los cantos, bailes y palos flamencos que se encontraban en las interpretaciones de estos espectáculos.

En esta investigación hemos podido contar con fuentes iconográficas, principalmente fotografías y grabaciones audiovisuales, tanto de artistas que bailaban, cantaban y tocaban en zambras, como de cuevas e imágenes generales del barrio del Sacromonte. Tanto unas como otras generalmente aparecen en archivos como el de la Peña Flamenca «La Platería», en prensa o en archivos privados de personas que vivieron o tuvieron familiares que actuaron en zambras, como ha sido el caso de fotografías facilitadas por Curro Albayzín, por Dolores Heredia Gómez, adquiridas en el archivo de la Escuela Internacional de Flamenco Manolete, y sobretodo, las facilitadas en la Cueva de María la Canastera por Enrique Carmona Cortés «Enrique, el Canastero» y su hija, Macarena Carmona Heredia. Esto ha sido posible gracias a la relación que he tenido, y continúo teniendo, con estos artistas durante la realización del trabajo.

1. LAS ZAMBRAS DEL SACROMONTE

Bajo el nombre de zambra podemos entender cinco acepciones: por un lado, una modalidad de tangos que se interpretan en el ritual del mismo nombre que celebran los gitanos granadinos del Sacromonte; por otro lado, la representación del ritual de boda gitana que los gitanos del Sacromonte granadino ofrecían a los visitantes como espectáculo en las cuevas de ese mismo barrio, las zambras son también los espectáculos en sí, el montaje, la performance conocida como zambra que se suele dar en las cuevas o «zambras» que por extensión también llevan este nombre; y por último, el estilo teatral fundado por Manolo Caracol. Nosotros nos vamos a centrar en la segunda acepción, las zambras del Sacromonte granadino.

Parece ser que la palabra *zambra*, según el *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español*, deriva de *zamr* que significa «tañer o tocar»¹, aunque se le han asignado, a lo largo de la historia, otros significados a ese vocablo como, «orquesta morisca», «baile de moro», «fiesta morisca con música y algazara», «compañía de danzantes moros», como nos muestra la filóloga y lexicógrafa María Moliner en su *Diccionario de uso del español*².

En este apartado diferenciaremos cuatro etapas fundamentales de las Zambras Gitanas del Sacromonte. Aunque, no debemos olvidar que el posible origen venga de las zambras moriscas que tuvieron lugar a raíz de la Toma de Granada en 1492 y de las que, el musicólogo y medievalista Reynaldo Fernández Manzano ha hecho varias investigaciones. Pero nosotros vamos a partir, en primer lugar, de las primeras zambras gitanas de las que se tienen constancia. Seguidamente trataremos las zambras en el siglo XIX en el imaginario romántico de los escritores, pintores, músicos y demás visitantes europeos. El tercer lugar, va destinado a las zambras modernas que abarcan desde los años setenta del siglo XIX hasta las inundaciones del Sacromonte en el invierno de 1962-1963. Para terminar, haremos una breve reflexión de la situación actual de las zambras. La siguiente tabla recoge un pequeño resumen del recorrido histórico realizado.

Primeras zambras gitanas

La primera noticia que se tiene de la llegada de gitanos a nuestro país data de un documento fechado el 12 de enero de 1425 en la ciudad de Perpignan, perteneciente a la Corona de Aragón. Este documento en el que el Rey Alfonso V redactó un mandato por el cual, el gitano Johannes de Egipto Menor pudiera pasar por las diferentes tierras y territorios de la corona sin ningún impedimento. En 1447 llegan a Barcelona y en 1462, a través de Castilla, llegan a la ciudad de Jaén³.

Con la Toma de Granada realizada por los Reyes Católicos en 1492, los gitanos llegan a la capital del Reino Nazarí y se alojan en los barrios de Rabadasif y Xarea, situados en el Albaicín, donde la muralla de La Alcazaba cortaba con la ciudad y cerca de la Mezquita que se bendijo en 1501 pasando a ser la Iglesia de San Idelfonso. Estos barrios estaban ocupados por moriscos. Debido a su relación

1. CORTÉS, Julio (1996), *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español*, Madrid, Gredos, pág. 471.

2. MOLINER, María (1988). *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol. II, pág. 61.

3. MARTOS SÁNCHEZ, Emilia (2008), «La Zambra en al-Ándalus y proyección histórica», *Espiral Cuadernos del profesorado*, n.º 2, pág. 4. <http://ojs.ual.es/ojs/index.php/ESPIRAL/articel/view/871> [Consultado el: 30/05/2018].

y cercanía de viviendas, los gitanos y los moriscos mezclaron su sangre uniéndose en matrimonio y enlazando a su vez sus costumbres, músicas y bailes⁴.

Durante los siglos XVI y XVII muchos moriscos se hicieron pasar por gitanos conviviendo en caravanas y en los barrios ocupados por estos para poder evitar la expulsión y a la Inquisición⁵. Con la expulsión de los moriscos, los gitanos siguieron representando sus zambras, pasando a ser zambras de gitanos y estando las letras de dichas zambras en castellano con expresiones en calé. Esto duró hasta 1789, cuando fueron prohibidas las zambras y todo tipo de folclore en los actos religiosos.

De las costumbres musicales moriscas que han heredado los gitanos y que hoy día se siguen viendo podemos destacar: los panderos, los crótalos, los cascabeles o sonajas, las palmas, los pitos con los dedos, las mujeres jaleadoras y el uso de los melismas en sus canciones⁶.

Zambras en el imaginario romántico

Como ya hemos mencionado, las zambras quedaron enmudecidas durante varios años, apareciendo de nuevo entre aquellos gitanos del Sacromonte granadino a partir de 1850⁷, estas zambras eran el equivalente granadino a los cafés cantantes que se encontraban en la mayoría de las ciudades españolas durante la segunda mitad del siglo XIX.

Gracias a los viajeros románticos, Granada se convirtió en lugar de peregrinación obligada para personajes como Richard Ford (n. Londres, 1796-m. Devon 1858), en 1830, nos narra en sus apuntes las impresiones y secuencias del barrio del Sacromonte. La más conocida es el elaborado álbum de apuntes con sus esbozos de las danzas gitanas observadas en dicho barrio de Gustave Doré (n. Estrasburgo, 1832-m. París, 1883). Contamos también con los textos de Alexandre Dumas (n. Villers-Cotterêts, 1802-m. Sena Marítimo, 1870), en los que deja constancia de una fiesta en la que tomaron parte artistas de las cuevas del barrio del Sacromonte, en la Venta de Siete Suelos, junto a la torre de la Alhambra del mismo nombre⁸. Se sabe además que visitó las cuevas, y en su obra describe las extrañas danzas que pudo ver en ellas y el componente racial de los artistas que en ellas vivían. No podemos dejar de mencionar a uno de los más perspicaces cronistas del flamenco del siglo XIX, el

4. ALBAICÍN, Curro (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara, págs. 18-19.

5. *Íbidem*.

6. FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1991), «Las zambras de los moriscos del Reino de Granada», *El Folk-lore Andaluz*, Sevilla, Fundación Machado, n.º 7, págs. 129-148.

7. NAVARRO GARCÍA, José Luis (1993), «Cantes y bailes de Granada», BLAS VEGA, J. & RÍOS RUIZ, M. (ed.), *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Cinterco Editorial, pág. 20.

8. *Íbidem*.

barón Charles Davillier (n. Ruan, 1823-m. París, 1883), que viajó a Andalucía en el 1862. En su obra *Viaje por España* nos describe el Sacromonte, sus danzas y nos habla de los artistas. Tal y como dice Rocía Plaza Orellana, Granada se iría convirtiendo en un destino obligado para quienes decidían adentrarse hasta el sur de la península⁹.

Esta fama internacional impulsada por estos viajeros, da pie a las autoridades y a personas influyentes de la localidad a invitar a los gitanos en las fiestas para recibir a los visitantes más distinguidos e ilustres que llegaban a la ciudad¹⁰. Es por ello que el herrero, cantaor, bailaor y guitarrista, Antonio Torcuato Martín «El Cujón» decide reunir a varios artistas de los barrios de las cuevas y crear un espectáculo flamenco basado en la boda gitana, presentándolo como *La zambra gitana granadina*. Por lo que entre 1840-1850 se define la zambra granadina como conjunto de bailes gitanos basados en su ceremonia de boda. Uno de los periodistas más influyentes en la sociedad y política granadinas del primer tercio del siglo XX, Luis Seco de Lucena (n. Tarifa, 1857-m. Granada 1941), describió el ambiente y desarrollo de la zambra en 1929:

Un espectáculo verdaderamente sugestivo, que por su carácter oriental fascina a los extranjeros, son las danzas que los gitanos, que viven en el camino de Sacromonte, organizan en sus cuevas y que, según feliz denominación de Pérez Losa, constituyen un rito porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando que las va poseyendo, que las hacer vibrar con estremecimientos medulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de los siete dolores [...] ¹¹.

José Luis Navarro define la configuración de la Zambra decimonónica. Por lo general encontramos un capitán o capitana (normalmente era capitana) que hace a su vez de director coreográfico y de director general, es quien se encarga de decidir los suelos de los músicos y ejecutar los pagos a final de cada día de espectáculo, además era el que solía ponerle el nombre a la Zambra, entre los artistas, contábamos con 1 o 2 guitarristas y de 4 a 6 bailaores, estos mismos solían cantar y hacer los coros cuando no estaban bailando. Todos estos artistas solían pertenecer a la misma familia que la capitana¹².

9. PLAZA ORELLANA, ROCÍA (2012), *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, pág. 36.

10. ALBAICÍN, CUIFO (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara, págs. 20-21.

11. Citado por RÍOS RUÍZ, Manuel (2001), «Andalucía», en CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael & LÓPEZ-CALO, José (dirs.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (10 vols.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, pág. 439.

12. NAVARRO GARCÍA, José Luis (1995), «Las zambras gitanas de Granada», en CRUCES ROLDÁN, Cristina (coord.) *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, vol. I, págs. 371-372.

Zambra moderna (hasta 1963)

A partir del siglo XX los intelectuales españoles empiezan a mostrar interés por la música de los gitanos, por el flamenco y por el Sacromonte, aunque los extranjeros no lo dejan de lado. El compositor impresionista Claude Debussy (n. Saint-Germain-en-Laye, Francia, 1862-m. París, 1918) encuentra una fuente de inspiración en la música granadina con el espectáculo de la Zambra de Juan y Pepe Maya que tuvo lugar en París en el Teatro Nacional, *Andalucía en el tiempo de los moros*. Tras ponerse en contacto con ellos y haberlos conocido en la Exposición Universal de París de 1900, los contrata para las fiestas privadas de la Ciudad de la Luz¹³.

En la gran colección epistolar de Manuel de Falla, conservada en su Archivo localizado en la ciudad de Granada, encontramos varias cartas en las que invita a bailaoras, pintores, escritores a asistir a Granada y visitar el Sacromonte y el Flamenco.

Según nos cuenta en las entrevistas a Macarena Carmona Heredia, en lo que coincide su padre, Enrique Carmona Cortés «Enrique el Canastero», Curro Albaicín y Dolores Heredia Gómez, la Zambra no era un trabajo era un estilo de vida, la gente siempre estaba preparada para una Zambra, no sabían en que momento iban a llegar unos clientes pidiendo ver un espectáculo, tampoco sabían cuando iban a acabar. Comenta que desde que se levantaban, las gitanas ya estaban vestidas con los «trajes de gitana», la flor y las peinas.

En cuanto a la instrumentación contamos con las declaraciones de dos personajes que han vivido muy arraigados al Sacromonte antes de las inundaciones, Curro Albayzín y el ya mencionado Enrique Carmona Cortés, ambos nos hablan de la presencia de la bandurria que junto con la guitarra eran los responsables tanto del colchón armónico como del acompañamiento melódico, y luego en la parte de percusión encontramos castañuelas, palmas, cascabeles (o sonajeros como ellos lo denominan) y en alguna ocasión encontramos también el úsalo de crótalos.

Las zambras no solían tener una duración determinada, tal y como dice Macarena Carmona, se sabía cuando se empezaba, pero no cuando se terminaba «no es como ahora, que lo tenemos todo muy preparado, que si todo tiene su horario, que si va de reserva, que si online... antiguamente aparecían». También en este sentido el número de artistas que participaban en una zambra era mucho mayor, podemos ver diferentes fotos que me han facilitado desde la Cueva de María la Canastera.

13. ALBAICÍN, Curro (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara, pág. 25.



*Figura 1. Elenco artístico de la Zambra María «La Canastera» (1960)
Fotografía ofrecida por la Cueva de María «La Canastera»¹⁴*



Figura 2. Fotografía facilitada por la Cueva de María la Canastera. Aparecen Enrique «El canastero» (niño del centro) y su madre, María «La Canastera» (extremo derecho) junto con miembros de la Zambra. Principios años 50

14. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Toni Maya, Tere, Teresilla, Trini (agachada), Queca, Mari «La Parisien», Enrique Carmona, Conchi, Gracia, María «La Canastera» y Pilar (abajo).

Durante esta etapa habría que destacar la visita de una gran número de personalidades importantes que visitaron las cuevas, disfrutaron de las zambras y conocieron a sus artistas, entre esas personalidades podríamos destacar a las bailarinas Pilar López (1956) e Imperio Argentina (1959), a los Duques de Windsor (1959) y a la actriz Debbie Reynolds, Rocío Durcal (1962), los actores Anthony Quinn e Ingrid Berman (1963), a Paco de Lucía (1999) y al guitarrista de Deep Purple junto con la cantante e instrumentista de música renacentista y folk Ritchie Blackmore y Candice Night (2002), entre otros visitantes.

La zambra en la actualidad

Tras las inundaciones sufridas en Granada en 1963, el Barrio del Sacromonte tuvo que ser desalojado debido a el derrumbe de varias cuevas. La gente que vivía en ese barrio fue destinada, en su mayoría, a bloques de pisos construidos en el barrio del Almanjajar, otras estuvieron alojadas en el ayuntamiento, en polideportivos, mientras esperaban poder regresar a sus cuevas.

Curro Albayzín nos narra como vivió aquel momento. El tenía 16 años cuando ocurrió aquello. Lo describe como unas escenas que no se podían olvidar, narra como el sargento Colomera los metía en camiones sin indicarle a dónde se los llevaba. Nos cuenta, y además podemos ver esta historia en el documental realizado en 2013 por Álvaro Calleja y Jesús Ochando, *Los sabios de la tribu*, que cuando llegaron a las casas que le habían asignado el cemento todavía estaba fresco, lleno de insectos, con mucho frío en invierno y mucho calor en verano. Una de las consecuencias de aquello fue la pérdida de la cultura de aprender el flamenco. La pérdida de la cultura del barrio, el cual lamenta que no volvió nunca a ser lo que era.

Además, nos cuenta que las cuevas no estaban bien construidas, además de no tener agua, luz o baños. Cuando pasó todo aquello, las cuevas empezaron a comprarlas extranjeros que empezaron a reformarlas. Y solo regresaron algunos dueños de zambras y los que poseían cuevas en el Camino del Sacromonte, pero todo aquel ambiente que vivía el barrio hasta el 1963 no volvió con él.

Durante los años 80-90 el barrio volvió a tener un boom ya que empezaron a abrirse discotecas, que se unió con todo el ambiente de rock que vivía la ciudad. Pero el flamenco y las zambras no se unieron a esa reapertura del barrio. Entre las discotecas hay que destacar una de las más famosas que fue la de La Chumbera.

A partir de los 90 se volvió a luchar por la recuperación de las cuevas flamencas y de la zambra, aunque en la mayoría de las cuevas con los turistas se perdió la zambra por un espectáculo flamenco al uso.

A día de hoy solo hay una cueva que siga realizando los bailes de la zambra, y no todos los bailes, en la Cueva de la Canastera podemos ver *la Cachucha, la Mósca, el Petaco y la Alboreá*. Aunque Curro Albayzín y otros «gitanos viejos», como él los denomina, han luchado por la recuperación de esos bailes. Por otro lado, las

nuevas generaciones tampoco se han preocupado en aprender esos bailes, y esto a ayudado a la progresiva perdida y decadencia.

Pero a principios del 2019 el pleno del Ayuntamiento de Granada, por unanimidad, aprobó una declaración para solicitar a la UNESCO el título de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad a la zambra del Sacromonte.

La zambra gitana del Sacromonte tiene un carácter definido fuera del flamenco. Está ligado a un lugar muy concreto, las cuevas del barrio del Sacromonte de Granada, forma un espectáculo en sí, ligado al ritual de la boda gitana. La zambra es una ceremonia, una tradición y el espectáculo básico que sustenta la vida de todo un barrio. Proporciona identidad a una comunidad. Tiene un carácter autóctono, por su riqueza elemental, por su longevidad, por su interés turístico y por el sustento económico. La zambra, no solo es un patrimonio musical en sí, sino que está ligada a un fenómeno social que forma parte de la vida y la identidad de todo un barrio.

4. ESTRUCTURAS DE LA ZAMBRA GITANA

Las zambras gitanas del Sacromonte engloban una representación basados en el cante y baile de las bodas gitanas, ejecutando esos bailes propios acompañados de instrumentos heredados de la cultura andalusí como la guitarra, la bandurria, panderos, crócalos, palmas y castañuelas, combinando estos con el cante y los jaleos propios de los gitanos españoles.

Todo espectáculo de la Zambra gira en torno al ancestral ritual de la boda gitana. De todos los bailes que a continuación analizaremos cabe destacar que hay tres bailes principales en una zambra: *la Alboreá*, *la Cachucha* y *la Mosca*, cada uno simbolizan un momento del ritual de la boda. Con el paso del tiempo se le han ido añadiendo otros bailes, en su mayoría con compás de tangos, aunque también encontramos diferentes tipos de fandangos.

En este artículo nos vamos a analizar los tres bailes principales, ya que se alejan más del flamenco y podríamos categorizarlos como bailes tradicionales o folklóricos, a excepción de *la Alboreá*, que podemos distinguir entre *la Alboreá* de la baja Andalucía (Sevilla y Cádiz) que se considera más flamenca, interpretada por bulerías o soleá por bulerías, mientras que en Córdoba, Granada y Jaén, incluso la propia Extremadura, se suele interpretar con castañuelas, bandurrias (sobre todo en Granada) y crócalos y se hacen por tangos o se romacea.

Y por último hablaremos del baile d *el Petaco*, muy característico de las últimas zambras interpretadas durante el siglo XX, antes de las inundaciones.

4.1. Bailes de la Zambra

La Alboreá, Alboleá o Cantes de Madrugada

Se trata de un cante flamenco que en principio estaba considerado como patrimonio exclusivo del pueblo gitano ya que era parte del ritual de la boda, y por lo

tanto se trataba de algo privado. Tenemos noticias de este baile desde 1855, citadas en la *Juan de Padilla: Novela histórica original de Vicente Barrantes*:

Solo oyendo a los gitanos cantar la alborea en sus aduare, cuando la luz empieza a llamear en los picos de las montañas, se puede comprender lo que dile la voz de los judíos, tan triste y tan dulce al par, tan estridente y tan sonora¹⁵.

En la zambra granadina, *la Alboreá*, junto con *la Cachucha* y *la Mosca*, forman parte de los bailes que simbolizan los tres momentos de la boda gitana. Podemos encontrar que en la zambra la melodía es mucho más silábica que las interpretaciones en otras regiones, acercándose de esta forma más al aroma folclórico primigenio de los cantes del Sacromonte.

Habría que destacar la labor del cantaor iliturgitano Rafael Romero «El Gallina» el cual grabó estos cantes, a su manera, aunque fue a partir de sus grabaciones cuando se empezaron a integrar en los estilos flamencos en otras partes de Andalucía.

El cante iba acompañado por guitarra y palmas, generalmente. En cuanto a la danza era interpretada por seis mujeres con castañuelas que danzaban alrededor de los novios, es un baile sencillo sin taconeo y con pasos cortos. En cuanto al compás, se suele interpretar por soleá por bulerías, por jaleos e incluso, y en Granada es el más común, por tangos. Este cante suele interpretarse en modo de Mi o modo frigio, aunque suele alternarse con el modo mayor en las partes más cantables. Las coplas, por lo general, son de 4 versos heptasílabos y un estribillo de tres versos a modo de crónica, aunque también he podido encontrar el uso de seguidillas de cuatro versos o cuartetos octosilábicos.

Dichosa la mare/ que tiene que dar/ rosas y jazmines/ por la madrugá./ Ole salero, lo/ que ha llovió/las calabazas han floreció'. /En un verde prado/ Tendí tu pañuelo/ salieron tres rosas/ como tres luceros./Que salga la que no ha salio'/paloma blanca/que está en el río./ Mozuela guárdalo bien/que son tres rosas/lo que hay que ver./

Actualmente, a parte de las ya citadas y las transcritas en la partitura, hay otras letras que se utilizan mucho en el estribillo, y que he escuchado en La Cueva de la Rocío y en la Cueva de María la Canastera, además de cantada por el propio Curro Albaicín, estas dicen:

Alevanta y no duermas más/ que por la mañanita tendrás lugar./ Ya son mario' y mujer/ para la junta de los cales/.

15. BARRANTES, Vicente (1855), *Juan de Padilla: novela histórica original de Vicente Barrantes*, Madrid, Imp. de Ramón Campuzano.

La Mosca

Transcripción de Cristina Serra

Moderato

Voz

ni-ña la mos - ca dea-ran gue que u-nay dos sin dos son
to - ma la mos - ca que la mos - ca a - lan - dar, an -

5

Voz

dos; que u-nay dos son dos son dos no tie-nen tan ta fir-me-za que co mo
dar; que la mos - ca a lan-dar, an-dar; la pi - ca - ri - lla de la mos-ca que don-de

10

Voz

te ne - mos los dos que co-mo te ne - mos los dos La mos-cay car. ¿A
te vi - no api-car que don-de le vi noa pi

15

Voz

có-mo lle-vas la li-bra de las casta - ñas tos-tás chu-rum - bi-to chum-bi-to chum

20

Voz

bi - to chum - bi - to chum - bá Ma - ri - qui - lla cuan - to

23

Voz

va - les, tan tan ta-ran tan tan tan tan ta-ran-tan tan

Figura 3. Transcripción «La Alboréa»

La 'Cachucha' o el perdón de la Novia

Se trata de la apoteosis de la Zambra, el baile que festeja el rapto de la novia. El rapto de la novia, que se hace previo al enlace matrimonial, se trata de una convención social preestablecida, que no solo la encontramos en la cultura gitana, si no que podemos verla, según Ortiz de Villajos, en diversos pueblos del Mediterráneo y que podría remontarla a la Roma Imperial, aunque posiblemente pueda ser anterior¹⁶: La novia es llevada al domicilio de la familia del novio, y a continuación el pretendiente acude al padre de la raptada, y se disculpa por haberla robado, el padre de la novia acepta la disculpa de forma inmediata.

16. GARCÍA ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido (1949), *Gitanos de Granada (La Zambra)*, Editorial Andaluca.

Según varias fuentes, entre las que destacamos el libro de *cantes y bailes de Granada* de José Luis Navarro, *la Cachucha* como cante parece proceder de Cádiz y apareció a principios del siglo XIX, aproximadamente entre 1810 y 1812, y años más tardes se empezó a difundir por Jerez, Sevilla, Madrid y Granada.

Ninguno de los dos autores mencionados, Ortiz de Villajos y José Luis Navarro, hallan ninguna relación entre las letras clásicas de *la Cachucha* y el momento de la ceremonia a la que corresponde. De hecho, no he hallado ninguna fuente en el que hable de cuando empezó a utilizarse *la Cachucha* dentro del rito de la boda gitana. Sin embargo, en relación a la temática de las letras Miguel Ángel González, habla de que, si podemos encontrar en ellas mención a la fuga o rapto, y que incluso en algunas estrofas podríamos encontrar relación que la locura amorosa del rapto que celebra la danza: *la Cachucha* de tu mare/ se la ha llevaíto el viento,/ y tú de mí te has llevado/ la luz del entendimiento./ ¡Ven a mí, ven a mí,/ junto a mi vera, ven a mí!/ *la Cachucha* de tu mare/ es más grande que la mía, /que se la vi ayer tarde/ cuando se quedó dormía./ ¡Vámonos, vámonos!/ ¡A Puerto Rico, vámonos!

La Cachucha

Transcripción de Cristina Serra

Allegretto



Voz

La Ca-chu-cha de mi ma - re es más gran - de que la mi - a que se la

10

Voz

vi a-yer tar - de cuan - do se que -do dor - mi - a

17

Voz

ven__ a mi ven__ a mi jun-toa mi ve-ra - ven a mi.

Figura 4. Transcripción de «La Cachucha»

Desde el punto de vista literario, podemos ver que se estructura en dos estrofas de cuatro versos octosilábicos, con un estribillo que se repite al final de cada estrofa. En lo que se refiere al análisis musical habría que mencionar que esta pieza suele estar en tonalidad mayor, normalmente interpretada en Sol Mayor, y que al igual que *la Mosca*, no encontramos ningún uso de cadencia andaluza ni del modo dórico, tan comunes en el resto de danzas de la zambra.

En cuanto a la forma, las dos estrofas se repiten de manera idéntica, exceptuando la parte del estribillo en el que se produce un acortamiento de las notas de la segunda parte del compás para adaptar la letra.

La melodía se desarrolla en un ámbito de 5^oJ Do-Sol, y el mayor intervalo es de 3^aM. La pieza se puede transcribir en compas binario de 3x8, aunque Esteban Valdivieso habla de un compás de 2x4¹⁷, aunque aquí ocurre, al igual que veremos en *la Mosca*, que depende mucho de la libertad interpretativa. En Granada se interpreta en ternario mientras la guitarra toca a compás de verdial.

El baile es interpretado por dos mujeres mayores que representan a las madres de los novios. En la parte del estribillo una de ellas se pone de rodillas en el suelo y va moviendo los brazos, simulando pedir perdón al ritmo de música, mientras la otra va danzando a su alrededor. Además, es común que se baile con castañuelas.

La Mosca

La Mosca es el que da fin al espectáculo. Es interpretada por seis mujeres y se trata de una danza picaresca y alegre que comienza con unos cruces y replantes de pecho, luego se crea una rueda (corro de personas) que van girando y bailando golpeándose la pierna como espantando al insecto al grito de mosca¹⁸.

La estructura literaria cuenta de cuatro estrofas, cada una de ellas compuesta por 4 versos octosilábicos, aunque encontramos muchas repeticiones y frecuentes cambios en la medida de los versos.

La mayoría de estos cantes se ha ido enseñando por transmisión oral, casi siempre por personas que apenas sabían leer y escribir, esto ha provocado que la letra haya sufrido diversas transformaciones. Actualmente la letra de *la Mosca* se ha convertido en un verdadero galimatías que funciona más como un soporte para el cante que algo con un verdadero sentido semántico. Aún así gracias a Curro Albaicín pudimos recoger estas estrofas:

Los álamos de Aranjuez/ los están sembrando de dos en dos, /y no tendrá tanta firmeza/ como tenemos tú y yo./ La picarilla de la mosca/ a'onde me vino a picar:/ en el pico del pañuelo/ y en el filo del delantal./ Niña, la mosca arangué/ una y dos, sen dos, sen dos,/ no tienen tanta fuerza/ como tenemos los dos./ La mosca y to,/ toma la mosca;/ que la mocarda atarantá,/ que la moscarda atarantá./ ¿A cómo vendéis la libra/ de las castañas tostás?/ Churrumbito, chumbito, chumbito,/ chumbito, chumbá./ ¡Ay Mariquilla, cuánto vales,/ ton, ton, torón, ton, ton,/ ton, ton, torón, ton, ton.

17. GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2016), *Manual de los cantes de Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada, págs. 75-78.

18. ALBAICÍN, Curro (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara, págs. 43-44.

La Alboreá

Transcripción Adolfo Montero

Moderato

Voz

6

Voz

13

Voz

20

Voz

26

Voz

Figura 5. Transcripción de «La Mosca»

Al ser un cante festivo y de apoyo al baile, podemos ver que tiene un continuo discurrir melódico que remata, normalmente, con uso de onomatopeyas. En cuanto al aspecto musical, no ha habido mucha intención por parte de los gitanos en reflejar la melodía exactamente tal cual, además ay que añadir el espíritu creativo de los músicos que hace de cada interpretación una pieza irrepitible. Por lo que encontramos en la versión de Adolfo Montero una transcripción en 3x4 y 3x8, mientras que, en el libro de Miguel Ángel González, nos hablan de un compás de amalgama de 6x8 y 3x4 con algunos cambios en la última estrofa a 3x8 y finalizando en ritmo binario a 4x4¹⁹. En mi caso particular, las versiones escuchadas en la Cueva de María la Canastera, situada en el Camino del Sacromonte, coincide con el tipo de compás del que habla Adolfo Montero. En cuanto a la tonalidad podríamos hablar de un modo de Do muy desarrollado o una tonalidad ambigua.

19. GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2016), *Manual de los cantes de Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada, págs. 71-74.

Habría que destacar la ausencia de modo dórico y la candencia andaluza, muy arraigada a estos estilos flamencos.

El ámbito de este cante es de un La² a un Re⁴, y discurre entre grados conjuntos la mayor parte del tiempo, el intervalo más amplio es de 5ªJ, con un claro matiz descendente, muy característico de la cuenta del mediterráneo²⁰.

Este baile no constituye solo un documento artístico, sino que al estar integrado en el ritual de la boda podríamos hablar también de un documento social y costumbrista.

El 'Petaco' o la Chinita

Este baile se hace a ritmo de tanguillo de Cádiz y es interpretado por la bailaora más vieja ya que se trata de un baile muy picante y estaba vetado a las bailaoras jóvenes. Esa sensualidad y pillería que rezuma la danza es remarcada, aún más, por la letra del cante, añadiendo un peculiar juego de contracciones del abdomen, que podría tener su origen en una imitación jocosa de la danza del vientre de ascendencia árabe²¹.

Chinitita, no sé que tengo/ que a mí me duele la cabeza;/ parece que me está entrando/ el mal de la tembladera./ Y si vienes herío, lerén,/ vete al hospital/ que te curen los males lerén/ de la caridad./ Y al lerén, lerén, lerén,/ como no venía,/ y el camisoncito lerén/ se lo hice torcías./ Y a estribón, y a estribón,/ como estaba la noche oscura/ a tuntas le fui metiendo/ la llave en la cerradura./ Y a estribón, y a estribón,/ como estaba la noche oscura / a tuntas le fui metiendo la llave en la cerradura/ Yo puse una librería/ con los libros, con los libros muy baratos,/ y aquí se baila el petaco,/ con un letrado que dice/ y a cuatro, a cuatro los zambombazos

Entre los personajes del panorama histórico-flamenco del Sacromonte que destacaron por bailar esta danza encontramos, tal y como recuerda Curro Albaicín, a Carmen Maya Campos «La Pella», a Concepción Campos Cortés «La Coja», a Enriqueta Campos Cortés «Enriqueta del Zamombica», a Concepción Heredia Fernández «La Chonica», a María Maya Amaya «María la Bizca» y María Gómez Zamora «la Carajarapa»²². Esta última, fallecida en 1995 y madre de la también bailaora Mariquilla, fue la última mujer que bailó *el Petaco*. En la actualidad sólo lo conoce y lo ejecuta con fidelidad Curro Albaicín, que se ha convertido en el primer hombre de la historia bailaor de este estilo.

20. Íbidem, págs. 71-74.

21. GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2015), «La Zambra, un endemismo flamenco granadino», *Calle Elvira*, n.º 176, págs. 53-54.

22. ALBAICÍN, Curro (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara, págs. 85-282.

CONCLUSIONES

Hay que entender la zambra gitana como un perentorio *modus vivendi*, base económica de las gentes del Sacromonte. Es al mismo tiempo una ceremonia, una tradición y un espectáculo que sustenta la vida de todo un barrio. Porque la zambra se estableció en el Sacromonte dándole identidad tanto a las cuevas como a sus habitantes.

Con este trabajo realizo y recojo un análisis general de la zambra gitana y su situación en la actualidad. Aunque en un principio parecía no haber demasiada bibliografía he podido ir recopilando una gran lista de documentación y de apoyarme en documentales y entrevistas. Aún así creo que no se ha hecho un estudio demasiado exhaustivo de la importancia de la zambra y del Sacromonte para el flamenco granadino, de su posible relación o no con la zambra morisca, de las lagunas existentes entre los siglos XVII-XIX y de que motivos existen para convertirla en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

En conclusión, creo que la zambra gitana es una expresión cultural muy ligada a la ciudad de Granada, que sigue aportando muchas preguntas a la investigación tanto musicológica como sociológica y antropológica. Y en mi opinión, creo que tanto los personajes arraigados a las zambras como las entidades públicas de la ciudad deberían de invertir en su conservación, su estudio y su difusión, antes de buscar el apoyo de organizaciones externas, que también son importantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBAICÍN, Curro (2011), *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Granada, Almuzara.
- CORTÉS, Julio (1996), *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español*, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, (1991), «Las zambras de los moriscos del Reino de Granada», *El Folk-lore Andaluz*, Sevilla, Fundación Machado, n.º 7, págs. 129-148.
- GARCÍA ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido (1949), *Gitanos de Granada (La Zambra)*. Editorial Andalucía.
- GONZÁLEZ, Miguel Ángel (2016), *Manual de los cantes de Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- MARTÍN SALAZAR, Jorge (1991), *Los cantes flamencos*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- MOLINER, María (1988), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol. II.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis (1993), «Cantes y bailes de Granada», en BLAS VEGA, J. & RÍOS RUIZ, M. (ed.), *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco Editorial.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis (1995), «Las zambras gitanas de Granada», CRUCES ROLDÁN, Cristina (coord.) *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, vol. I, págs. 369-377.

- (1995), «Los moriscos y sus zambras», CRUCES ROLDÁN, Cristina (coord.) *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, vol. I, págs. 173-182.
- PLAZA ORELLANA, Rocía (2012), *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- RÍOS RUIZ, Manuel (2001), «Andalucía» en CASARES RODICIO, Emilio & FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael & LÓPEZ-CALO, José (dirs.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (10 vols.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, pág. 439.

Primeras musicalizaciones (1872-1875) de las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1837-Madrid, 1870)

CANDELA TORMO-VALPUESTA

Universidad de Granada

Resumen: El presente trabajo es una aproximación al fenómeno de la musicalización de las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) en el género de la canción lírica. Su principal aportación es el estudio de las primeras musicalizaciones de dichos textos (1872-1875). Así, se pretende profundizar en el conocimiento de la historia de la canción lírica española a través del estudio del comienzo de este fenómeno que dio origen a más de doscientas cincuenta canciones.

En el último tercio del siglo XIX, Bécquer –acompañado de otros poetas becquerianistas como José Selgas o Antonio de Trueba–, tuvo un gran protagonismo en el género cancionístico y es uno de los poetas con mayor número de canciones líricas compuestas sobre sus versos por delante de algunos como Lope de Vega o J. R. Jiménez, que han sido centro de atención de investigaciones doctorales que indagaban en la puesta en música de sus textos. Sin embargo, no existen amplios trabajos que estudien estas canciones becquerianas como un solo corpus, habiendo sido localizados tan sólo capítulos de libros o artículos de revistas que estudian la cuestión de forma parcial.

En los inicios de este fenómeno se encuentran los compositores José María Casares y Espinosa de los Monteros (Granada, siglo XIX), Fermín María Álvarez Mediavilla (Zaragoza, 1833 –Barcelona, 1898) y Constantin von Sidorowitch (ca. 1870), tres figuras que con sus canciones y romanzas protagonizan este trabajo.

Palabras clave: canción, lied, rimas, Bécquer.

FIRST GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER'S (SEVILLA, 1836-MADRID, 1870) POEMS IN THE ART SONG (1872-1875)

Abstract: This work approximates the phenomenon of musical setting of Gustavo Adolfo Bécquer's poems (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) in the art song repertory. Its main output is the study of the first musical setting of those texts (1872-1875). It tries to clarify the Spanish art song history through the study of the begin of this phenomenon from which springs more than two hundred and fifty songs since 1872 to nowadays.

During the last thirty years of the nineteenth century, Bécquer –and also other poets with a similar style as José Selgas or Antonio de Trueba–, had a great fame in the art song repertory being one of the poet with more musical settings of his poems –more than Lope de Vega or J. R. Jiménez which were protagonists of some doctorate investigations which studied the musical setting of their texts. Nevertheless, there are not wide works which analyse those Bécquer's songs as a corpus, since only book chapters or articles, which address partly the issue, have been written.

In the beginning of this phenomenon, there are the composers José María Cañares y Espinosa de los Monteros (Granada, siglo XIX), Fermín María Álvarez Mediavilla (Zaragoza, 1833-Barcelona, 1898) y Constantin von Sidorowitch (*ca.* 1870), three personalities which beside their songs are the centre of attention of this work.

Keywords: song, lied, poetry, Bécquer

INTRODUCCIÓN

El nombre de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) ha quedado en cierta manera unido para siempre a la historia del género de la canción lírica, en tanto que desde que fue publicada de forma póstuma la primera edición de sus rimas (BÉCQUER, 1871), son más de sesenta los compositores que han tenido a bien musicalizar uno o varios de sus famosos poemas dando lugar a cientos de composiciones (TORMO-VALPUESTA, 2020: 205). Ahora bien, ¿cómo y cuándo comenzó este fenómeno musical? El presente trabajo gira en torno a los inicios de la puesta en música de estas célebres rimas y permite acotar y conocer un repertorio hasta ahora poco explorado, así como enriquecer la visión de la canción española del último tercio del siglo XIX.

La musicalización en concreto de las rimas del poeta que nos ocupa, en el ámbito de la música de arte y del género de la canción lírica, ha sido abordada en varias ocasiones, si bien no siempre con vocación extensiva como ya se ha señalado en estudios previos (TORMO-VALPUESTA, 2020, pág. 196). Según lo publicado, Bécquer cuenta con un total de doscientas cinco canciones (pág. 205) y, por ello, se presenta difícil escribir sobre la historia de la canción en España sin mención alguna a ciertos poetas entre los que se encuentra el hispalense: «la poesía prebecqueriana (Selgas, Trueba) y becqueriana (Arnao, Blasco, Bécquer) fue la referencia fundamental del *lied* hispano en el siglo XIX» (ALONSO, 2000: 46-47).

Según la revisión bibliográfica ya publicada sobre este fenómeno (TORMO-VALPUESTA, 2020), la llegada de la poesía de Bécquer a la canción lírica fue temprana, musicalizándose dieciocho rimas solo en los diez primeros años tras la publicación de la primera edición de los poemas, en 1871. Sin embargo, ninguna fuente señala cuál fue la primera canción que puso música a versos de Bécquer o se centra en el

estudio de esas primeras como pretende este trabajo, que presenta el estudio de un total de siete canciones escritas durante los nueve años que siguen a la muerte del poeta, entre 1872 y 1875.

Como dato significativo de la difusión de estas siete piezas, debe destacarse que no se han comercializado grabaciones de estas hasta el momento. Este detalle también determina la dificultad de su localización por lo que para determinar cuáles fueron las primeras musicalizaciones se ha realizado un importante trabajo de documentación a través de la consulta de numerosos fondos y bases de datos¹ y la ordenación de estas fuentes primarias en una base de datos.

1. JOSÉ MARÍA CASARES Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS (N. GRANADA, SIGLO XIX)

No existen estudios específicos consagrados a la figura de este compositor, solo pequeñas aportaciones en obras de referencia (CASARES RODICIO, 2003: 416; GARCÍA AVELLO, 1999, vol. 3: 298; CUENCA, 1927: 58; SALDONI, 1881, vol. IV: 58) donde se habla de un autor ecléctico, que cultivó el *lied*, la música para piano y la zarzuela. Afincado en Madrid a partir de la década de 1830 (GARCÍA AVELLO) o 1870 (CASARES RODICIO), resalta el carácter de aficionado musical de este compositor (CUENCA, 1927, pág. 58) que, al menos entre 1879 y 1882, se dedicó a la abogacía en Madrid (*Anuario-almanaque del comercio...*, 1879: 70, 1881: 89; 1882: 81; 1883: 380). También destaca CUENCA que alcanzó una gran popularidad poniéndole música a la famosa rima de las golondrinas. La canción, titulada *Así no te querrán* y editada en 1872, musicaliza el que quizás sea el más famoso poema del escritor sevillano, la rima LIII (38)² «Volverán las oscuras golondrinas». Casares también compondría unos años más tarde *Seis Rimas de Gustavo A. Bécquer* (1891) y, además, se conservan en la E-Mjm numerosos manuscritos musicales sin fechar sobre otras veinte rimas, aguardando una futura ocasión para su datación y estudio.

No ha sido posible localizar datos concretos sobre el estreno de la composición, pero sí de una de las ocasiones en las que se interpretó y que narra Marta

1. Europea, CBUA (Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Andalucía), Biblioteca de Cataluña, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Archivo Manuel de Falla, Archivo de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Juan March, Biblioteca Nacional de España, Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Eresbil y hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

2. Para identificar las rimas se emplean las dos numeraciones existentes: la romana, que figura en este trabajo la primera por ser la más extendida y que responde al orden que a los poemas fue dado en la primera edición de las rimas (BÉCQUER, 1871), seguida de la arábiga, entre paréntesis, que responde al orden del único manuscrito que se conserva de las rimas (BÉCQUER, 1868). Esta última numeración se ha tomado de una edición moderna que respeta la del manuscrito: ESTRUCH, 2012.

PALENQUE (2012: 51): el 10 de enero de 1887 en el Teatro de San Fernando de Sevilla la Sociedad Económica celebró una velada literario-musical, destinada a la recaudación de fondos para un monumento al poeta en la que se interpretaron once piezas, entre las que se encontraba la romanza *Así no te querrán* de Casares, que tuvo que ser repetida ante los insistentes aplausos del público.

El título asignado por el compositor a esta pieza fue *Así no te querrán*. Sin embargo, tal y como sucedía en la copia manuscrita que se conserva en el E-GRda, a veces se encuentra con el título de «Las golondrinas». Conviene precisar, entonces, que el título *Así no te querrán* se corresponde con el último verso del poema, que viene a ser el único de esta rima para el que no se respetó la voluntad del poeta cuando se publicó de forma póstuma la primera edición de sus rimas (BÉCQUER, 1871). En efecto, los amigos del literato sevillano encargados de realizar esta edición no fueron fieles a lo que éste había dejado en su manuscrito (BÉCQUER, 1868): «como yo te he querido... desengañate, / ~~así no te querrán!~~ nadie así te amará»³. La opción que aparece tachada por el literato sevillano fue la elegida por sus amigos.

Esta canción es la primera localizada con texto de Bécquer, pero dicha rima se convertirá posteriormente en uno de los textos preferidos por los compositores. La de Casares presenta una forma estrófica de tres secciones, cada una de ellas musicalizando dos estrofas de idéntica extensión, repitiéndose, cada dos estrofas, el último verso: «esas no volverán», en el caso de las estrofas 2 y 4; y «asi [*sic*] no te querrán» en la última estrofa. La música de las dos primeras secciones es exactamente igual, mientras que en la tercera se perciben ciertas modificaciones: una liberación del tipo de acompañamiento, sustituyéndolo por trémolos.

También se observan pequeñas variantes rítmicas como sustracción de silencios y valores largos e inclusión de valores más cortos y notas repetidas con el objetivo de aportar intensidad y dramatismo, acompañando así al significado del texto y creando en los compases finales de la pieza el punto culminante de la misma (cc. 61-63).

Cada una de sus tres secciones presenta la misma estructura interna: una introducción instrumental, más una frase con la estructura que la caracteriza, es decir, una repetición inmediata en su comienzo —variada en este caso: *a a' b c*. Sin embargo, esta frase destaca por constituir sus ocho primeros compases un periodo. En este sentido, se observa que *a* y *a'*, que musicalizan la primera estrofa y por ende todas las estrofas impares, presentan comienzos idénticos, pero finalizan de forma diferente, cadenciando la primera en la dominante y la segunda en la tónica. La segunda parte de la frase, *b* y *c*, poseen una función de desarrollo —con una

3. Gustavo Adolfo Bécquer, *Libro de los gorriones...* Disponible en: <https://goo.gl/NmWkLM> [Consultado el 26/0/2018].

progresión armónica descendente por 2.^a M, basada en material de *a-* y cadencial respectivamente.

La melodía vocal, que está construida mayoritariamente por una sucesión de notas del acorde desplegadas en forma de arpeggio, presenta un mismo patrón rítmico, caracterizado por un comienzo anacrúsico que se repite durante toda la pieza y que favorece el respeto de la acentuación del texto —al predominar en castellano las palabras llanas. Por otro lado, el acompañamiento pianístico de esta pieza no requiere, por lo general, de gran destreza técnica, presentando un ritmo armónico de un acorde por compás.

La canción analizada presenta una armonía sencilla ya que solo modula al relativo mayor y solo se usan grados tonales. Constituyen una excepción a esto, la citada progresión armónica (cc. 4-19, 36-41 y 58-63), que finaliza con la única cadencia plagal de la obra —siendo el resto cadencias auténticas perfectas o imperfectas— y cuyo cuarto grado es un acorde de séptima disminuida que coincide con el punto culminante de cada sección (c. 18, 40 y 62).

Son varias las características musicales que favorecen la comprensión y transmisión del poema en esta canción: la melodía silábica, la forma musical en sintonía con la estructura del poema y el respeto de la acentuación de las sílabas tónicas del mismo. Teniendo en cuenta esto y la sencillez técnica y compositiva que presenta la obra, se puede decir que el éxito que obtuviera la pieza se debió, ante todo, a la poesía, ganando así en importancia lo literario frente a lo musical.

2. FERMÍN MARÍA ÁLVAREZ MEDIAVILLA (ZARAGOZA, 1833-BARCELONA, 1898)

La residencia en la calle Fuencarral de Madrid de este compositor y destacado músico de salón fue un lugar de reunión por donde pasaron destacadas personalidades de la élite musical del momento (ALONSO, 1992: 231-279; 1999, vol. 1: 373-377). En varias publicaciones periódicas podían leerse crónicas de las actividades organizadas en sus salones, abiertos desde 1866 a 1874 (ALONSO, 1999: 373-374). Era un excelente pianista y aunque compuso piezas para piano, piezas sacras o incluso una ópera —inacabada e inédita—, destacó sobre todo en el género de la canción española con aproximadamente un centenar de ellas (ALONSO, 1999: 374). Sus canciones alcanzaron popularidad inmediata y gran reputación, «lo que le valió el reconocimiento unánime por parte de todos los críticos y personalidades importantes de la España de la Restauración», entre ellos Pedrell, afirmando que sus canciones eran un «oasis en el marasmo de la «basura de salón» del momento» (ALONSO, 1999: 374-376).

Su situación es similar a la de otros autores que al dedicarse a la canción —género marginal que no presenta aparatosos alardes, no ofrecía la posibilidad de alcanzar la fama de inmediato y al que no tenía acceso un público masivo—, tomaron una decisión casi heroica y se quedaron al margen de la historia de la música del XIX

(ALONSO, 1992: 233). Según Adolfo Salazar (Madrid, 1890 - Ciudad de México, 1958), «lo que para los «músicos de pro» era una pequeña diversión para matar el tiempo en sus ratos de ocio, se convirtió [...] [para Álvarez] en su razón de ser como compositor» (ALONSO, 1992: 233).

Las tres romanzas que se analizarán fueron compuestas en los últimos años de actividad del salón de Álvarez, entre 1873 y 1875. No se conocen los datos exactos de su estreno, pero probablemente se interpretaran por primera vez en dicho salón (ALONSO, 1999: 373).

Se han podido localizar algunas reediciones de estas romanzas (ÁLVAREZ MEDIIVILLA, 1901), confirmándose así la fama que adquirieron (ALONSO, 1999: 377). Además, Álvarez cuenta con la reedición actual de trece de sus canciones en el volumen realizado por ALONSO (2005), entre las que se encuentran *El último sueño* e *Idealismo* —este último es el título bajo el que publicaría en 1884 su versión de la rima XV (60) «Cendal flotante de leve bruma», dividida en dos romanzas: ¡Yo! y ¡Tú!

Los tres primeros textos que Álvarez escoge del literato sevillano son las rimas LIII (38) «Volverán las oscuras golondrinas, LXVI (67) «¿De dónde vengo?» y XLVIII (1) «Como se arranca el hierro de una herida». El compositor titula la primera de ellas como el final del octavo y del décimo sexto verso: ¡No volverán! Para las dos rimas restantes, inventa un título en relación con la temática del poema. Así, el encabezado ¡Fatalidad! se vincula al carácter dramático y desesperado de la rima «¿De dónde vengo?», que versa sobre el olvido en el que sucumbirá el poeta tras su muerte; mientras que la tercera de las rimas se titula *El último sueño*, haciendo referencia a la muerte, al «sueño en que acaba el soñar» como se puede leer en el último verso.

El único cambio significativo en el texto en su adaptación musical se encuentra en el último verso del famoso texto de las golondrinas que, al igual que sucedía en la musicalización de José María Casares, es tomado de la primera versión editada de las rimas (BÉCQUER, 1871) y mantiene el verso «así no te querrán». Este texto, que se divide de nuevo en tres agrupando las estrofas de dos en dos, incluye al final de cada sección la interjección «ay!», vinculada con el andalucismo propio de la época (ALONSO, 1999: 376).

La estructura formal de cada una de las tres canciones de Álvarez responde a un esquema diferente: en el primer caso (¡No volverán! 1873) se observa una forma *lied* ternaria *A B A'* con ciertas características del rondó; en la segunda pieza (¡Fatalidad!, 1874), una estructura estrófica en dos secciones, mientras que, en el tercer y último ejemplo (*El último sueño*, 1875) se aprecia una melodía nueva para cada una de las tres estrofas del poema, es decir, una forma *throughcomposed* o *Durchkomponiert*, procedente de la canción europea contemporánea. Este tipo de estructuras se distinguió de las canciones bien populares bien vinculadas al salón, tradicionalmente con forma estrófica, de aquellas otras escritas por «compositores serios», que reflejaban la declamación del texto de una manera más adecuada (CHEW, 2001).

Así, *¡No volverán!* (1873), la primera de las obras estudiadas posee un carácter popular debido a su forma estrófica: cada una de sus tres secciones musicaliza dos estrofas, repitiéndose la música que acompaña la segunda de estas en las tres partes. Este detalle, que puede evocar una forma rondó, está en sintonía con el texto que en todas las estrofas pares repite el verso «Esas no volverán». La tercera y última sección, que no finaliza con este mismo verso, sino con «Así no te querrán», parte de la idea musical que se había repetido en las dos primeras secciones, pero para llevar a la pauta esta nueva línea de texto inserta material nuevo, que musicalmente se corresponde con una coda. Destaca la comodidad vocal de la canción, cuya melodía se duplica en la voz superior del piano durante casi toda la pieza, lo que, junto con la repetición de la música de las estrofas pares comentada anteriormente, acerca esta pieza al ambiente musical no profesional, aficionado y burgués propio de la época. No obstante, pese a lo expuesto, las tres piezas poseen una gran riqueza armónica que permite al compositor mostrar un amplio manejo y conocimiento de diversos recursos: dominantes secundarias, relaciones mediánticas y submediánticas –enfaticaciones del tercer y sexto grado, acordes de séptima disminuida, acordes de sexta aumentada francesa y alemana –tanto en la tonalidad principal como en el relativo menor–, y acordes del homónimo menor y del relativo menor, por citar solo los ejemplos más representativos.

En la última pieza, *El último sueño* (1875), es destacable el papel de la armonía, por tratarse de uno de sus elementos estructurales: su primera sección se sitúa en el modo menor, la segunda en el modo mayor y la tercera se construye sobre varias progresiones armónicas enlazadas que finalizan cadenciando en el modo mayor. También destaca en esta pieza el uso de notas pedales y de acordes de séptima disminuida.

En *¡Fatalidad!* (1874) destaca el uso de elementos rítmicos como dobles puntillos o grupos rítmicos de rápida ejecución en el bajo –trémolos o grupos de fusas que simulan trinos y aumentan la dificultad de la pieza. Repartidas de manera uniforme a lo largo de toda la obra, estas figuraciones se relacionan con el contenido literario de la rima, una de las más trágicas de las comentadas.

Respecto a la cualidad vocal de estas canciones, ha de decirse que son más complejas que la obra de Casares debido a la cantidad de cromatismos y a ciertos saltos interválicos, pero siguen sin requerir de un gran virtuosismo, ya que no excede el registro medio de la voz y, al igual que en la obra de J. M. Casares, la melodía vocal prefiere moverse por grados conjuntos. Como excepción y proponiendo mayor variedad melódica que Casares, podemos encontrar un salto de 6ª en *¡Fatalidad!* (1874), sobre el verso «en las zarzas agudas», en clara alusión al significado del adjetivo.

Continuando con esta comparación entre Casares y Álvarez, el lenguaje pianístico aumenta notablemente su complejidad, sin duda por la formación de Álvarez en este instrumento. Destaca especialmente *¡Fatalidad!* (1874), acaso la canción

más compleja de la tres a nivel pianístico, ya que, al no doblar la mano derecha la melodía vocal, queda libre para enriquecer el resultado sonoro de la obra. El protagonismo del piano también se relaciona con el papel que juega la sintaxis armónica en estas piezas, puesto que a mayor riqueza armónica más importante y complejo resulta el papel del acompañamiento instrumental.

Respecto a la relación música-texto, además del estilo silábico, las tres canciones respetan la acentuación del verso en castellano —que se percibe, por ejemplo, en el empleo de comienzos anacrúsicos—, presentan una concordancia entre la forma musical y la estructura sintáctica del poema y una relación destacable entre la armonía empleada y el significado del texto. Como ejemplo de esta última cuestión, se observa en *¡No volverán!* (1873) otro detalle de unión entre lo literario y lo musical, pues Álvarez reutiliza algunos materiales cuando el texto se repite. De esta manera, lo que sería el estribillo de una forma rondó coincide con las estrofas pares, que finalizan con las palabras que dan título a la obra, «No volverán» —excepto la estrofa final, que acaba con «Así no te querrán»—. Estos rasgos formales que relacionan texto y música no se daban en la propuesta artística de J. M. Casares y dan cuenta de una mayor elaboración y profundidad literario-musical en la propuesta de Álvarez.

En lo que respecta a la sintaxis armónica, comentada anteriormente, debe decirse que *¡No volverán!* (1873), en sintonía con el texto que musicaliza, no presenta tantos y tan variados recursos armónicos como las otras dos rimas musicalizadas por Álvarez, pues los poemas «¿De dónde vengo?» o «Como se arranca el hierro de una herida», por su temática trágica, se prestan a una mayor inestabilidad tonal. De esta suerte, siguiendo a ALONSO (1998: 431), se puede considerar que, pese a que también cuenta con cierto refinamiento armónico, *¡No volverán!* (1873) responde a un romanticismo de salón más convencional.

Apoyando esta idea, se observa que *¡Fatalidad!* no comienza en su tonalidad principal, sino su relativo menor y presenta una progresión armónica con un bajo que desciende de forma cromática sobre el primer verso del poema, «¿De dónde vengo? El más horrible y áspero de los senderos busca». Esta progresión, que comienza con un acorde de séptima disminuida y continúa con una sexta aumentada francesa que resuelve en la dominante, armoniza la angustiada pregunta «¿De dónde vengo?». La inestabilidad tonal de la pieza también se corrobora en la tardanza con la que se establece la tonalidad principal de la obra. En sintonía también con el contenido dramático del texto, el perfil melódico es especialmente cromático y aparecen anotaciones expresivas como «con amargura» o «misterioso è perdedonsi». La partitura, además, contiene numerosas indicaciones dinámicas, siendo de las tres canciones de este compositor la que más presenta, buscándose así la máxima expresión del trágico texto poético.

3. CONSTANTIN VON SIDOROWITCH⁴ (CA. 1870)

Son pocos los datos biográficos que se pueden encontrar sobre este compositor extranjero afincado en Madrid (ALONSO, 1998: 243), que destaca por su vinculación con el andalucismo de la época, escribiendo canciones andaluzas y españolas (ALONSO, 1995: 268). Es preciso recurrir a fuentes hemerográficas para conocer que perteneció al cuerpo diplomático ruso y que ocupó el cargo de primer secretario en dicha embajada desde 1871 a 1880 (*Guía de forasteros en Madrid*, 1871, pág. 124; 1872-1873, pág. 114; *El Arte*, 1874, pág. 3; *Guía oficial de España*, 1876, pág. 59, 1878, pág. 81). Abandonó nuestro país en 1880, habiéndose ganado el aprecio de buena parte de la sociedad madrileña (*La Época*, 12/12/1880: 3).

En la Biblioteca Nacional de España (E-Mn) se localizan una treintena de obras cuyas fechadas entre 1869 y 1879, entre las que destacan una obra orquestal, composiciones camerísticas, piezas para piano solo y catorce canciones. En la Biblioteca Estatal de Baviera (D-Mbs) se han localizado dos canciones más de este compositor (*ca.* 1860a y 1860b).

Sidorowitch, que además de llevar a la pauta poemas de Bécquer puso música a los versos de otros autores (ALONSO, 1998: 465; ALONSO, 1998: 445), escogió las rimas XV (60) «Cendal flotante de leve bruma», LXVIII (61) «No sé lo que he soñado» y XVI (43) «Si al mecer las azules campanillas». Ninguna de ellas presenta modificaciones significativas en el texto que figura en la partitura: la segunda contiene una repetición y la inclusión de la interjección «ah!» hasta tres veces y la tercera, a diferencia de las dos anteriores que se musicalizan al completo, solo incluye la primera de sus tres estrofas. Además de estas rimas, este diplomático ruso también puso música a los poemas XI (51) «Yo soy ardiente, yo soy morena» y «Volverán las oscuras golondrinas» –no incluidos en este trabajo por encontrarse sin datar.

De los tres poemas que se analizarán aquí, ninguno había sido musicalizado anteriormente según el trabajo de documentación realizado. La primera rima musicalizada, «Cendal flotante de leve bruma», es la que más veces se ha publicado, teniendo en cuenta que algunos poemas fueron publicados en la prensa antes de que Bécquer redactara el manuscrito de *El libro de los gorriones* (PALOMO y RUBIO, 2015: 88). En muchas de esas revistas donde se publicó el poema, le precede el título de *Tú y yo* (PALOMO y RUBIO, 2015: LXXXII), por lo que se deduce que Sidorowitch, al igual que quizás otros compositores del momento, accedieron a este texto a través una de estas publicaciones periódicas.

4. Véanse las múltiples variantes en la escritura de este nombre: Constantin de Sidorowitch, Carlos de Sidorowitch, Konstanty Sidorowicz y Constantin Sidorovitch. Se ha escogido para este trabajo la opción más extendida en la bibliografía manejada.

La primera de las canciones de Sidorowitch, *Tú y yo*, ([1874]a) presenta una forma estrófica en dos secciones, musicalizando dos estrofas cada sección. Las estrofas impares están en modo menor, mientras que las pares se sitúan en el homónimo mayor. Esta canción cuenta, además, con una introducción e interludio instrumental que precede a cada una de sus dos secciones, así como una pequeña coda instrumental que comienza con el mismo material que las otras secciones instrumentales de la pieza. Las dos melodías siguientes, publicadas de forma conjunta, son de corta longitud y ambas proponen una melodía nueva para cada una de las estrofas que musicalizan, es decir son piezas *through-composed* o *Durchkomponiert*, estructura detallada anteriormente. Sólo en la primera de ellas, *No sé lo que he soñado* ([1874]b), la introducción se repite íntegramente, asumiendo la función de coda, de tal suerte que la pieza podría interpretarse como un *ABA*, donde *A* sería, sencillamente, la intervención pianística que abre y cierra la obra.

En las tres canciones, la armonía empleada es sencilla y está muy lejos de poder ser comparada con los recursos empleados por F. M. Álvarez anteriormente. La más sencilla de ellas es la primera, *Tú y yo* ([1874]a), que solo se emplea los grados tonales de la escala con la única excepción de un acorde de séptima disminuida. La segunda pieza, *No sé lo que he soñado* ([1874]b), aunque sigue empleando una armonía sencilla, destaca por hacer uso de las relaciones de mediantes, enfatizando y finalmente modulando al modo mayor (cc. 15-20) y a la dominante (cc. 27-28). También contiene acordes de séptima disminuida.

Aunque en lo que respecta a armonía no puedan ser comparadas con las rimas del anterior compositor estudiado, las canciones de Sidorowitch presentan un perfil melódico de interés, distinguiéndose por los saltos que contienen –de octava o de séptima (cc. 15-16). La tercera pieza, *Sabe* ([1874]c), es la que presenta una línea menos sinuosa, pues prefiere una melodía sencilla por grados conjuntos, basada mayoritariamente en las notas reales del acorde y siendo los intervalos más amplios los de 5ª. Finalmente, el perfil melódico de *Tú y yo* ([1874]a), primera rima musicalizada por Sidorowitch destaca por la reiteración, en tanto que la melodía principal se repite cuatro veces justo al inicio de la pieza: dos en la introducción, en la parte del violoncello, y dos en la voz al inicio del canto (cc. 10-28).

El piano siempre acompaña la melodía vocal –también el violoncello en el caso de la primera pieza, la rima *Tú y yo* ([1874]a), en la que el piano la dobla durante toda la obra, a excepción de dos versos. De hecho, uno de los detalles distintivos de este conjunto de piezas, en cuanto al tratamiento del timbre, es la presencia del citado instrumento que, bien adelanta la melodía vocal, bien la dobla o bien sirve de apoyo al acompañamiento pianístico a través de notas largas. Además, este instrumento se mueve dentro de su registro medio, explotando así su sonoridad más rica y penetrante y posibilitando un mejor empaste con el canto. Por el contrario, el registro empleado en el piano sí destaca en comparación con el resto de las obras analizadas. Sin embargo, adquiere protagonismo solo en las introducciones e in-

terludios, pues, de nuevo, no ofrece material melódico propio que complemente la línea vocal, y no contiene grandes dificultades técnicas, resaltando simplemente el uso reiterado de terceras en *Tú y yo* y *No sé lo que he soñado*. Para completar este comentario sobre el aspecto tímbrico, debe decirse que también el registro vocal es más amplio que en las anteriores obras comentadas. En general, y a pesar del contorno y el registro de sus líneas melódicas, Sidorowitch construye una línea fácil de entonar, ya que emplea, fundamentalmente, las notas reales del acorde, sin adornar demasiado, y evita las grandes modulaciones o los pasajes cromáticos.

En las tres piezas se mantiene la acentuación del texto literario, el silabismo y la concordancia sintáctica entre texto musical y literario. No obstante, las dos últimas obras presentan una estructura simple dada su corta extensión, lo que obliga a buscar detalles que relacionen música y texto a través de parámetros no formales: la nota más aguda de *No sé lo que he soñado* (c. 40) coincide con el punto culminante de la obra y la palabra «alegría», lo que da un giro al significado del poema, que se centra en sensaciones negativas, de tristeza, hasta que alcanzado ese punto el poeta manifiesta «alegría» porque aún *le quedan lágrimas*, por poder aún emocionarse y sentir la tristeza.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, los datos recopilados indican que ninguno de los tres compositores estudiados se dedicó profesionalmente a la música, sin que esto conlleve, al menos de manera exclusiva, que escribieran música poco elaborada. Esta circunstancia es especialmente evidente en las canciones de Fermín María Álvarez, que se caracterizan por una sugerente riqueza armónica. Además, siendo granadino y abogado J. M. Casares, zaragozano y de la clase aristócrata F. M. Álvarez y perteneciendo Sidorowitch al cuerpo diplomático ruso, destaca que todos ellos desarrollaron su actividad musical mayoritariamente en los salones de la alta sociedad madrileña. Esta circunstancia resulta en dos cuestiones de relevancia: de un lado, el perfil del compositor decimonónico en España, que generalmente pertenece a la burguesía acomodada y, no teniendo las cuitas propias de quien precisa ganarse el sustento trabajando para vivir, puede dedicarse a la composición; y de otro lado, el tejido «industrial» y cultural de nuestro país en este periodo, que no facilitaba, por su idiosincrasia, vivir normalmente del ejercicio de cualquier profesión musical.

Así mismo, tras el estudio de la estética musical, así como la relación entre texto y música, presente en las rimas parece claro, en primer lugar, que la musicalización de la rima «Volverán las oscuras golondrinas» por parte de J. M. Casares, es la más sencilla, la menos elaborada del conjunto aquí presentado, tanto si se atiende a su planteamiento melódico, como armónico y tímbrico. Semejante circunstancia provoca que la relación entre texto y música sea en ella menos atendida que en el resto de las piezas. En segundo lugar, parece igualmente claro que las romanzas de F. M. Álvarez

presentan una mayor dificultad debido a su riqueza armónica, su inestabilidad tonal y sus melodías cromáticas, mientras que las canciones de Sidorowitch muestran una mayor elaboración melódica, buscando una mejor expresión del texto, por ejemplo, a través del uso de intervalos más amplios. Ninguna de las canciones, no obstante, requiere de una gran destreza técnica, ni vocal ni instrumental para ser interpretada. Este conjunto de características sugiere que estas canciones fueron escritas pensando en el público y los intérpretes que la recibirían, pertenecientes generalmente a la clase burguesa. Es por ello que buscan un equilibrio entre la facilidad técnica y la riqueza armónica y melódica que propiciara una buena acogida de las mismas, sobre todo, entre la citada burguesía, clase protagonista del siglo XIX y gran aficionada a la música. Además, el paso del tiempo ha demostrado que la elección de los textos de Bécquer fue acertada y favoreció el éxito de estas piezas. Así lo confirma la cantidad de compositores que seguirían el ejemplo de estos pioneros en el fenómeno de la musicalización de las rimas, y también el éxito póstumo alcanzado por el literato sevillano, que ha pasado a la historia y se ha convertido en uno de los poetas españoles más reconocidos internacionalmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES

- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1992, enero-junio), «Las melodías de Álvarez: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español», *Revista de Musicología*, vol. XV, n.º 1, págs. 231-279.
- (1995), «La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina», en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa y CASARES RODICIO, Emilio (dirs.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, págs. 245-277.
- (1998), *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, pág. 555.
- (1999), «Álvarez Mediavilla, Fermín María», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), vol. 1, págs. 373-377.
- (2000), «La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un *lied* español», en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 2, págs. 46-47.
- (ed.) (2005), *Cien años de canción lírica española II*, Madrid, ICCMU, pág. 290.
- ÁLVAREZ MEDIAVILLA, Fermín María (1873), *¡No volverán! Romanza para barítono o mezzo-soprano con acompañamiento de piano*, Madrid, Antonio Romero, E-Mn MP/2716/9. <http://goo.gl/AATw8F> [Consultado el 2/10/2021].
- (1874), *¡Fatalidad! Romanza para canto y piano*, Madrid, Antonio Romero, E-Msa; E-Mn MMICRO/2015(10); E-Mn MP/2716/8. <http://goo.gl/ZWSI0z> [Consultado el 2/10/2021].
- (1875), *El último sueño*, Madrid, Andrés Vidal hijo, E-Msa; E-Mn MP/2716/7; E-Mn MMICRO/2015(9). <http://goo.gl/6Bf1IU> [Consultado el 2/10/2021].

- Anuario-almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* (1879), Madrid, pág. 70.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1868), *Libro de los gorriones: colección de argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento*. <https://goo.gl/NmWkLM> [Consultado el 26/0/2018].
- (1871), *Obras de Gustavo A. Bécquer: Tomo Segundo*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet. <https://goo.gl/Pue23h> [Consultado el 30/06/2019].
- CASARES RODICIO, Emilio (1999), «Carbonell, José», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 3, pág. 167.
- (2003), «Casares, José», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, pág. 416.
- CASARES Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, José María (1872), *Así no te querrán*, Madrid, Antonio Romero, E-GRda PAR A 592; E-Mn MP/1021(36); E-Mjm M-7958-B; E-Bbc M-Fol-C 20/52; E-Bbc 78.089.82 Pui Fol.
- CHEW, Geoffrey (2001), «Song», en Stanley SADIE (coord.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea], Oxford University Press. <https://goo.gl/QsfGW9> [Consultado el 07/06/2018].
- CUENCA BENET, FRANCISCO (1927), *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, pág. 58.
- El Arte* (1874), Madrid, n.º 24, pág. 3.
- ESTRUCH TOBELLA, Joan (ed.) (2021), *Gustavo Adolfo Bécquer: Obras completas*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.), pág. 1693.
- GARCÍA AVELLO, Ramón (1999), «Casares, José», en Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), vol. 3, pág. 298.
- Guía de forasteros en Madrid* (1871), Madrid, Imprenta Nacional, pág. 124.
- (1872-1873), Madrid, Imprenta Nacional, pág. 114.
- Guía oficial de España* (1876), Madrid, Imprenta Nacional, pág. 59.
- (1878), Madrid, Imprenta Nacional, pág. 81.
- La Época* (12/12/1880), Madrid, n.º 10.218, pág. 3. <https://goo.gl/cw4y3R> [Consultado el 20/05/2018].
- PALENQUE, Marta (2012), *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad, Sevilla, 1871-1936*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pág. 266.
- PALOMO, M^a del Pilar y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (eds.) (2015), *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas. Leyendas y relatos orientales*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (en colaboración con la Diputación de Sevilla y la Fundación Banco Sabadell), CCXXI, pág. 371.
- SALDONI, Baltasar (1881), «Casares, D. José», en *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, volumen IV, pág. 58. <https://goo.gl/xGwGfS> [Consultado el 10/05/2018].

- SIDOROWITCH, Constantin von (ca. 1860a), *Wenn ich auf dem Lager liege*, Darmstadt, Wirtz. <https://goo.gl/u2PvdQ> [Consultado el 20/05/2018].
- (ca. 1860b), *Les étoiles paroles d'Alexis de Valon*, Darmstadt, Wirtz. <https://goo.gl/jcsLx7> [Consultado el 20/05/2018].
- ([1874]a), *Tú y yo. Melodía para el canto con acompañamiento de piano y violoncelo*, Madrid, Antonio Romero, E-Mn MP/2808/12; E-Mn MMICRO/1637(12). <https://goo.gl/Xa1EqE> [Consultado el 2/10/2021].
- ([1874]b), *2 melodías para canto sobre poesías de G. A. Bécquer. N° 1 No sé lo que he soñado...*, Madrid, Antonio Romero, E-Mn MP/2743/8. <http://goo.gl/8bAlxK> [Consultado el 2/10/2021].
- ([1874]c), *2 melodías para canto sobre poesías de G. A. Bécquer. N° 2 Sabe*, Madrid, Antonio Romero, E-Mn MP/2743/9. <https://goo.gl/fCDsFP> [Consultado el 2/10/2021].

Fernando Sor y Granada

M^a JULIETA VEGA GARCÍA-FERRER

Profesora jubilada de la UGR

Profesora jubilada de la UNIA

Directora de la Schola Gregoriana Illiberis

Resumen: En 2007, durante la organización y catalogación del archivo musical, encontramos en la Abadía del Sacro Monte de Granada una partitura inédita, autógrafa y firmada por Fernando Sor. Con su estudio queremos demostrar la desconocida vinculación de este compositor catalán con la ciudad de Granada y el momento en que fue compuesta, dentro de su trayectoria musical. El método empleado es el estudio de una fuente primaria, la partitura «Oh admirable Sacramento», una composición a cuatro voces con acompañamiento de órgano. La dedicatoria de esta partitura nos indica que estaba destinada al convento granadino de San Antonio de Padua, desaparecido en el siglo XIX y cuyos fondos bibliográficos y musicales fueron donados al Sacro Monte. En el papel de acompañamiento se nos dice que, en aquel momento, Sor era Teniente de Infantería Ligera. Todo ello nos hace concluir que se trata de una obra de juventud, compuesta expresamente para nuestra ciudad.

Palabras clave: Granada, Abadía del Sacro Monte, Convento de San Antonio de Padua, archivos religiosos, música religiosa, Fernando Sor.

FERNANDO SOR AND GRANADA

Abstract: In 2007, during the organization and cataloging of the music archive, we found in the Sacro Monte Abbey in Granada an unpublished score, handwritten and signed by Fernando Sor. With its study we want to demonstrate the unknown connection between the Catalan composer and the city of Granada and the moment along his musical trajectory in which it was composed. The method used is the study of a primary source, the *Oh admirable Sacramento* score, a composition for four voices with organ accompaniment. The dedication of this score indicates that it was destined for the San Antonio de Padua convent of Granada, which disappeared in the XIX century and whose bibliographic and musical collections were donated to the Sacro Monte. In the accompanying indication it is said that, at that time, Sor was a Light Infantry Lieutenant. All of this leads us to conclude that it is a youth work, composed expressly for our city.

Keywords: Granada, Sacro Monte Abbey, Convent of San Antonio de Padua, religious archives, religious music, Fernando Sor.

Al ilustre musicólogo Antonio Martín Moreno:
un gran hombre, un gran maestro, un gran amigo.
Con toda mi admiración y afecto.

INTRODUCCIÓN

Hace ya muchos años, en el verano de 2007, había comenzado a investigar en el archivo del Sacro Monte. Era el paso previo a la edición de nuestro primer catálogo sobre la música de la Abadía que vería la luz en 2012. En el archivo encontré una partitura que me llamó poderosamente la atención. Posteriormente la incluimos en ese catálogo con el nº 1.957 (VEGA, 2012: 1.258), donde aparece como «Oh admirable Sacramento. Alabado al SS. Sacramento a 4 voces, con acompañamiento al órgano; compuesto por el aficionado Dn. Fernando Sor, para el Convento de San Antonio».

Dos años más tarde, el musicólogo Luis Brisó de Montiano, tras consultar nuestro trabajo, publicó un artículo sobre esta obra de Sor (BRISÓ, 2014). Incluye reproducción de la ficha y el incipit musical que aparece en el catálogo y me cita en diversas ocasiones: «Queremos agradecer a la profesora Vega su enorme amabilidad al ofrecernos información, incluso más allá de la contenida en su trabajo, y autorizarnos a publicarla en *Fernando.Sor.es*». Brisó aporta datos esenciales para conocer la biografía de Sor y una bibliografía muy interesante pero no contaba con la fuente original. Por eso, hoy nos hemos decidido a completar su trabajo, agradeciéndole la información y difusión que proporcionó en su día.

La Abadía del Sacro Monte de Granada

La Abadía del Sacro Monte fue fundada en 1610 por el arzobispo de Granada don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones (1524-1623), en la cumbre del monte Valparaíso, lugar en que habían sido hallados en 1594 los famosos libros plúmbeos. Se fundó como Colegiata de San Cecilio, unida al Colegio de San Dionisio Areopagita.

La Abadía tiene una de las bibliotecas privadas más valiosas de España, buena prueba de la importancia cultural y religiosa que ha tenido siempre esta institución. La Biblioteca tuvo su origen «en el mismo momento de la fundación de la Abadía, gracias a la directa intervención de don Pedro de Castro» (GARCÍA VALVERDE, 2011: 21). El fundador donaría su propia colección compuesta por más de mil obras, según consta de los inventarios de sus bienes realizados primero en Valladolid (1589) y luego en Sevilla (entre el 20 y el 23 de diciembre de 1623).

Este último inventario se hizo tras la muerte de don Pedro para depositar todos sus bienes muebles en cajas de madera y trasladarlos al Sacro Monte de Granada, según ordenaba su testamento¹.

El ejemplo de don Pedro sería continuado por sus sucesores en la Abadía. Otra donación importante fue la realizada el 19 de febrero de 1875 por fray José María Ponce de León, con la autorización de su padre general y en nombre del extinto convento de San Antonio de Padua, del que hablaremos en el capítulo siguiente.

No solamente se nutrió la biblioteca de donaciones y herencias. La institución también ha contado durante casi cuatro siglos con un presupuesto importante para nuevas adquisiciones o para reparar viejas ediciones valiosas. Por ejemplo, en el cabildo de uno de octubre de 1881 puede leerse:

El señor Sucona dijo que había en la biblioteca algunas obras importantes, como por ejemplo la de los Bolandos² y algunas otras, cuya encuadernación debía restaurarse; y pidió se designase una cantidad extraordinaria para dichos objetos: se acordó que presentase un estado y relación de lo que a su juicio debería comprarse y hacerse en la biblioteca, y de la cantidad que debería invertirse, para en su vista acordar lo más conveniente [Sacro Monte de Granada³. Acta Capitular⁴ 21, 210r].

Días después, en cabildo de dos de noviembre, el bibliotecario presentó el presupuesto «y se acordó que se destine a este efecto la cantidad de 716 reales procedentes del cambio de las monedas de oro» (SMGR. ACT 21, 211v).

Hoy la biblioteca cuenta con más de 20.000 volúmenes y está catalogada por el Ministerio de Cultura. Tras su cambio de ubicación, el catálogo se sigue actualizando y completando continuamente.

1. El inventario lo hemos consultado en el Leg. 304. Biblioteca, hoy incluido entre los papeles de don Pedro de Castro.

2. Alude a la colección *Acta sanctorum*, cuya recopilación fue iniciada por Héribert Rosweyde y continuada por el jesuita Jean Bolland (1592-1665), conocido como *Bollandus* o *Bolando*. Los diversos tomos se encuentran en la biblioteca sacromontana: *Acta Sanctorum*: quotquot toto orbe coluntur vel a catholicis scriptoribus celebrantur... / Joannes Bollandur societatis Jesu...; operam et studium contulit Godofridus Henschenius...; tomus primus Januarii...-Venetiis: apud Sebastianum Coleti et Jo. Baptistam Albrizzi..., 1734. [6], LXXII, 1216 p; Fol. Texto a dos col. Port. a dos tintas, con grab. calc. «Fco. Zucchis». Bollandus, Joannes, (S.I.). Henschen, Gottfried, (S. I.). Coletti, Sebastiano, imp. Albrizzi, Giovanni Battistae, imp. Italia, Venecia. Sig.: SMGr E 20-T3-Nos. 1-11.

3. En adelante: SMGR.

4. En adelante: ACT.

Entre sus fondos hay incunables como el primer volumen de la *Vita Christi*, de Francisco Giménez (Francesc Eiximenis, + 1409), «corregido y añadido». Traducido del catalán al castellano por fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, su edición estuvo a cargo de Meinardo Ungut y Juan Pegnitzer y se imprimió en Granada en 1496. Tiene el interés musicológico de incluir el texto de los villancicos de fray Hernando que se cantaron en nuestra catedral en lugar de los invitatorios de maitines. Son: *Maravillesse natura ver hecho a Dios criatura*, *Adorad pueblos christianos* y *Venid, adoremos luego* (EXIMENIS, 1496, 90v-91r).

Dentro de las obras de contenido musical está un *Graduale y Kyriale* tropado impreso sobre pergamino el año 1506, en Granada, por orden y a expensas de fray Hernando de Talavera. La edición corrió a cargo del salmantino Juan Varela (VEGA, 2012, 45-67) lo mismo que la del *Antifonario* de 1508 (VEGA, 2012: 103-104; VEGA, 2013: 521-555).

También habría que destacar el Libro Quinto, dedicado a la música, de la *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch, editada en 1517 y considerada la primera enciclopedia del Humanismo, pese a mantener la división medieval (*trivium/ cuadrivium*) (VEGA, 2010: 107-123). Pero, como hemos dicho en otras ocasiones, la *Margarita* no es algo aislado: junto a ella esta la *Hymnorum recognitio*, de Antonio de Nebrija de 1562, una edición *princeps* de Salinas –*De Musica libri septem*– de 1577, el *Directorium chori* de Guidetti de 1589 (VEGA, 2014) y, dejando el siglo XVI, hay obras posteriores de gran interés, como algunos dramas musicales de Wagner, precedidos de una carta-prólogo de su autor, en edición de 1885, las *Musicalerías* de Pedrell, de 1906, y un largo etcétera.

Si es importante la Biblioteca de la Abadía, no es menos importante su Archivo y, dentro de él, el apartado musical. El Archivo Musical, que en su día organizamos y catalogamos, contenía 103 cantorales y más de dos mil quinientas partituras, clasificadas en ocho legajos. La aparición de nuevos documentos ha hecho que esta cifra se eleve a más de seis mil partituras. En nuestro primer catálogo, ya citado, aparece la obra de Sor *Oh admirable Sacramento*, objeto de nuestro estudio. Un dato que intentamos dilucidar fue cómo había llegado al archivo sacromontano una composición dedicada al convento de San Antonio.

El convento de San Antonio de Padua de Granada

El convento de San Antonio de Padua, desaparecido tras la desamortización de Mendizabal, «pertenecía a los franciscanos reformados descalzos» (GALERA Y FERNÁNDEZ, 1996-1997: 257). Este dato no es banal pues, por ese motivo, el citado convento se nombra indistintamente como de San Antonio de Padua o como de San Diego: san Diego de Alcalá, un hermano lego de esta orden, fue el primer santo canonizado, el 10 de julio de 1588, tras la creación de la Sagrada

Congregación de Ritos por Pío V⁵. También se le llamó «Convento de los Alcantarinos», por pertenecer a la provincia franciscana descalza de San Pedro de Alcántara.

Gómez Moreno, en su *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*⁶, lo cita en dos ocasiones mencionándolo como Convento de San Diego. El *Diccionario* de Madoz también lo hace así. Esa denominación, que se presta a errores, se ha mantenido hasta nuestros días y así lo hace Muñoz, citando a Quilliet (MUÑOZ, 2021: 49).

El convento, situado extramuros de la ciudad, en la zona norte, «entre la parroquia de San Ildefonso y el Albayzin a la altura de Fajalauza» (GALERA Y FERNÁNDEZ, 1996-1997: 257), se fundó en 1636 bajo el patrocinio del genovés Rolando Levanto, fundador y primer patrono del convento, enterrado en él tras su muerte el 7 de abril de 1639. Para más datos sobre la fundación nos remitimos al magnífico estudio de Pedro Galera Andreu y Antonio Fernández Ortega ya citado, basado en la *Crónica de la Provincia de San Pedro de Alcántara*⁷.

Actualmente, poco queda del edificio conventual, salvo algunos bienes muebles diseminados (pinturas y esculturas, algunas en el Museo de Bellas Artes sito en el palacio de Carlos V). Los últimos vestigios de su edificación en la actual carretera de Murcia, desaparecieron en abril de 1997. Sólo nos queda la industria alfarera de Fajalauza a la que los franciscanos descalzos dedicaron mucha atención. También puede verse una de las catorce estaciones del antiguo *Via Crucis* que se recorría desde las Eras de Cristo hasta el convento. Está inserta en la fachada de un edificio moderno, en el número 29 de la Cuesta de San Antonio; fue realizada en 1661 y representa a Cristo con la Cruz a cuestas⁸.

5. La Sagrada Congregación de Ritos, *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis* fue establecida en Roma por la constitución *Inmensa Aeterni Dei* del papa Pío V el 10 de enero de 1588. Mediante la constitución apostólica de 8 de mayo de 1969 *Sacra Rituum Congregatio*, el papa Pablo VI, reorganizó sus competencias entre la *Congregación para el Culto Divino* y la *Congregación para las Causas de los Santos*.

6. GÓMEZ MORENO, Manuel, (1884) «Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo», Granada, Imprenta de D. José López Guevara, págs. 13 y 19. Ed. facs. en *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, IV, 1980, págs. 151-172.

7. MONTALVO, fray Tomás de. (1708) *Crónica de la Provincia de San Pedro de Alcántara de religiosos menores descalzos de la más estrecha Regular Observancia de N. P. S. Francisco en los Reynos de Granada y Murcia*. Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad. Primera parte. Hemos podido consultarla en la biblioteca de la Abadía del Sacro Monte [nota de la autora].

8. <https://rinconesdegranada.com/hornacina-via-crucis-de-san-antonio> [consultado 06-03-2021].

¿Cómo llegó al Sacro Monte la partitura de Fernando Sor dedicada al convento? En una nueva investigación, realizada en la Abadía pensando en una ampliación de los primeros trabajos, consulté 34 Libros de Actas Capitulares⁹. En el Libro de Actas nº 21 que recoge el periodo entre 1870 y 1883 (Legajo 265, pieza 1^a, folio 64r, acta del 21 de febrero de 1875) se puede leer: «Donación de la biblioteca del que fue convento de San Antonio de Padua de esta ciudad».

Cabildo extraordinario celebrado el 21 de febrero para dar conocimiento por parte del señor presidente, a los señores capitulares de la comunicación del padre don José María Ponce de León, quien en oficio con fecha de 19 de febrero de este año dice, que autorizado al efecto por su reverendo padre general para dejar la biblioteca del convento de San Antonio de Padua de esta ciudad, a una corporación eclesiástica, a la que pueda ser útil, ofrece dicha biblioteca a este Sacro-Monte, sin más obligación que tener presentes en nuestras oraciones a los pocos religiosos que quedan del referido extinguido convento, en la misma forma que a los demás bienhechores de la casa. El Cabildo resolvió aceptar la mencionada biblioteca, acordando escribir al padre Ponce dándole las gracias por su benevolencia hacia esta corporación y nombró a los señores Ramos y Bermúdez para dirigir la traslación de la misma.

Junto con los libros había un inventario de los mismos, realizado por fray José María Ponce de León, «hijo del mismo convento», el uno de agosto de 1861. Hoy se conserva en el Legajo 88, con el título de «Inventario de los libros pertenecientes a el convento de San Antonio de Padua de Granada, con espresión de sus volúmenes, calidad, autores y las faltas que se notan en las obras según están hoy día de la fecha». Al final del citado inventario, se recogen los 12 «Libros corales que contiene» y un Breviario romano en dos tomos. Esos cantorales, en los que se indica su procedencia, habían sido catalogados en la abadía con los números 60-71 (VEGA, 2012: 363-438). Muchas de las restantes publicaciones que cita el inventario se encuentran en la biblioteca de la abadía e incluyen un *ex libris* manuscrito que así lo indica. No es aventurado pensar que, junto con este rico patrimonio, el convento donara sus partituras o –al menos– parte de ellas.

Fernando Sor Muntadas (1778-1839)

El autor de la partitura que hoy nos ocupa es Fernando Sor Muntadas. Poco podemos añadir sobre la personalidad y la obra de un autor tan conocido. Aunque

9. Existían 35 Libros de Actas pero el nº 33 que abarca los años 1961-1970 está desaparecido.

algunas ediciones lo mencionan como «Fernando Sors»¹⁰, hemos preferido suprimir la «ese» final, puesto que él firma sin ella; por idéntico motivo, usamos su nombre en castellano¹¹. Sin embargo Saldoni, en una nota a pie de página dice que, en documentos oficiales e incluso en su partida de bautismo, figura como «Fernando Sors» (SALDONI, 1868, tom. I: 262).

Una magnífica síntesis de su vida la encontramos en una publicación del Dr. Martín Moreno¹² de la que recogemos diversos datos. Sor había nacido en Barcelona el 13 de febrero de 1778. Su partida de bautismo, cuyo original obraba en poder de Saldoni, indica que fue bautizado el día 14 de ese mes y, en aquella época era frecuente bautizar a los recién nacido al día siguiente de su nacimiento (SALDONI, 1868, pág. 261). Saldoni se sorprende de que Fétis retrase la fecha de nacimiento de Sor al día 17 de febrero, pero cita textualmente una traducción de Fétis al castellano de «F. de A. G.», aparecida en la *Gaceta musical de Madrid*, nº 29, no la redacción original.

La formación musical de nuestro compositor (años 1790-1795) corre a cargo del padre Anselmo Viola en la Escolanía de Montserrat. En 1795 sale del monasterio para ingresar en el ejército. En 1796 estrena su primera ópera, *Télémaco en la isla de Calypso*, en el teatro de la «Santa Cruz» de Barcelona. De Cataluña pasa a Madrid y entra al servicio de la duquesa de Alba hasta la muerte de la misma en 1802. El duque de Medinaceli «le nombra administrador de sus tierras en Cataluña» pero le hace regresar a Madrid donde Sor se dedica a componer obras de muy diversos estilos.

«Por los años de 1802 y 1803, en que Sors era oficial del ejército, hallándose de guarnición en Málaga, ó muy cerca de ella» actuó como solista de contrabajo en un concierto organizado por «el cónsul de Austria, Sr. Quipatri» (Saldoni, 1868: 264)¹³. De su estancia en Málaga se conserva en el archivo de la catedral malacitana el motete *O salutaris hostia*¹⁴, estrenado en 1809, «compuesto por el aficionado»

10. SANVED, K. B. (1962). *El mundo de la Música*. XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: traducción y ampliación de la parte española. Madrid. Espasa Calpe, pág. 2379. *Nueva Enciclopedia Larousse*. (1983^{2ª}). Barcelona/ Madrid. Planeta, vol. XVIII, pág. 9.289.

11. Actualmente es frecuente encontrarlo citado como Ferdinand o Ferran Sor i Muntades.

12. MARTÍN MORENO, Antonio (1985). *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Música, vol. 4. págs. 337-338.

13. Saldoni se refiere a William Kirkpatrick, abuelo de la granadina Eugenia de Montijo y cónsul de los EE.UU. en Málaga entre 1800 y 1817.

14. MARTÍN MORENO, Antonio *et alia*. (2003), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Consejería de Cultura, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía, vol. II, pág. 874. Agradecemos al actual deán de esa catedral, don Antonio Aguilera, que nos haya permitido transcribirla, aunque

Fernando Sor; aquí se nos indica que este compositor pertenecía a la capilla de música de la catedral, «desde la Octava de Corpus de este año de 1809»:

SOR, Fernando. *O salutaris hostia. Motete al SS Sacramento para quatro voces con acompto. a toda orquestal/ compuesto por el aficionado Dn. Fernando Sor/ de la Cappa. De Música de la Sta. Iglá. De Málaga/ desde la Octava de Corpus de este año de 1809./ Se estrenó en la Catedral y después lo regaló su autor. 1809. Ms. Pap 12. Compl. Regular. Do m. 1. Voc-Inst. Motete. SATB. Cl 2- Tpa 2- Vi 2- Vla 1- Vc 1. Sig.: 177-14.*



Puede parecer que Sor empleara el latín como texto para esta composición obligado por las circunstancias. Dice Ledhuy, que antes de su ingreso en Montserrat «le disgustaba el estudio de la lengua latina según las reglas versificadas en latín por Coelius Antonius» y abandonó su estudio, como temía su padre, atraído solo por la música¹⁵. Sin embargo, según las *Memorias* de Sor, cuando le manifestó a su profesor, el padre Viola su «repugnancia por la lengua latina» lo que quería decir era que odiaba el método que le habían impuesto¹⁶.

En 1813 marcha a París, desde donde viaja por toda Francia, Gran Bretaña y Rusia, ya con fama internacional. Asentado definitivamente en París desde 1828, allí le sobrevino la muerte el diez de julio de 1839, víctima al parecer de un cáncer de lengua.

*La obra: Oh admirable Sacramento*¹⁷

Lo interesante en la composición de Sor que se conserva en la Abadía, es que se trata de una obra de juventud, de contenido religioso (de las que se conservan

su extensión impide que se incluya en los apéndices de este trabajo. Puede consultarse, digitalizada por la Junta de Andalucía: <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/o-salutaris-hostia-de-fernando-sor-muntadas>. La obra fue estudiada, aunque sin incluir transcripción, por Pompeyo Pérez [PÉREZ DÍAZ, 1997, págs. 581-582] y editada en 2001 por Roger Quin, Columbus, OH pero en versión para SATB y piano.

15. «il éprouvait du dégoût á étudier la langue latine par les règles versifiées en latin par Coelius Antonius». (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 154).

16. «Je lui avouai ma répugnance pour la langue latine (je voulais dire la méthode qu'on avait adoptée pour moi)» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 156).

17. VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta (2012), *Música Inédita en la Abadía del Sacro Monte de Granada*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.), pág. 1.258. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/musica-inedita-abadia-sacromonte-granada.html>

muy pocas) y realizada para un convento de Granada, según los datos que se desprenden de la propia partitura.

En cuanto a la fecha de su composición podría situarse entre 1802, fecha desde la que reside en Málaga (por su cercanía a Granada), y 1813, cuando tiene que marchar a Francia por haber jurado fidelidad a José Bonaparte en 1810¹⁸. Según Ledhuy, el general Vivès lo había nombrado subteniente en 1795, recién salido de la abadía de Montserrat con sólo 17 años:

Cuando Sor regresó a Barcelona, el general Vivès lo hizo nombrar subteniente en el cuerpo de armas de Villa Franca, que era uno de los que Cataluña debía proporcionar para sostener la tercera campaña. El comandante lo condujo a Villa Franca y lo presentó por todas partes. Los miembros del comité de armamento eran los notables de la ciudad y el joven Sor, ya muy hábil con el piano y la guitarra, los impresionó de tal modo que, cuando el comité envió la lista de los oficiales que había que nombrar, fue incluido como subteniente y recibió por adelantado un nombramiento provisional (LEDHUY & BERTINI, 1835, págs. 163-164)¹⁹.

Sabemos por la partitura que, en el momento de su composición, ya era Teniente de Infantería Ligera pero no sabemos cuando ascendió a ese cargo. Según Ledhuy, tras una larga estancia en Madrid al servicio del duque de Medinaceli, fue nombrado director de una pequeña administración real en Andalucía²⁰, pero no menciona en qué ciudad. Sí afirma que su trabajo le permitió pasar parte de su tiempo en Málaga, dedicado a la música y que allí entablaría amistad con el organista de la catedral y «Así pasaron los cuatro años que precedieron la llegada de Napoleón a España»²¹. La amistad con el organista le facilitaría entrar a formar parte de la capilla de música de la catedral malagueña en 1809, como hemos visto anteriormente.

18. Ver en <https://hispanamusica.wordpress.com/fernando-sor-1778-1839/> [Consultado el 12/04/2021].

19. «Lorsque Sor retourna à Barcelone, le général Vivès le fit nommer sous-lieutenant dans le corps d'armée de Villa Franca, qui était un de ceux que la Catalogne devait fournir pour soutenir la troisième campagne. Le commandant le conduisit à Villa Franca et le presenta par-tout. Les membres du comité d'armement étaient les notables de la ville, et le jeune Sor, déjà fort habile sur le piano et la guitare, produisit un tel effet que lorsque le comité envoya la liste des officiers à nommer il y fut porté comme lieutenant et reçut d'avance un brevet provisoire».

20. La Real Fábrica de Naipes de Macharaviaya (Málaga) (BRISÓ, 2012: 3). Este pueblo de la Axarquía malagueña está a unos 100 Km. de Granada y aun conserva el edificio de la fábrica de naipes, convertido en viviendas.

21. «Ainsi s'écoulerent quatre années qui précédèrent l'arrivée de Napoléon en Espagne» (LEDHUY & BERTINI, 1835: 165). Las tropas francesas entraron en España en noviembre de 1807 (nota de la autora).

Como nos recuerda Brisó, Jordi Rifé en su artículo sobre los motetes de Sor señala que «la producción musical religiosa de Fernando Sor aunque escasa y conservada en aun menor cantidad, muestra el conocimiento que debió tener nuestro compositor de los diversos géneros religiosos» (RIFÉ, 2003, pág. 263). Entre estas composiciones cita «cuatro o cinco Rosarios, una Salve, una Misa y tres Motetes». Los tres motetes mencionados son *O Crux*, *Inno Breve per la festa de Santi Apostoli* y *O salutaris hostia* (probablemente el de la catedral malagueña ya citado). Fétis también menciona una *Salve* que no hemos localizado (FÉTIS, 1855, pág. 230). La partitura del motete *O Crux*, sobre el himno *Vexilla Regis*, la recoge Ledhuy, junto con una mazurka para piano de Sor (LEDHUY & BERTINI, 1835, s.n., entre las págs. 162-163).

Según las *Memorias*, atribuidas a Sor por Ledhuy, el compositor admiraba el canto llano que se interpretaba en Montserrat:

Lo que más se admira del canto llano interpretado en Montserrat es la elegancia de la melodía y la claridad de las transiciones. Los PP. benedictinos del convento no tienen la costumbre de hacer gritar la música. Las voces no tienen esa dureza que la ignorancia y el mal gusto llaman vibración. Su canto llano sería, en mi opinión, la base de un verdadero método, porque la prosodia es la regla que los guía a enseñar... (LEDHUY & BERTINI, 1835, pág. 156)²².

Pero también conoció y admiró la polifonía. Se emocionaba cantando y oyendo cantar el himno *Ave maris stella*, a 4 voces blancas, cuya partitura podemos ver entre la págs. 158-159 de la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, tras el retrato de Sor (una litografía firmada por Libourne Richelieu) y antes de la partitura de *Le dernier cri des grecs*, con texto de Mr. E. de Tarade y música de Sor, para tenor y piano. Recordamos lo que escribió Sor sobre el himno:

El destino de nuestro viaje era una finca llamada *Viña-Nueva*. A nuestra llegada nos dirigimos a la capilla, donde interpretamos una especie de *gozos* a la Virgen. Luego cantamos el himno *Ave Maris Stella*, a cuatro voces solas. Esta composición tiene para mí algo tan conmovedor que no pude contener las lágrimas cuando la escuché unos años después en la catedral de Barcelona [LEDHUY & BERTINI, 1835, 160]²³.

22. Ce que l'on admire le plus dans le plain-chante exécuté au Montserrat, c'est l'élégance de la mélodie et la clarté des transitions. Les PP. bénédictins du convent n'ont pas la manie de faire crier la musique. Les voix n'ont pas cette qualité rude que l'ignorance et le mauvais goût appellent vibration. Leur plaint-chant serait, à mon avis, la base d'une véritable méthode, car la prosodie est la règle qui les guide pour enseigner...» (LEDHUY & BERTINI, 1835: 156).

23. «Le but de notre voyage était une ferme nommée la *Vina-Nueva*. A notre arrivée nous nous rendîmes à la chapelle, où nous exécutâmes une espèce de *gozos* à la Vierge. On chants ensuit

No se limitaba a apreciar la polifonía, sino que desde muy pronto había empezado a utilizarla. Cuando solo llevaba cuatro meses en Montserrat se familiarizó con las fugas y el procedimiento imitativo y en las clases de órgano no solo aprendía fugas, sino que tenía que realizar acompañamientos a partir de un bajo cifrado: «Habían pasado cuatro meses desde que estaba en el colegio y ya había llegado a la fuga y la imitación, que se llama *Passo forzado*. Para mi lección de órgano, estaba aprendiendo fugas y un acompañamiento sobre un bajo cifrado» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 162)²⁴.

En Montserrat su aprendizaje no se limitó a la música religiosa: «Durante la revolución gran parte de los clérigos franceses emigraron a España, y dos monjes benedictinos de Saint Maur, se incorporaron a la comunidad de Montserrat». Con ellos aprendió francés y conoció la música francesa: el padre Coste, aficionado a la música, le enseñó algunas composiciones de su país, como las arias de la *Belle Arsène*²⁵ y las fugas de Charpentier y Séjan (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 163)²⁶.

En Montserrat, además de tocar el órgano, aprendió a tocar otros instrumentos; fue nombrado primer violín y, posteriormente, director de orquesta: «... fui nombrado director de orquesta, tras un concurso en el que era necesario demostrar el talento, en un fragmento musical estudiado, otro a primera vista, y un tercero en varias partes donde había que rectificar, sin pararse, los errores que se habían incluido sin el conocimiento del competidor» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 162-163)²⁷.

Así pues, cuando compone la obra que se conserva en el Sacro Monte, era un experto en utilizar procedimientos polifónicos y el bajo cifrado. A continuación insertamos la ficha y el incipit musical tal como aparece en nuestro primer catálogo del archivo musical de la abadía granadina:

l'hymne *Ave Maris Stella*, à quatre parties seules. Cette composition a pour moi quelque chose de si touchant, que je ne pus retenir mes larmes lorsque je l'entendis quelques années plus tard à la cathédrale de Barcelonne» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 160).

24. «Il y avait quatre mois que j'étais au collège et j'étais déjà arrivé a la fugue et á l'imitation, nommée *Passo forzado*. Pour ma leçon d'orgue, j'apprenais des fugues et un accompagnement sur une basse chiffrée» (LEDHUY Y BERTINI, 1835, pág. 162).

25. Ópera cómica de Pierre-Alexandre Monsigny, estrenada 1773, con libreto de Charles-Simon Favart.

26. «A l'époque de la révolution, une grande partie du clergé français émigré en Espagne, et deus moines bénédictins de Saint-Maur, furent incorporés à la communauté de Montserrat» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 163).

27. «... je fus nommé chef d'orchestre, après un concours dans lequel il fallait prouver son talent, dans un morceau étudié, un autre à première vue, et un troisième à plusieurs parties où il fallait rectifier, sans dis-//continuer, les erreurs qui étaient préparées à l'insu du concurrente» (LEDHUY Y BERTINI, 1835: 162-163).

1.957. SOR [MONTADAS], Fernando [1778-1839]. *Oh admirable Sacramento. Alabado al SS. Sacramento a 4 voces, con acompañamiento al órgano; compuesto por el aficionado Dn. Fernando Sor, para el Convento de San Antonio.* s. a. Manuscrita. Part y Pap 4 + 5 pp apaisadas 32 x 22 cm. Completa. Bien. Do m. 1. Vocal-Instrumental. Canto. ATTB. Org [bajo cifrado]. En la cubierta del Pap de Org dice: «Alabado al SS. Sacramento a 4, con acompañamiento al órgano; compuesto por el Teniente de Infantería Ligera Dn. Fernando Sor» [rúbrica]. Sig.: AS. Leg. 6-26.

Contralto

O, o ad - mi - ra - ble, ad - mi - ra - ble. Sa - cra - men - to

Como se indica, se conserva la partitura completa (figuras 1 y 2) y los papeles sueltos de la obra. Las partes de contralto (figura 3), dos tenores (figuras 4 y 5) y bajo (figura 6) aparecen duplicadas. El «Acompañamiento al órgano» es un bajo cifrado (figura 7) que el autor resuelve en algunas ocasiones (lo hemos utilizado en la transcripción)²⁸. En la cubierta del acompañamiento se lee: «Alabado/ al SS. Sacramento a 4;/ Con Acompañamiento al/ Órgano./ Compuesto por el Teniente/ de Infantería Ligera/ Dⁿ. Fernando Sor» [rúbrica]» (figura 8).

Habría que destacar que hay pequeñas diferencias entre la partitura y los papeles, especialmente en el acompañamiento; por ejemplo, la partitura nunca resuelve el cifrado. Aunque la obra, compuesta en Do menor, tiene un solo movimiento, el texto tiene dos partes bien diferenciadas: una honra al Santísimo Sacramento y la otra a la Inmaculada Concepción de la Virgen María:

¡Oh admirable Sacramento
de la gloria dulce prenda!
Ángeles y hombres te alaben
en los cielos y en la tierra
Amén, amén.

Y la pura Concepción
del ave de gracia llena,
sin pecado original,
María, alabada sea.
Amen, amén.

Es un hecho digno de mención porque el propio título nos indica que es un «Alabado al Santísimo Sacramento» y el alabado es el «motete que se canta al Santísimo Sacramento» cuando se lo reserva después de la Exposición (DOMÍNGUEZ, 1875: 68). Por eso sorprende que el texto de la segunda parte se dedique a honrar la Inmaculada Concepción de la Virgen. Puede que fuese una concesión de Sor a

28. Ver en *Apéndices*.

esta devoción tan enraizada en Granada desde hacía siglos, aunque el dogma no fuese definido como tal hasta 1854²⁹.

Como se deduce de todo lo antecedente, es innegable la vinculación de Sor con Andalucía –en general– y con Granada, y las fechas aproximadas en que se compuso esta obra. También es innegable su importancia por las pocas composiciones religiosas que se conservan del autor, aunque se trate de una obra menor, especialmente si se compara con el motete *O salutaris hostia* de la catedral malagueña.

BIBLIOGRAFÍA

- BRISÓ DE MONTIANO ALDECOA, Luis (2014), *Una nueva obra religiosa de Fernando Sor en la Abadía del Sacromonte de Granada*. <https://fernandosor.es/una-nueva-obra-religiosa-de-fernando-sor-en-la-abadia-del-sacromonte-de-granada/> [consultado el 29/03/2021].
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1875), *Diccionario Nacional ó Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española el más completo de los léxicos publicado hasta el día*, Madrid, Imprenta y librería de Manuel Guijarro, vol I, pág. 68, 13ª ed.
- FÉTIS, François-Joseph (1855), «Noticias biográficas de D. Fernando Sor, según Mr. Fétis», *Gaceta musical de Madrid*, n.º 29, pág. 230. Sección biográfica. «Trad. F. de A. G.». <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003896755&page=6> [consultado el 29/03/2021].
- GALERA ANDREU, Pedro y FERNÁNDEZ ORTEGA, Antonio (1996-1997), «El antiguo convento de San Antonio de Padua. Estudio de un importante elemento patrimonial desaparecido en Granada». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 10-11, segunda época, págs. 257-286. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/229219> [consultado el 26/02/2021].
- GARCIA-AVELLÓ, Ramón (2002), «Sor Montadas, Fernando [Ferran Sors, Joseph Fernando Macario Sor]», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, págs. 1169-75. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1980), «Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo», *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, vol. IV, págs. 151-172.
- JEFFREY, Brian (2020), *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Soar Chapel, Tecla Edicións. 3ª edición.
- LEDHUY, Adolphe y BERTINI, Henry (1835), «Sor», en *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, Paris, H. Delloye, vol. I, págs. 154-167. Puede verse, digitalizado por Google en https://books.google.es/books?id=m8C_QAAACAAJ&printse

29. *Ineffabilis Deus*, carta apostólica promulgada el 8 de diciembre de 1854 por Pío IX.

- c=frontcover&chl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Sor&f=false [consultado 29/03/2021].
- MANGADO I ARTIGAS, Josep Maria (2003), «Fernando Sor: Aportaciones biográficas», en GÁSSER, Luis, *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU, págs. 15-61.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, vol. 4, págs. 337-338.
- MARTÍN MORENO, Antonio *et al.* (2003), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Consejería de Cultura, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía, vol. II.
- MONTALVO, FRAY TOMÁS DE (1708), *Crónica de la Provincia de San Pedro de Alcántara de religiosos menores descalzos de la más estrecha Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco de los Reynos de Granada y Murcia*, Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, primera parte.
- MUÑOZ, José Antonio (2021), «El expolio legal del arte que la guerra evitó», *Ideal*, 15 de marzo, págs. 48-49.
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo (1997), «Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor», *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1, págs. 579-588.
- QUILLIET, Frédéric (1816), *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, Fain.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (2003), «Los motetes de Fernando Sor», en GÁSSER, Luis (ed.) *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU, vol. 14, págs. 263-274.
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar (1868), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Impr. Antonio Pérez Dubrull, vol. I, págs. 261-266. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7136> [consulta 01-04-2021].
- SANVED, K. B. (1962), *El mundo de la Música*. XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: traducción y ampliación de la parte española. Madrid: Espasa Calpe, pág. 2379. *Nueva Enciclopedia Larousse* (1983^{2a}) Barcelona/ Madrid: Planeta, XVIII, pág. 9.289.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta (2011), «Libro quinto: la música», en VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta *et al.*, *El saber universitario a comienzos del siglo XVI: Gregor Reisch*, Granada, Universidad de Granada, págs. 127-123.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta (2012). *Música Inédita en la Abadía del Sacro Monte de Granada*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.). <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/musica-inedita-abadia-sacromonte-granada.html>
- VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta *et al.* (2014). *El Directorium Chori de Giovanni Guidetti*. Sevilla. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Centro de Documentación Musical de Andalucía. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2014/directorium-chori-giovanni-guidetti.html>

APÉNDICES

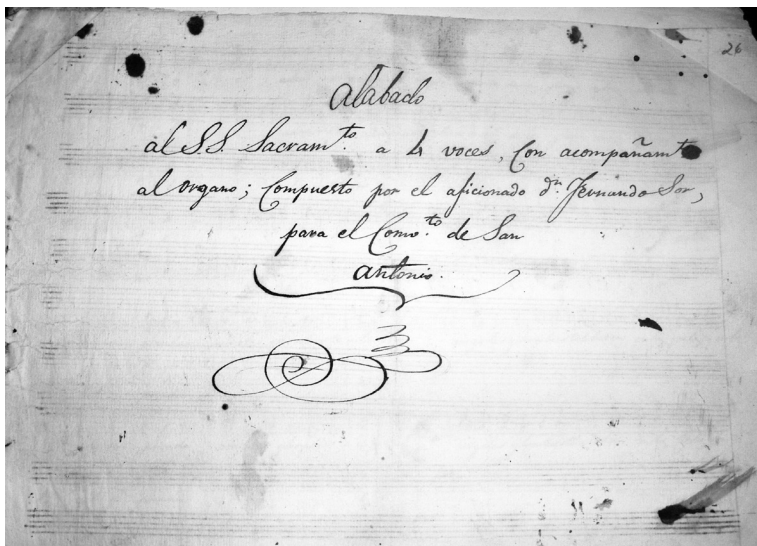


Figura 1. Portada

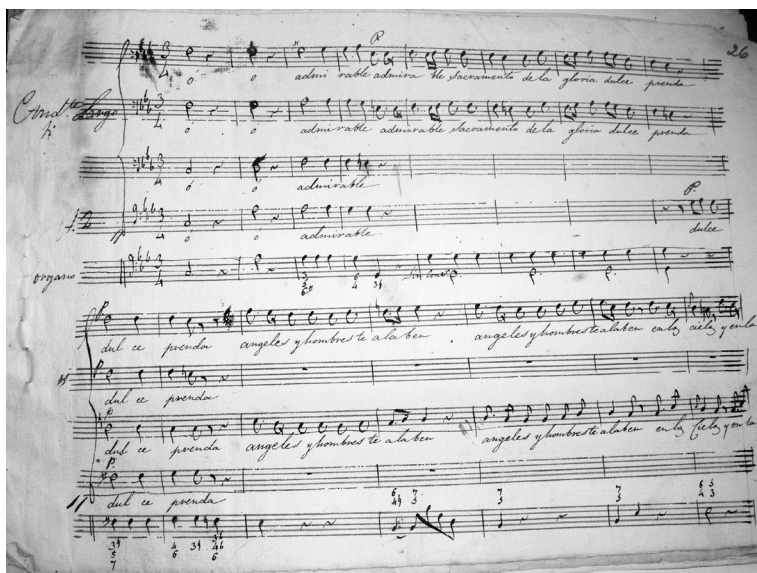


Figura 2. Primera página

Figura 3. Parte de contralto

Figura 4. Parte de tenor 1

2.^o Tenor.

admirable dulce presencia angeles y hombres te a =
la ben angeles y hombres te alaben en lo cielo y en la tierra y en la
tier... ra a... men a... men y la pura Con cep =
cion del ave de gracia Maria maria alabada sea a
Mari... a alaba da ala ba da se... a
a... men a... men

Figura 5. Parte de tenor 2

Basso.

admirable dulce dulce presencia
yon la tier... ra a... men a... men y la pura
Concep... cion maria alabada sea Mari... a
ala... bada ala... ba... da se... a amen amen

Figura 6. Parte de bajo

Acomp. al Organo

Figura 7. Acompañamiento al órgano

26

Alabris
al S. Sacramento, a 6,
con acompañamiento al
Organo.

Compuesto por el Teniente
de Infantería Ligera
Don Fernando Sor.

37

Figura 8. Cubierta del acompañamiento

ANEXO: PARTITURA

¡Oh admirable Sacramento!

Tr.: M^o Julieta Vega

Fernando SORS MONTADAS (1778-1839)

Andante

ALTO
¡Oh! ¡Oh ad - mi - ra - ble, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men - to, de la Glo - ria dul - ce

TENOR 1
¡Oh! ¡Oh ad - mi - ra - ble, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men - to, de la Glo - ria dul - ce

TENOR 2
¡Oh! ¡Oh ad - mi - ra - ble

BAJO
¡Oh! ¡Oh ad - mi - ra - ble

ÓRGANO

Andante

6#	7#	8
5	6	5
3	4	

p

A.
pren - da, dul - ce pren - da, án - ge - les y hom - bres te a - la - ben, án - ge - les y hom - bres te a

T. 1
pren - da dul - ce pren - da,

T. 2
dul - ce pren - da, án - ge - les y hom - bres te a - la - ben án - ge - les y hom - bres te a

B.
dul - ce, dul - ce pren - da

7	6	6	6	7	7
5	4	4b	4s	5	5
		3b			

14 *f*

A. la - ben en los cie - los y en la tie - rra y en la tie - rra.

T. 1 y en la tie - rra.

T. 2 la - ben en los cie - los y en la tie - rra. y en la tie - rra.

B. y en la tie - rra.

7 6 5 6 7 6 6 6 6 6 7 Solo
5 4 3 4 5 4 4 3

20 *p*

A. A - mén. A - mén. Y la pu - ra Con - cep - ción

T. 1 A - mén. A - mén. Y la pu - ra Con - cep - ción del

T. 2 A - mén. A - mén. Y la pu - ra Con - cep - ción del

B. A - mén. A - mén. Y la pu - ra Con - cep - ción

Solo Cont. 6 4 3 5
4 3 5

28

A. *f*
 sin pe - ea - do o - ri - gi - nal Ma - ri - a a - la - ba - da

T. 1 *f*
 a - ve de gra - cia lle - na Ma - ri - a a - la - ba - da

T. 2 *f*
 a - ve de gra - cia lle - na Ma - ri - a a - la - ba - da

B. *f*
 Ma - ri - a a - la - ba - da

6 7 3b 6 7# 8 6 5 6#
 5 5 5 5 5 3

33

A. se - a, Ma - ri - a a - la - ba - da, a - la - ba - da

T. 1 se - a, Ma - ri - a a - la - ba - da, a - la - ba - da

T. 2 se - a, Ma - ri - a a - la - ba - da, a - la - ba - da

B. se - a Ma - ri - a a - la - ba - da, a - la - ba - da

3# Cont. 6 7# 7b 6 6
 7 7 5 4 5 6 6
 2 3# 2 3# 4

39 *p*

A. se - a. A - mén. A - mén.

T. 1 *p* se - a. A - mén. A - mén.

T. 2 *p* se - a. A - mén. A - mén.

B. se - a

6 6 3# Solo Solo
4 4

Músicos giennenses en el cine

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad de Granada

Resumen: En el presente trabajo se realiza un recorrido por la participación cinematográfica de compositores e intérpretes nacidos en la provincia de Jaén (España) desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad. Se aborda, en primer lugar, el acompañamiento musical que se realizaba en directo durante la etapa muda del cine. A continuación, se trata sobre los inicios del cine sonoro, que coinciden con la II República y la Guerra Civil Española. Le seguirá un apartado sobre el cine del primer Franquismo, en el que se toma como referencia la figura de Juan Valderrama Blanca. En relación con las dos décadas finales de la dictadura, se tratarán los casos de Raphael y Enrique Escobar Sotés. Del periodo democrático se analizan los casos de Francisco Guerrero y Paco Ortega, para, finalmente, estudiar la situación actual de la banda sonora en Jaén. Este recorrido a través de las notas musicales y los fotogramas que han formado parte de nuestro imaginario colectivo pretende reflejar, en definitiva, la evolución cultural y social de España a lo largo de más de 120 años de nuestra historia.

Palabras clave: música de cine, banda sonora, Jaén, compositores, siglo XX.

MUSICIANS FROM JAÉN IN THE CINEMA

Abstract: In the present work, a journey is made through the cinematographic participation of composers and performers born in the province of Jaén (Spain) from the beginning of the 20th century to the present. In the first place, the musical accompaniment that was performed live during the silent stage of cinema is addressed. Next, it deals with the beginnings of sound cinema, which coincide with the Second Republic and the Spanish Civil War. It will be followed by a section of the cinema of the first Francoism, in which the figure of Juan Valderrama Blanca is taken as a reference. In relation to the final two decades of the dictatorship, the cases of Raphael and Enrique Escobar Sotés will be discussed. For the democratic period, the cases of Francisco Guerrero and Paco Ortega are analyzed, to finally study the current situation of the soundtrack in Jaén. This journey through the musical notes and frames that have formed part of our collective imagination aims to reflect, in short, the cultural and social

evolution of Spain throughout more than 120 years of our history. This journey through the musical notes and frames that have formed part of our collective imagination aims to reflect, in short, the cultural and social evolution of Spain throughout more than 120 years of our history.

Keywords: film music, soundtrack, Jaén, composers, twentieth century.

Deseo comenzar haciendo constar mi sentido homenaje a mi maestro Antonio Martín Moreno, cuya entrega y compromiso con la causa de la Musicología española y andaluza constituyen un hito insuperable. Veinte años han transcurrido desde que, con enorme pudor, le pedí que me dirigiera una tesis doctoral sobre música cinematográfica andaluza. Para mi sorpresa, Antonio aceptó y se inició una relación que fue más allá de la tutela académica. A lo largo de estas dos décadas hemos colaborado estrechamente gestionando la creación de todo un departamento universitario, un grado y un máster, y afrontando todos los empeños que han surgido en nuestro entorno académico. Pero, sobre todo, y siempre desde el respeto que le tengo como gran maestro, hemos alimentado una sincera y sentida amistad, que espero nunca se acabe. Este trabajo se integra dentro un proyecto más amplio -al que llevo dedicado desde que inicié mi carrera académica de la mano del profesor Martín Moreno- que tiene por objeto el estudio de los compositores andaluces que han trabajado y trabajan para los medios audiovisuales. Sigue el modelo de trabajos precedentes como el de compositores vascos -coordinado por Kepa Sojo- y el de compositores catalanes en el cine, realizado por mi colega y maestro Josep Lluís y Falcó¹, al que agradezco su constante colaboración y el material que generosamente me ha brindado para esta y otras investigaciones.

Tras una primera prospección, el resultado es alentador, aunque también abrumador por el número de compositores localizados desde el periodo mudo a nuestros días. El listado que abarca a todos los compositores andaluces o relacionados con Andalucía acreditados en algún tipo de producción audiovisual (cine, televisión, publicidad) arroja un total de 121 nombres. Cuando en 2021, durante el terrible confinamiento pandémico, recibí la amable invitación del Instituto de Estudios Giennenses para la realización de una conferencia sobre música, pensé que podría ser interesante estudiar aquellos músicos de la provincia que han participado, fundamentalmente como compositores, aunque también como intérpretes, en

1. Sojo, Kepa (ed.) (2007), *Compositores vascos en el cine*, Vitoria, Diputación Foral de Álava. Lluís i Falcó, Josep (2009), *Els compositors de cinema a Catalunya (1930-1959)*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya. Lluís i Falcó, Josep (2011), *Els compositors de cinema a Catalunya (1960-1989)*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya.

el cine español. Son un total de once nombres, a través de los cuales recorreremos la historia de nuestro cine y de su música: Antonio Álvarez Alonso (1867-1903), Enrique Escobar Sotes (1921-2004), Juan Valderrama Blanca (1919-2004), Alejandro Cintas Sarmiento (1926-2017), Rafael Martos Sánchez «Raphael» (1943-), Joaquín Ramón Martínez Sabina «Joaquín Sabina» (1949), Francisco Guerrero Marín (1951-1997), Jerónimo Maesso Martínez (1958-), Antonio Martínez Ortega «Paco Ortega» (1957-), Luis Miguel Cobo (1970-) y José Javier Delgado Pulpillo (1992).

1. EL CINE QUE NUNCA FUE MUDO (1898-1929)

Tenemos conocimiento de los inicios de las proyecciones cinematográficas en la provincia de Jaén gracias a las investigaciones del experto Ignacio ORTEGA CAMPOS (1998); más recientemente, del profesor de la Universidad de Jaén Luis RUEDA GALÁN (2016), enfocadas a los espacios arquitectónicos dedicados al cine en la capital, y del cinéfilo Francisco PORTILLO FREG (2016), quien nos aporta jugosa información sobre el cine en su localidad natal, Linares.

Gracias a ellos sabemos que la primera proyección cinematográfica pública en la capital jiennense se produjo a principios de mayo de 1898 en un barracón ambulante instalado en la plaza de San Francisco por el empresario granadino Antonio de la Rosa. Posiblemente se trató de una función patriótica destinada a recaudar fondos para la guerra contra Estados Unidos, de desdichadas consecuencias para nuestro país. Sabemos que estos precarios barracones itinerantes dieron paso después a la instalación más estable de pabellones cinematográficos de diseño modernista en cuyas llamativas fachadas solía instalarse un órgano mecánico del tipo de los que fabricaba la casa francesa Limonaire Frères, que servía como pomposo reclamo para el público (ARCE BUENO: 2008). El poeta sevillano Rafael Laffón rememoraba de esta manera tan descriptiva –según nos traslada Carlos Colón– la fachada del pabellón de la Rosa:

¡Y qué portadas aquellas de los barracones cinematográficos! (¿Cómo se llamaban? ¿Quizás del señor de La Rosa?) Se alcanzaba primero un atrio de tarima cerrado por un órgano mecánico, que pasaba unas bandas perforadas de linóleo, tras de una especie de disforme aparador de maderas talladas. Qué profusión ornamental de gran aparato, coloreada de celestes y rosas y oros. Figuritas de caballeros y damas Luis XV danzaban al son de la música y picaban de vez en vez unas campanitas de argentería. Todo puro rococó vienés (COLÓN PERALES, 1981).

Sabemos también que entre 1906 y 1908 proliferaron en nuestras ciudades los salones de variedades, como el Salón Apolo o el Salón Iris de la capital jiennense, en los que el cine compartía espacio con la música, el baile, el teatro, los ilusionistas o los humoristas. Sabemos incluso que el Salón Regio de Linares fue la primera sala estable de proyección cinematográfica creada en 1908, antes incluso que la

primera sala de cine estable en Granada (1914). Después llegarían los teatros cuyo uso se adaptó al cine, como el Cervantes o el Norte en Jaén capital y, más tarde, ya en 1927, el primer cine: el Darymelia. Pero ¿quiénes eran los músicos que tocaban y cuáles eran los repertorios que podían escucharse durante las proyecciones cinematográficas? Poco sabemos de ellos.

En la provincia, el espectáculo cinematográfico se fue diseminando, en general, con carácter ambulante y sólo adquirió una temprana estabilidad en las poblaciones de mayor número de habitantes y poder económico. Por hacer un recorrido breve, podríamos mencionar al empresario Ángel Benavides como introductor del cine en Cazorla; o la novedad que supuso en Baeza la presentación en 1906, por parte del Cinematógrafo Pathé, de películas en color o rudimentarios filmes sonoros realizados con el novedoso sistema Fonobiograph. Úbeda no se quedó atrás e inauguró, en 1907, el pabellón Casanova. También tenemos testimonios tempranos de cine en las ferias de Martos o de Mancha Real, donde se proyectaba con un equipo Lumière, mientras la figura del «explicador» narraba de forma hilarante y amena los acontecimientos que se presentaban en la pantalla (UTRERA MACÍAS, 2005). Los altos niveles de analfabetismo existentes en esta época hacían imprescindible esta figura que, además de explicar, actuaba como ambientador sonoro, aplicando efectos especiales de tormenta, cascos de caballo, lluvias o explosiones. Por eso el término «cine mudo» está más cerca del oxímoron que de la realidad. El cine era, en estos años, cualquier cosa menos «mudo». Y sin embargo, está por realizar una investigación profunda sobre los músicos jienenses (o foráneos) que participaron en estas proyecciones y los repertorios que utilizaban.

2. LA LLEGADA DEL SONORO (1929-1939): SUSPIROS DESDE ALEMANIA

La llegada tardía a nuestro país del cine sonoro coincidió con las postrimerías de la Dictadura de Primo de Rivera y los albores de la Segunda República. El nuevo orden político, consciente de la importancia cultural y social del cine, «influirá enormemente en el desarrollo de la industria cinematográfica del país, hasta entonces casi inexistente» (CAPARRÓS LERA, 1999: 51). Las primeras muestras del cine sonoro español manifiestan una clara inclinación hacia la temática folklórico-musical, especialmente andaluza. Películas como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), con el claro respaldo del público, marcan una tendencia folklórica que será inagotable en las décadas posteriores, con el cine del Franquismo.

Precisamente durante la Guerra Civil se produce un episodio cinematográfico peculiar en el que está implicado, de forma indirecta, un compositor jiennense ya entonces fallecido: el maestro Álvarez Alonso (1867-1903), natural de Martos. Tras la sublevación militar de 1936, los dos grandes centros de producción cinematográfica (Madrid y Barcelona) se mantuvieron en zona republicana casi hasta el final de la guerra, por lo que la zona nacional carecía de equipamiento para filmar películas. Franco

decide entonces solicitar la ayuda de otros países afines al bando sublevado, sobre todo la Alemania de Hitler, aunque también la Italia de Mussolini. Y es así como en el año 1937 se crea la Hispano Film Produktion, una empresa híbrida entre la productora española CIFESA y la germana UFA, que realizó en Berlín cinco largometrajes en los que se potenciaba una visión pretendidamente folklórica y racial de la cultura española a través de Andalucía y su música: y una de estas películas fue *Suspiros de España*, que toma su título del célebre pasodoble de Antonio Álvarez Alonso de 1902. La película fue dirigida por Benito Perojo y protagonizada por Estrellita Castro, quienes junto al resto del elenco y del equipo técnico se trasladaron a Berlín para el rodaje. En ese equipo estaba el compositor sevillano Juan Mostazo, quien citó de forma instrumental el pasodoble de Álvarez Alonso en los títulos iniciales de la película, dentro de un bloque musical en el que se enlazaban varios temas de creación propia.

Asimismo, Sole, la protagonista del film, una lavandera que aspira a triunfar como cantante, interpreta una versión vocal del pasodoble con una letra creada *ad hoc* por el jerezano Antonio Quintero (uno de los letristas del famoso trío autoral Quintero-León-Quiroga). Aunque años antes ya se le había puesto letra a este pasodoble, al parecer por parte de un sobrino del compositor, Benito Perojo decidió contar con un autor de prestigio y dotar a la canción de un texto más vinculado al desarrollo argumental de la película (y quizá también al ideario del régimen).

3. EL CINE DEL FRANQUISMO (1939-1959) Y «EL EMIGRANTE» DE VALDERRAMA

Puede parecer paradójico, pero los veinte años que siguieron a la Guerra Civil, lo que llamamos la posguerra, fueron un periodo de florecimiento y expansión de la producción cinematográfica en nuestro país. Consciente del importante poder de penetración social del cine, el gobierno de Franco estableció una serie de medidas oficiales proteccionistas que regulaban la producción cinematográfica y que fueron efectivas, pues dieron lugar a una nutrida filmografía y una incipiente industria: implantación del doblaje obligatorio, establecimiento de nuevas normas de censura, creación de los premios sindicales y protección económica de los filmes. Las películas pasaban por un laberinto burocrático, que describe brillantemente Emeterio DIEZ PUERTAS (2002) y que resumimos a continuación:

- El primer filtro era el Servicio de Cinematografía, institución encargada de que la película alcanzase un mínimo de calidad estética, a través de la censura previa del guion.
- La Subcomisión Reguladora de Cinematografía revisaba el proyecto, asesoraba sobre su viabilidad económica y le otorgaba una calificación de la que dependían los permisos de importación que le servirían para financiarla.
- El Sindicato Nacional de Espectáculo inspeccionaba después el proyecto, incluidos los contratos de trabajo y las inclinaciones políticas de los trabajadores, a fin de conceder o denegar el crédito cinematográfico.

—Tras el rodaje, otra vez pasaba la Comisión de Censura Cinematográfica y otra vez al Sindicato Nacional de Espectáculo, para poder optar a los premios que este organismo concedía anualmente.

La consecuencia de estas medidas fue una prolífica producción de más de 400 películas en la década de los cuarenta. Era lógicamente una producción muy mediatizada: se producía para importar, por lo que había que agrandar a los burócratas. En los años cincuenta esta cifra aumentará todavía más hasta llegar a las 627 producciones, lo que se explica por el propio desarrollo de la cinematografía española, el apoyo legislativo a las coproducciones internacionales, la creación de nuevas productoras pequeñas y la aparición de un incipiente *Star System* en nuestro país, donde dominaban el panorama las figuras de lo que entonces denominé «canción española».

Y en ese *Star System* encontramos a otro músico jiennense, don Juan Valderrama Blanca (1916-2004), natural de Torredelcampo. Juanito Valderrama, como cariñosamente ha sido conocido por generaciones de españoles, llega al cine en una etapa de madurez dentro de su carrera. Tenía cuarenta años y ya había triunfado en el mundo de la canción, formando inicialmente parte de las compañías de la Niña de la Puebla y de Concha Piquer y creando, a mediados de la década de 1940, su propia compañía artística. Protagonizó seis películas entre 1956 y 1968 —la mayor parte formando pareja artística con Dolores Abril— y en ellas interpretó canciones de creación propia: *El rey de la carretera* (Juan Fortuny, 1958), *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1959), *Gitana* (Joaquín Bollo Muro, 1966), *De barro y oro* (Joaquín Bollo Muro, 1966), *La niña del patio* (Amando de Ossorio, 1967) y *El padre Coplillas* (Ramón Comas, 1968). *El emigrante* fue su primer éxito cinematográfico, con un guion creado por Antonio Quintero e inspirado en la canción homónima compuesta en 1948 por Valderrama junto al guitarrista Manuel Serrapi Sánchez «Niño Ricardo». El comienzo de la película nos muestra a Quino, el protagonista del filme, ya anciano, sobre la cubierta de un barco que regresa a Cádiz y enlaza (en un larguísimo *flash-back*) con la historia de su juventud. Quino es un repatriado de la Guerra de Cuba que vuelve a su Cádiz natal y encuentra una situación social y familiar en la que no encaja. Finalmente decide hacer valer su talento como cantante y emigrar para buscar fortuna en el mundo de la música. Es en ese momento —al final de la película— cuando interpreta su popular canción «El emigrante», ante la emoción de sus familiares y amigos. Es esta la única aportación musical de Valderrama al film, pues el resto de la banda sonora musical de la película fue compuesta por Juan Solano.

Para muchos, con «El emigrante» Valderrama inaugura la figura del cantautor en España, ya que recogía los sentimientos, las alegrías y las penas de todo un pueblo en tiempos difíciles. Siendo una canción de 1948, su letra no puede estar refiriéndose al fenómeno migratorio español de los años sesenta, sino más

bien a las personas que tuvieron que salir del país a causa de sus ideas en los años cuarenta. La canción la escribió en un momento en el que de España no salían emigrantes sino exiliados. De hecho, el propio artista contaba en sus memorias (BURGOS HERCE, 2002) que la compuso durante unas actuaciones que hizo en Tánger (lugar de refugio para exiliados tanto de la Dictadura española como de la II Guerra Mundial), en las que el teatro se llenó de españoles nostálgicos... y esas lágrimas le conmovieron. Por otra parte, y paradójicamente, «El emigrante» era una de las canciones preferidas por el general Franco, como se demostró, en un episodio sucedido 1950, en una finca de caza cerca de Madrid. A aquellas célebres cacerías organizadas para el dictador se invitaba habitualmente a artistas de renombre que amenizaban la velada nocturna, y en esa ocasión estaban Luis Mariano con Carmen Sevilla, Juanito Valderrama con su guitarrista Niño Ricardo y el compositor Manuel Quiroga al piano. Los anfitriones pidieron expresamente a Valderrama que interpretara «El emigrante», y lo hizo ante el dictador y la plana mayor del régimen. Tras la actuación Franco le saludó y le pidió que la repitiera, pues le parecía «una canción muy patriótica».

Mayor interés cinematográfico nos ofrecen *Gitana* y, sobre todo, *De barro y oro*, ambas dirigidas por el cordobés Joaquín Bollo Muro, un cineasta joven influido plenamente por el movimiento de los «nuevos cines» europeos. El segundo de los filmes, que contó con el escritor «disidente» Juan García Hortelano (CUETO LLERA, 2003a: 124) en la elaboración del guion, no está exento de crítica social a la clase alta española del momento. Narra la historia de Manuel, un joven «maletilla» que llega a Madrid con la ilusión de ser torero. Encuentra en su camino a Juan, un hombre deprimido de cincuenta años que se dedica a cantar en los tablaos y ventas –interpretado por Juan Valderrama– que decide ayudar al muchacho alentado por el recuerdo de su propia juventud. Con la ayuda de Lola (Dolores Abril), una amiga y benefactora de Juan, Manuel consigue debutar como torero e introducirse en los círculos de la alta sociedad madrileña, renegando de aquel viejo amigo que le ayudó en sus inicios. Los créditos iniciales de la película se cierran con una reveladora y premonitory cita apócrifamente atribuida a Walt Whitman: «Cuando sus pies de barro cedieron y cayó, descubrimos que era también su corazón de barro. Su cabeza de oro nos había engañado». Un rasgo de lo que entonces se consideraba una estética cinematográfica «moderna» es la ausencia de músicas de fondo (música extradiegética), siendo los únicos bloques musicales del film los cantables interpretados por Dolores Abril y Valderrama, compuestos por el propio artista y por Carlos Castellano Gómez, Daniel Montorio y Alejandro Cintas Sarmiento (1926-2017), compositor, letrista y cantautor giennense, nacido en Sorihuela del Guadalimar.

La última película de Juanito Valderrama, con la que obtuvo además su mayor éxito cinematográfico, fue la coproducción hispano-portuguesa *El padre coplillas*, comedia musical dirigida por Ramón Comas en 1968, en la línea de los filmes protagonizados por «religiosos cantantes» del año anterior, como *Sor ye ye* (Ramón

Fernández, 1967) o *El Padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967), que enlazan asimismo con el triunfo de *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967), con más de dos millones de espectadores y una recaudación de más de 30.000.000 de pesetas (de las de entonces). En *El padre coplillas* Valderrama encarna a un cura de pueblo que va a Madrid para participar en un programa de televisión y obtener dinero para arreglar su iglesia. La película ofrece un ramillete de más de trece canciones de autores diversos —entre los que se encuentra el propio Valderrama— que fueron editadas por el sello discográfico Belter y que hicieron las delicias del más de medio millón de espectadores que acudieron a los cines para verla.

4. DEL DESARROLLISMO A LA TRANSICIÓN (1959-1980): RAPHAEL Y ENRIQUE ESCOBAR

Aunque no faltaron líneas continuistas, que siguieron apostando por el cine histórico-patriótico, el folklórico-populista, el confesional «actualizado» y la «comedia ligera», algo cambió en el cine de nuestro país en los años sesenta. Muchos fueron los factores que influyeron en esta transformación progresiva pero imparable². La tímida apertura del régimen motivó una cierta suavización de la censura, cuyo gran artífice fue el flamante Director General de Cinematografía José María García Escudero, designado por el Ministro de Información y Turismo en 1962. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) se convierte en 1962 en la Escuela Oficial de Cine (EOC), núcleo catalizador de la generación de cineastas que ha pasado a la historia como la del «Nuevo Cine Español» y la «Escuela de Barcelona»: Carlos Saura, Mario Camus, Martín Patino, José Luis Borau, Elías Querejeta, P. Portabella, y los andaluces Manuel Summers y Miguel Picazo (jienense de Cazorla), entre otros. El nuevo cine, alejado de la grandilocuencia de las producciones de los años cuarenta y cincuenta, quiso huir de las convenciones estéticas de la industria comercial norteamericana, lo que en música se traduce en una renuncia al llamado «sinfonismo» e incluso en la eliminación o reducción máxima de la denominada música extra-diegética (como hemos visto en *De barro y oro*).

Por otra parte, el contexto social y económico favoreció el desarrollo de un cine comercial, menos cuidadoso en cuanto a su factura y su estética, pero enormemente popular y exitoso en la taquilla, en especial en el terreno de la comedia (con directores como Pedro Lazaga o Mariano Ozores). En esta línea debe inscribirse

2. Para una completa visión del cine español de los años 60, ver: HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José E. eds. (2003), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Instituto Valencià de Cinematografía.

la notable presencia en el cine de las músicas populares que —como explica Celsa Alonso— experimentaron un extraordinario desarrollo en la década de los sesenta: «continuaban los intentos de renovación de la copla (Manolo Escobar, Rocío Jurado), la canción melódica era irregular (hasta la llegada de Raphael) y proliferaron las bandas de pop-rock bajo el impulso de los conciertos y concursos en colegios mayores, revistas radiadas, festivales universitarios y nuevos programas musicales de radio y televisión» (ALONSO GONZÁLEZ, 2010: 215). En el cine español de los años sesenta y setenta, la copla (todavía muy presente) fue dejando paso a los grupos pop y a la canción melódica, cuya estrella indiscutible fue el linarense Rafael Martos Sánchez: Raphael (1943-). No es este el lugar de abundar en su dilatada trayectoria de más de 70 años llena de éxitos y reconocimientos, que se inician con la obtención en 1952 del premio a la Mejor Voz Infantil Europea en el Festival de Salzburgo, y que podríamos prolongar hasta la concesión —hace apenas unos días— de la condición de Hijo Predilecto de Andalucía 2021. Hablar de Raphael es hablar de la historia de la canción melódica en España, de un fenómeno de éxito en la cultura popular digno de estudio por su prevalencia más allá de contextos históricos como el Franquismo, la Transición y la plena Democracia (PARTY, 2013).

El debut de Raphael en el cine se produce en 1962, el mismo año de la participación en el Festival de la Canción de Benidorm que le lanzó al estrellato. Se trata de un papel de reparto (con actuación musical incluida) en el filme *Las gemelas* (Antonio del Amo, 1962). Convertido ya en un artista de éxito bajo el amparo del sello discográfico Hispavox, en la segunda mitad de la década, inicia una filmografía para su lucimiento y promoción nacional e internacional, de la mano de dos directores disímiles: Mario Camus, representante del nuevo cine español, y Vicente Escrivá, más escorado a lo comercial. Camus había dirigido sus primeros largometrajes al comienzo de la década de los sesenta, tras cursar sus estudios en el IIEC, con películas de autor de fuerte corte realista y clara raíz literaria (*Young Sánchez*, 1963). Sin embargo, su necesidad de prosperar en la industria le lleva a aceptar producciones comerciales de encargo, tanto para el cine como para televisión. En ellas, no obstante, mantuvo una cuidadosa factura que pretende inspirarse, como indica Carlos Losilla, en los melodramas hollywoodienses de los años cincuenta y sesenta (LOSILLA, 2001: 209). La trilogía Camus-Raphael se compone de los filmes *Cuando tú no estás* (1966), *Al ponerse el sol* (1967) y *Digan lo que digan* (1968), todos ellas jalonadas con canciones escritas, arregladas y dirigidas por el jerezano Manuel Alejandro, inseparable de Raphael. Respecto a las músicas de fondo, fueron compuestas por Manuel Alejandro en el primer caso y por Antón García Abril en la dos restantes. Todas ellas comienzan, a modo de escena prólogo, con una actuación musical de Raphael, que da paso a los títulos de crédito y al inicio de la historia, protagonizada en los tres casos por un cantante de éxito. Desde el punto de vista argumental, quizá la más interesante sea la tercera, en cuyo guion participó Antonio Gala,

que introduce toques de intriga a través del personaje ausente del hermano del protagonista: un compositor y pianista que había acabado suicidándose.

La segunda trilogía, en este caso Escrivá-Raphael, se compone de los filmes *El golfo* (1968), *El ángel* (1969) y *Sin un adiós* (1970). De menores pretensiones en lo formal, tienen una clara vocación de promoción para el público latinoamericano. La primera de ellas transcurre en Acapulco y fue coproducida con México, contando como *partenaire* con la actriz norteamericana Shirley Jones. Por otra parte, en *El ángel* Escrivá lleva a Raphael al terreno de las ya mencionadas «películas de estampita» o cine pseudo-religioso, tan del gusto del realizador y productor. Raphael encarna a un cantante propietario de una discoteca que tras una crisis personal decide entrar en un convento. Finalmente, *Sin un adiós* retoma la dimensión internacional, con canciones interpretadas en inglés por Raphael, que cuenta como co-protagonista con la bella actriz británica Lesley-Anne Down. Además de los consabidos cantables compuestos y arreglados por Manuel Alejandro, los dos primeros filmes cuentan con el compositor Gregorio García Segura para las músicas de fondo, mientras que en el tercero la banda sonora está firmada por el argentino afincado en España Waldo de los Ríos, por entonces director artístico del sello Hispavox, del que Raphael era artista de cabecera. La filmografía de Raphael se completa con otros títulos de menor trascendencia, como *Volver a nacer* (Javier Aguirre, 1973) o el documental *Rafael en Raphael* (Antonio Isasi, 1975), entre otras apariciones. Finalmente, cabe destacarse la magistral interpretación del cantante linarense en la reciente y delirante comedia negra de Alex de la Iglesia *Mi gran noche* (2015), con banda sonora original de Joan Valent.

Merece ser estudiada con detenimiento la figura del también linarense Enrique Escobar Sotés (1921-2004), sin duda, el compositor giennense más prolífico del cine español. Su caso es muy particular en la industria cinematográfica de nuestro país, pues –como explica el gran experto Josep Lluís i Falcó– se trata del único compositor que ha estado contratado y en nómina de una productora cinematográfica (LLUÍS I FALCÓ, 2011: 79). A diferencia del modelo de estudios norteamericanos, en los que se disponía de departamentos de música con compositores y orquestas en plantilla, en el cine español las productoras subcontrataban la creación y grabación de las bandas sonoras a los propios compositores, que funcionaban como *freelancers* y se encargaban de todo el proceso de producción de la música y la contratación del personal necesario. Por eso llama la atención que Escobar trabajase durante 28 años en Barcelona a las órdenes del productor y director Ignacio F. Iquino en un ingente abanico de más de ochenta filmes, que iba desde la comedia desarrollista de los sesenta hasta el destape de los setenta, pasando por el *western*. La figura de Enrique Escobar fue objeto de un homenaje-entrevista y una publicación monográfica (raro por lo inhabitual) coordinada por Juan Arbona Comellas y editada por la Asociación Balear de Bandas Sonoras (ABABS) y, más recientemente, Josep Lluís i Falcó ha dedicado un capítulo

de su libro sobre compositores cinematográficos en Cataluña a estudiar lo más destacable de su amplia filmografía.

Enrique Escobar nació Linares el 2 de septiembre de 1921 y cursó sus primeros estudios en las Escuelas Pías de la ciudad, a la vez que recibía lecciones de un músico local llamado don Sixto de la Fuente. Finalizado el Bachillerato, sale de su tierra natal con destino a Madrid para estudiar la carrera de Derecho, si bien mantiene su interés por la música y alquila un piano para proseguir con su formación musical y dar a luz sus primeras creaciones como compositor: un bolero titulado «Café con crema» sobre letra de un tío suyo o varias canciones con letra propia durante su paso por la Milicia Universitaria. Tras la muerte de su padre, comienza a preparar unas oposiciones al Ministerio de Justicia, pero la música se cruza de nuevo en su camino, ya de forma definitiva. En 1947 recibe el encargo de poner música, junto al maestro granadino José María Legaza Puchol (1898-1983), a una revista de los hermanos Enrique y Antonio Paso, encargándose asimismo de dirigir la orquesta a lo largo de la gira que los llevó por todo el país. El éxito y los apetecibles emolumentos obtenidos hicieron que Escobar se decantase por la carrera musical, componiendo nuevas revistas y comedias musicales e interpretando y dirigiendo para las compañías artísticas de estrellas emergentes como Tony Leblanc o Nati Mistral. A mediados de la década de los cincuenta recalca, como director musical, en el madrileño Teatro de La Latina, donde se pone al frente de las orquestas de las compañías de Antonio Garisa y Mary Begoña, Ángel de Andrés y Marifé de Triana, entre otras. Poco después, tras fallecer el empresario del teatro, se hace cargo de este el productor y director cinematográfico catalán Ignacio F. Iquino, quien forma compañía para el estreno sus propias comedias musicales, manteniendo a Escobar como director musical y compositor. En 1959 se produce un hecho trascendental en la vida del maestro: Iquino propone a Escobar trasladarse a Barcelona para trabajar, durante un año, como compositor de su productora cinematográfica IFI. Lo que inicialmente iba a ser un año de prueba se convirtió en toda una vida de trabajo (28 años, hasta su jubilación) junto al Iquino, realizando labores no sólo de compositor y director musical de sus bandas sonoras, sino también de montador, director de mezclas y doblaje, guionista e, incluso, actor figurante en diversas películas (ANDÚJAR ESCOBAR, 2013: 20).

La trayectoria como compositor cinematográfico de Escobar estuvo, por tanto, íntimamente ligada a la de la productora IFI entre los años sesenta y ochenta del pasado siglo. Escobar trabajó allí a las ordenes de directores del contexto barcelonés como Miguel Lluch (*Las estrellas*, 1960), Agustín Navarro (*Cuidado con las personas formales*, 1961), José María Forn (*¿Pena de muerte?*, 1962), Pedro L. Ramírez (*¿Dónde pongo este muerto?*, 1962), Mario Camus (*Los farsantes*, 1963), José Antonio de la Loma (*Vivir un largo invierno*, 1964), Augusto Fenollar (*La tía de Carlos en minifalda*, 1967), Juan Bosch (*La viudita ye ye*, 1968), Leon Klimovsky (*¿Y ahora qué, señor fiscal?*, 1977) y, por supuesto, Ignacio F. Iquino,

para quien firmó unas cuarenta bandas sonoras. De su primera etapa destacan películas de cierto éxito y temática oficialista como *Botón de ancla* (Miguel Lluçh, 1960), *remake* del filme de Ramón Torrado (1948) que supuso el debut cinematográfico del Dúo Dinámico, *Trigo limpio* (Ignacio F. Iquino, 1963), protagonizada por Nuria Espert, y *El primer cuartel* (Ignacio F. Iquino, 1967), película histórica sobre la fundación de la Guardia Civil que fue patrocinada por la propia Benemérita. Escobar guardaba un grato recuerdo de esta producción, ya que en ella dispuso de todos los medios económicos y el tiempo necesario para realizar un trabajo de calidad:

Era una película dedicada a la Guardia Civil y se desarrollaba todo en Andalucía. Yo soy andaluz y la dirección General de la Guardia Civil me dejó libre para hacer a mi gusto la partitura como fuese; los temas andaluces los llevo, claro, en el alma, y lo hice todo andaluz todo a base de andalucismo puro y fue un éxito colosal (...) Tenemos cartas de felicitación del ministro de entonces, que era Manuel Fraga. Esa es la que hice con más cariño. Además, otra cosa importante, y es que tuve todo el tiempo del mundo, porque era una película oficial (...) además con todas las facilidades del mundo; yo no sé que llegaría a costar en total la grabación de aquella música, pero fue costosísimo. Coincidió que por aquella época empezaban los conciertos de la Orquesta Municipal de Barcelona, que también era en el Teatro del Liceo, y tuvimos que hacer las grabaciones aprovechando los domingos. Las salas de grabación cobraban tres veces más, los músicos cobraban tres veces más, pero no había ningún problema porque era una película oficial (ARBONA COMELLAS, 1995: 11).

En películas como esta Escobar despliega un estilo musical todavía muy ligado al sinfonismo clásico cinematográfico, en la línea de los norteamericanos Max Steiner o Miklo Rosza, aunque con un notable color local, en este caso, andaluz, en el que predominan las armonías del modo frigio (cadencia andaluza). Se trata de bandas sonoras musicales con una gran presencia en el conjunto del metraje del filme (partitura ríó) y un timbre casi exclusivamente orquestal (GÉRTUDIX BARRIO, 1999). La música está íntimamente ligada a la acción, en lo que se denomina convergencia semántica. Precisamente, las circunstancias peculiares en las que trabajaba Escobar, como empleado asalariado de la productora, le permitían desarrollar un modelo de composición para el cine desde la fase de preproducción, a diferencia del resto de compositores que intervenían habitualmente en el último tramo de la fase de posproducción. Así lo explicaba el propio compositor:

Mi manera de hacer la música en el cine ha sido un poco singular. Primero leía el guion como una novela. Después, veía las fotografías que se tomaban de las localizaciones (...) Naturalmente, conocía o me presentaban y trataba con los personajes principales. Y con toda esta amalgama yo me iba solo, unas veces a la orilla del mar, otras veces a la montaña, de noche... En el bolsillo llevaba una

libretita de papel pentagramado y empezaba pensar en todo aquello, en todo el argumento, los personajes, las situaciones, los paisajes y empezaban a brotar algunas ideas: con una linterna lo apuntaba todo el papelito aquel, y después, al día siguiente en el estudio, las desarrollaba el piano, las armonizaba (...) La música estaba hecha antes incluso de ser doblada la película, se dejaba la imagen completamente montada y entonces el director decía «quiero música desde aquí» (poníamos una crucecita en el celuloide) «hasta aquí» (...) Aquellos temas que yo había ideado se ajustaban entonces para aquel momento, unas veces dramático, otras veces en cómico... y que fueran exactamente aquel tiempo y que naturalmente estaba cronometrado al segundo (ARBONA COMELLAS, 1995: 12-13).

Sin embargo, conforme avanza la década de los sesenta, la productora Iquino deriva hacia la creación de películas más comerciales y de bajo presupuesto, lo que también repercutió en la calidad musical. Claro ejemplo de ello son los *westerns* «a la catalana» que IFI lanzó a raíz del éxito de los americanos y, especialmente, de las producciones italianas rodadas en Almería: sólo en 1966 se estrenaron los títulos *Oeste Nevada Joe* (Iquino), *Una bala por mil dólares* (Nick Nostro), *Cinco pistolas de Texas* (Juan Xiol Marchal) y *Un dólar de fuego* (Nick Nostro). Estas películas se filmaban en un poblado del oeste construido en Esplugas de Llobregat (Barcelona) y en el desierto de Los Monegros (Zaragoza). Según contaba el propio Escobar, el ritmo de producción era vertiginoso, llegando a rodarse hasta tres películas a la vez, lo que imponía una mayor agilidad en el proceso de creación de la banda sonora y había que recurrir a los «bloques estandarizados»:

Había tantas situaciones dramáticas, tantas situaciones de tiros, de jaleos, de botellazos y de «saloon», y entonces se hacía una lista con todas estas secuencias. Entonces yo me hacía una serie de bloques que eran A, B, C, D... El A: carreras, disgustos, tiros, mamporrazos; el B: escenas de amor del galán; el C: la escena cómica del señor que es funerario y que va enterrando a los muertos... Y estos bloques estaban hechos con cierta picardía, para que se pudieran cortar en cualquier momento, de forma que si me decía el montador: «necesito carreras y luchas de dos minutos y dieciséis segundos», yo se lo entregaba exacto de carreras (risas); «dos minutos y no se cuanto de amor» (*Ibidem*).

Desde el punto de vista del estilo musical, tanto en los *westerns* como en los demás géneros comerciales de este momento se acusa una mayor influencia del jazz y las músicas populares urbanas, dando muestra Escobar de solvencia y versatilidad en su aproximación a estos. Destacaban especialmente las canciones pop y melódicas que, de nuevo siguiendo la estela del cine hollywoodiense, servían para acompañar a los títulos de crédito de la película, permitiendo promocionar el filme y comercializar su música más allá de su exhibición en las salas. A tal fin, productor y compositor crearon un sello discográfico propio: Discos Iquino Escobar (DIE).

En su último periodo (años setenta y ochenta) la producción de IFI derivó hacia el cine erótico y de destape (*Chicas de Alquiler*, Iquino, 1973; *Inclinación sexual al desnudo*, Iquino, 1981), así como hacia *exploitation films* protagonizados por personajes de los bajos fondos, en la línea de lo que se dio en llamar «cine quinquí» (*Los violadores del amanecer*, 1978). En estos filmes tardíos –como era habitual en la época– Escobar quiso figurar en los créditos bajo pseudónimos como Henry Soteh o Henry Escobar. La última colaboración del binomio Iquino-Escobar fue la película *Yo amo la danza* (1984), intento de emular la exitosa producción americana *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) en nuestro país. En definitiva, la historia de Escobar es la de un músico «de oficio» que trabajó incansablemente para el mundo audiovisual, con gran pasión por el cine y conocimiento sobre sus mecanismos y convenciones, y cuya memoria debe ser recuperada como la de tantos otros en nuestra industria.

5. MÚSICAS PARA EL FIN DE UN SIGLO (1980-2000): DE FRANCISCO GUERRERO A PACO ORTEGA

Indica acertadamente Roberto Cueto que el período que cubre el final de la década de los setenta y casi toda la de los ochenta se considera como una especie de tabula rasa para la banda sonora en España (CUETO LLERA, 2003b). Fue un momento de indecisión, en el que el necesario relevo generacional no se produce con la misma fluidez y continuidad que el que había tenido lugar en los años sesenta. Autores como Bernaola o García Abril dan sus últimos coletazos antes de retirarse por completo de la actividad cinematográfica, pero apenas surgen nombres nuevos en un primer momento. A esto se une la urgencia y oportunismo de gran parte del cine comercial del período, su desmañada factura formal, una total despreocupación por el aspecto sonoro de las películas, una grave carencia de tecnologías apropiadas y una tendencia al recurso fácil y barato de las músicas «de librería», en lugar de recurrir a partituras compuestas expresamente para una película. Las condiciones de trabajo y grabación no sólo no habían mejorado, sino empeorado, y los compositores seguían quejándose de la premura a que se veían sometidos y de los paupérrimos presupuestos en el apartado musical. Una de las características de esta etapa es la sustitución del compositor «estable», del profesional volcado al medio, por una serie de intervenciones esporádicas y muy puntuales de artistas provenientes de otros campos, autores cuyas filmografías no sobrepasan muchas veces los tres o cuatro títulos: cantautores, arreglistas y productores musicales, intérpretes diversos o grupos de rock y pop. Puede servir como ejemplo giennense de esta situación la única acreditación como compositor cinematográfico del ubetense Joaquín Sabina (*Sinatra*, Francesc Betriú, 1988).

A pesar del contexto, podemos ver cómo un autor andaluz de prestigio en el campo de la música experimental, el linarense afincado en Granada y Madrid

Francisco Guerrero Marín (1951-1997)³, adquirió cierta repercusión en el cine gracias a sus trabajos para Jaime Chávarri y Fernando Trueba. Perteneciente a la denominada «generación del 70» junto a otros músicos de vanguardia como José Luis Turina o José Ramón Encinar, Guerrero fue discípulo de Juan Alfonso García y, más adelante, recibió consejos de Luis de Pablo quien, por su propia experiencia cinematográfica y tras abandonar el medio en 1980, pudo ser el que le animase a trabajar (de forma «alimenticia») para la gran pantalla. El linarense ya había tenido experiencia en el audiovisual a mediados de la década de los setenta, pero en un ámbito más experimental, colaborando con el polifacético cineasta donostiarra Javier Aguirre en los cortometrajes *Underwelles* (1975) –documental sobre Orson Welles– y *Vibraciones oscilatorias* (1976), perteneciente a la serie *Anticine*, «donde el compositor realiza arreglos a partir de música original del compositor de vanguardia estadounidense Harry Partch» (LOMBARDO ORTEGA, 2001: 536).

A comienzos de la década de los ochenta del pasado siglo recalca Francisco Guerrero en la composición para cine comercial, posiblemente por indicación o recomendación de uno de sus maestros, Luis de Pablo, a quien Jaime Chávarri le había propuesto la realización de la banda sonora musical de *Bearn o la sala de las muñecas* (1983), adaptación de la novela del mallorquín Llorenç Villalonga, ambientada en el siglo XIX. Como indica Josep Lluís i Falcó, la productora de la película llegó «a remitir al Ministerio de Cultura una ficha en la que constaba el nombre del compositor vasco como autor de la banda sonora. Y así apareció publicado en el correspondiente *Anuario del cine español*» (LLUÍS I FALCÓ, 2007: 44). Sin embargo, de Pablo terminó declinando la oferta y quizá propuso en su lugar a su discípulo Francisco Guerrero, a quien Jaime Chávarri sí consiguió convencer para componer música a la película. Como indica el también compositor Enrique Igoa, «las colaboraciones de Francisco Guerrero se ubican más bien en el ámbito del comentario puntual, el subrayado o la transición entre escenas, con intervenciones de corta duración» (IGOA, 2007-2008: 23). Efectivamente, atrás queda aquel periodo clásico en el que las «partituras-río» inundaban el metraje de la narración con un correlato musical de cada una de las secuencias. Si bien, en el cine de Hollywood de los setenta, a partir de John Williams, había triunfado el denominado «Neosinfonismo», las películas europeas mantenían la concisión musical heredada

3. No es este el lugar para realizar una semblanza biográfica o artística de Francisco Guerrero, sobre el que hace apenas un año impartió una brillante conferencia en el Instituto de Estudios Giennenses mi colega Germán Gan Quesada. Sirvan como aproximaciones más o menos globales el número monográfico dedicado a él en la revista *Papeles del Festival de Cádiz* (n.º 3, 2007) o el dossier «Francisco Guerrero. Diez años después» aparecido en la revista *Scherzo* (n.º 217, marzo, 2007).

de los nuevos cines de los años sesenta: bloques de corta duración y agrupaciones musicales pequeñas (grupos de cámara o solista, raramente orquesta). En *Bearn* Guerrero se encuentra claramente condicionado por el carácter decimonónico de la trama y realiza una banda sonora plenamente tonal inspirada en la música de cámara y de salón de los siglos XVIII y XIX (de Mozart a Gounod), aunque también se aprecia la influencia de Ravel y Vaughan Williams en algunos momentos.

Le siguió *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), sobre el éxito teatral original de Fernán Gómez, donde Guerrero hace un uso comedido de la música empleando pequeñas formaciones de cámara o instrumentos a solo (piano, flauta o guitarra). La película narra la historia de una familia de clase media en el Madrid sitiado de la Guerra Civil, lo que lleva al compositor a inspirarse, para algunos bloques, en cantos populares del periodo. El tema principal con el que se inician los créditos (mostrando a dos niños jugando a la guerra en un descampado pocos meses antes del inicio de la contienda) se plantea con un solo de piano y luego es retomado por la cuerda, con reminiscencias de las *Gymnopédies* de Satie. La presencia musical, aún más comedida si cabe que en caso anterior, presenta bloques breves que acentúan el carácter triste y sentimental de algunas de las escenas, como aquella en la que el padre de familia se ve obligado a despedir a la criada, para evitar que su hijo se enamore de ella. La dirección musical de la grabación de esta banda sonora corrió a cargo de José María Franco Gil y la interpretación a la guitarra del maestro Nicolás Daza.

Después de dos adaptaciones de grandes obras literarias, Jaime Chávarri realiza un film sobre guion propio, *El río de oro* (1986), con una importante carga autobiográfica. Se trata de una historia misteriosa con tintes de cuento de Peter Pan en la que el mundo de los adultos con sus contradicciones emocionales y la fantasía de los niños se entremezclan sin solución de continuidad. Francisco Guerrero –en la que fue su última colaboración con Chávarri– asume esas connotaciones componiendo bloques de sonoridad ambigua, sin clara referencia tonal y usando tímbricas peculiares como la del órgano en registro agudo, la voz humana para crear atmósferas lejanas y la flauta a solo. El piano también adquiere protagonismo en bloques fundamentales, como el de los títulos de crédito iniciales, si bien Guerrero no hace uso de temas recurrentes en esta banda sonora.

Procedente de la comedia madrileña, Fernando Trueba llega a su consagración como director con *El año de las luces* (1986), con la que obtuvo el Oso de Plata del Festival de Berlín a la mejor dirección. Se trata de una comedia dramática –con guion del histórico Rafael Azcona– sobre el despertar de la sexualidad en un adolescente en tiempos de posguerra. Francisco Guerrero compone para esta película la que posiblemente sea su mejor banda sonora musical o, al menos, la más versátil, en la que pone en juego una mayor variedad de recursos. Dado que el filme alterna elementos serios, incluso trágicos, relacionados con el momento histórico o con la inestabilidad emocional de los protagonistas, con toques de comedia costum-

brista e ingenuos gags, la música de Guerrero nos ofrece también ese contraste de carácter. Así, por ejemplo, en el comienzo de la película, una escena nocturna en la que el protagonista es sacado de su casa para ser internado en un sanatorio de tuberculosos, Guerrero plantea un bloque atonal de inquietante sonoridad por acumulación de capas de instrumentos de cuerda. Por el contrario, las escenas cómicas nos ofrecen recurrencias tímbricas peculiares como el uso del fagot o los *pizzicati* en la cuerda. Tras esta película, seguramente por motivos similares a su maestro y colega Luis de Pablo (puro desinterés por el medio cinematográfico) Guerrero abandonó por completo el mundo del cine.

Con la llegada de la última década del siglo XX, el panorama en lo que a música cinematográfica española se refiere será más rico, diverso y complejo, destacando una profesionalización de los compositores en el medio audiovisual de la que se carecía en periodos anteriores. Varios compositores andaluces iniciaron su trayectoria cinematográfica a finales del siglo XX y principios del XXI y en la actualidad están claramente reconocidos dentro de la industria audiovisual. Algunos de ellos han ampliado sus miras al ámbito norteamericano o al mundo de la televisión, como consecuencia de la crisis que ha azotado el sector cultural español en los últimos años y que ha afectado gravemente al cine. Procedente del flamenco y la música pop, el cantante, compositor y productor ubetense Paco Ortega, llegó al cine en 1999 de la mano de los directores Albacete & Menkes, creando la banda sonora de la película *Sobreviviré*, una de las más vendidas del cine español (150.000 copias en un mes). El filme contiene canciones emblemáticas interpretadas por lo más granado del «nuevo flamenco»: el tema principal «Sobreviviré» (cantado en sendas versiones por Manzanita y por Estrella Morente), «Sevillanas de la vida» (por Alba Molina), «Alegría de vivir» (por Ray Heredia), «Calaíto», «En La Habana» y una particular versión de «Moon River» (creadas e interpretadas por el propio Ortega). Las músicas incidentales también son creación de Ortega y cuentan con la interpretación a la guitarra (absoluta protagonista del *soundtrack*) de José Losada.

La música de Paco Ortega ha formado parte de filmes como *I love you, baby* (Albacete & Menkes, 2001) o *Atraco a las tres... y media* (Raúl Marchand Sánchez, 2003). Asimismo, el ubetense ha compaginado su exitosa faceta como productor con la creación de música incidental para series de televisión como *Un chupete para ella* (Antena 3, 2000) o *700 euros* (Antena 3, 2008). En 2014 volvió al cine, de nuevo junto a David Menkes, en *Por un puñado de besos*. Su aportación más reciente en este terreno ha sido en *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018), para el que compuso y produjo un precioso boleto titulado «Vienes y vas», interpretado por Ana Fernández y grabado en los madrileños estudios Fonograma, de los que Ortega es propietario. La música de Paco Ortega -en sus variantes estilísticas que van desde el pop al flamenco, desde el jazz al bolero y la clásica- aporta a las películas en las que participa una funcionalidad estética y expresiva, especialmente en el terreno emocional, de gran importancia en el cine de Albacete y Menkes,

pero también ilustra de manera eficaz aspectos como la comicidad o la acción, en caso de ser necesario.

6. EL PANORAMA ACTUAL (2000-2020)

En los últimos años el cine ha dejado de ser una industria independiente con profesionales dedicados en exclusiva a su creación y ha pasado a formar parte de una industria globalizada del entretenimiento caracterizada por su internacionalización, la diversidad de canales y modelos de distribución y su completa sumisión al poderoso universo digital. Cine, series de televisión, videoclip, podcast, webseries, publicidad, plataformas de distribución de contenidos audiovisuales, forman ahora parte de un todo multimedia digital en el que la música es un elemento fundamental que interacciona en igualdad de condiciones con el resto, como vaticinaba Nicholas COOK (1998).

La nómina de compositores andaluces para el audiovisual se multiplica exponencialmente año a año. La existencia de programas formativos para esta especialidad compositiva en los centros de estudios musicales andaluces y españoles, así como la posibilidad que muchos han tenido para realizar sus estudios en el extranjero (con especial interés en el prestigioso Berklee College) están haciendo florecer un panorama alentador en este terreno. No obstante, la mayoría de ellos se mueven todavía en el ámbito del cortometraje, los arreglos y orquestaciones de otros autores y las producciones de bajo presupuesto, si bien algunos han obtenido ya logros interesantes. El ubetense Luis Miguel Cobo (1970-) ha puesto música al largometraje policiaco *Reflejos* (Miguel Ángel Vivas, 2002), a nueve cortometrajes y un documental, si bien actualmente concentra su creación en el ámbito escénico, el teatro, la danza y las artes visuales⁴. Entre sus últimos cortometrajes, caben destacarse *5ª Escalera derecha* (María Adán, 2011), *El hoyo* (Carlos Ceacero, 2006) y *Entre nosotros* (Darío Stegmayer, 2005). También centrado en la música incidental para las artes escénicas –fundamentalmente para la danza– tenemos a todo un veterano de la música, el también pianista y compositor ubetense Jerónimo Maesso (1958-), cuya participación aparece acreditada en dos cortometrajes escritos por Marina Maesso: *Ojos que no duermen* (Leonardo Santana, 2011) y *Desayuno* (Marina Maesso, 2012). De la misma ciudad jiennense es José Javier Delgado Pulpillo (1992-), quien estudió *Film Scoring and Contemporary Music* en Budapest, gracias a una beca de la «Fran Liszt Academy of Music», durante un año. A su regreso a España, cursó el Máster de Composición para medios audiovisuales ofrecido por

4. Web personal: <https://www.luismiguelcobo.com> [Última consulta: 11/12/2020].

el Centro Superior Katarina Gurska⁵. Ha sido becado en el curso 2016-2017 por la Fundación Antonio Gala. En 2016 compone la música de su primer largometraje *Sucedió en Madrid*, del director de Freddy Novillo, y obtiene el Premio a la Mejor Música por el cortometraje *Cicatrices* (Jesús Graván, 2016) en el concurso «Rodando por Jaén». Su filmografía se completa con una docena de cortometrajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2010), «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta», en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa & et. al., *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*, Madrid, ICCMU.
- ANDÚJAR ESCOBAR, Jorge (2013), «Recordando a personajes linarenses (I): Salud Ruíz, Federico Reparaz Chamorro, Alberto Escámez López, Emilio Muñoz Fernández, Enrique Escobar Sotes», *Siete Esquinas. Revista del Centro de Estudios Linarenses*, n.º 5, págs. 20-21.
- ARBONA COMELLAS, Joan (coord.) (1995), *Enrique Escobar*, Palma de Mallorca, ABABS.
- ARCE BUENO, Julio C. (2008), «El barracón cinematográfico, el pianista y su estuche de distracciones», en *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología [recurso electrónico], Salamanca, SIBE-Obra Social Caja Duero.
- BURGOS HERCE, Antonio (2002), *Juanito Valderrama: mi España querida*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- CAPARRÓS LERA, José María (1999), *Historia crítica del cine español* (desde 1897 hasta hoy), Barcelona, Ariel.
- COLÓN PERALES, Carlos (1981), *Los inicios del cinematógrafo en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- COOK, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, Clarendon Press.
- CUETO LLERA, Roberto (2003a), «A medias palabras con los ojos abiertos: la temática social en el Nuevo Cine español», en HEREDERO, Carlos F. & MONTERDE, José E. (eds.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Instituto Valencià de Cinematografía.
- CUETO LLERA, Roberto (2003b), *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*, Alcalá de Henares, 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid.

5. Web personal: <https://www.josejavierdelgado.com> [Última consulta: 11/12/2020].

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2002), *El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel (1999), *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Madrid, Universidad Complutense, págs. 288-439. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3779/> [Última consulta: 06/03/2021].
- HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José E. eds. (2003), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Instituto Valencià de Cinematografía.
- IGOA, Enrique (2007-2008), «Contribución al cine de Francisco Guerrero», *Papeles del Festival de Cádiz*, n.º 3.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (2007), «Del sinfonismo al neosinfonismo: viaje de ida y vuelta por la primera música para el audiovisual en Euskal Herria», en SOHO, Kepa (ed.), *Compositores vascos en el cine*, Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (2011), *Els compositors de cinema a Catalunya (1960-1989)*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2011.
- LOMBARDO ORTEGA, Manuel J. (2011), «Guerrero Marín, Francisco», en HEREDERO, Carlos F. y RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (coords.), *Diccionario del cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid: SGAE / Fundación Autor, vol. 4, pág. 536.
- LOSILLA, Carlos (2011), «Raphael», en HEREDERO, Carlos F. y RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (coords.), *Diccionario del cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid, SGAE / Fundación Autor, vol. 7, pág. 209.
- ORTEGA CAMPOS, Ignacio (1998), *El cinematógrafo en Jaén (1898-1939)*, Jaén, Unicaja.
- PARTY, Daniel (2013), «Raphael is different: Spanish “canción melódica” under late Francoism», en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (eds.), *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols, 2013, págs. 285-300.
- PORTILLO FREG, Francisco (2016), Cine en Linares. *Espacios, empresas e ilusión*, Linares, Centro de Estudios Linarenses.
- RUEDA GALÁN, Luis (2016), «Los espacios del cine en Jaén (1898-1966)», *Boletín de Arte*, n.º 37, págs. 189-202.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2005), *Las rutas de cine en Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Patrimonio Musical (2004-act.) en la red:
aportaciones de un espacio digital a la historiografía
de la marcha procesional andaluza¹

JUAN CARLOS GALIANO-DÍAZ
Universidad de Córdoba

Resumen: En 2004 veía la luz *Patrimonio Musical*, espacio virtual de similar nomenclatura al grupo de investigación creado por el profesor Martín Moreno en el año 1988 (Patrimonio Musical de Andalucía), cuya pretensión ha sido la recuperación de obras y autores vinculados a la marcha procesional andaluza para banda de música. El presente capítulo tiene como objetivo, en primer lugar, realizar una breve aproximación a la historiografía de la música procesional andaluza para, en segunda instancia, analizar las aportaciones realizadas por el mencionado espacio virtual. Con tal fin, tras reflejar un estado de la cuestión sobre la marcha procesional andaluza, se ha llevado a cabo un vaciado de los contenidos relevantes de la web, además de la realización de una entrevista oral-semidirigida a sus miembros activos. Las conclusiones obtenidas sugieren que los contenidos ofrecidos en *Patrimonio Musical*, en especial la base de datos, los artículos de investigación y las grabaciones sonoras, constituyen una fuente indispensable para el estudio de la música procesional andaluza.

Palabras clave: Música procesional, Patrimonio Musical, Historiografía musical, Humanidades Digitales, Andalucía, Bandas de música

PATRIMONIO MUSICAL (2004-PRESENT): CONTRIBUTIONS OF
A DIGITAL SPACE TO THE HISTORIOGRAPHY OF ANDALUSIAN
PROCESSIONAL MUSIC

1. A mi maestro, Antonio Martín Moreno, quien me abrió la puerta de la investigación en la Universidad de Granada cuando otros la cerraron y me ha guiado en los primeros pasos de la trayectoria académica. En agradecimiento a su labor incansable en favor de la investigación y recuperación del patrimonio musical andaluz, así como a su lealtad, apoyo y sinceridad.

Abstract: In 2004, *Patrimonio Musical* was launched, a virtual space with a similar name to the research group created by Professor Martín Moreno in 1988 (Patrimonio Musical de Andalucía). Its main purpose has been the recovery of works and authors linked to the Andalusian processional marches for music bands. The aim of this chapter is, first and foremost, to provide a brief overview of the historiography of Andalusian processional music and, subsequently, to analyze the contributions made by the virtual space. To achieve this, after reflecting on the current state of Andalusian processional marches, the relevant contents of the website were reviewed, and a semi-directed oral interview was conducted with its active members. The conclusions drawn suggest that the resources offered on *Patrimonio Musical*, particularly the database, research articles, and sound recordings, constitute an essential source for the study of Andalusian processional music.

Keywords: Processional music, Patrimonio Musical, Musical historiography, Digital Humanities, Andalusia, Wind bands

1. INTRODUCCIÓN

En 1982, el profesor Antonio Martín Moreno planteaba el concepto de patrimonio musical, en el marco de las Jornadas de Estudio sobre el Patrimonio Cultural Andaluz, definiéndolo como «todas aquellas fuentes que permiten el estudio e interpretación del hecho musical tanto antiguo como actual» (MARTÍN MORENO, 1985-896: 264). Esta ponencia vio la luz, años más tarde, en la revista *Cuadernos de Arte*, donde propuso una clasificación de las fuentes para su estudio, dividida en: a) fuentes monumentales (partituras); b) fuentes documentales y literarias; c) fuentes gráficas e indirectas; d) instrumentos musicales (organología); e) fuentes sonoras; y f) fuentes orales. Por otra parte, además de contextualizar el estado del patrimonio musical andaluz, esbozó una serie de retos y problemas vinculados al estudio de este, como la creación de centros de documentación musical o la catalogación e inventariado de los archivos musicales existentes en Andalucía, entre otros aspectos.

La motivación del profesor Martín Moreno por la investigación, recuperación y difusión del patrimonio musical andaluz ha ido ligada a su trayectoria académica. Uno de los primeros pasos fue la publicación de la monografía *Historia de la música andaluza* en 1985. Se trata de una ampliación de los capítulos que dedicase la música andaluza en la monografía colectiva *Historia de Andalucía* (1981a; 1981b). Pocos años después, en 1988, fundó el Grupo de Investigación Patrimonio Musical de Andalucía (HUM-263), integrado entonces por el profesorado perteneciente al área de Música de la Universidad de Granada (MARTÍN MORENO, 2007). La trayectoria, líneas de investigación y actividades del grupo en sus más de 30 años de vida pueden leerse en LÓPEZ GONZÁLEZ (2014: 143-145).

Por traer a colación una pequeña relación de los hitos que muestran el desempeño de Martín Moreno en pro del patrimonio musical andaluz, pueden mencionarse: la creación y dirección (junto a Reynaldo Fernández Manzano) de la colección Patrimonio Musical en la Editorial UGR en 2008; la dirección y puesta en marcha del Máster Oficial en Patrimonio Musical en 2010; la instauración de los estudios de musicología en la Universidad de Granada y, en 2010, la creación del Departamento de Historia y Ciencias de la Música; la dirección y organización de múltiples congresos y jornadas científicas; así como su labor como investigador principal (IP) en proyectos de investigación, entre los que destacan *Música de Andalucía en la Red* (2010-2015) o *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional* (2019-2022).

Antonio Martín Moreno se ha mostrado siempre a la vanguardia de las nuevas líneas de investigación surgidas en la musicología andaluza, tales como los estudios sobre flamenco, músicas populares urbanas o música y medios audiovisuales:

Las nuevas perspectivas en la concepción del patrimonio musical andaluz no son otras que las derivadas de la nueva concepción de la musicología resultante del auge incesante de los medios de comunicación y difusión, en los que las manifestaciones musicales son una constante. Los límites que no hace mucho mantenían firmemente separados los diferentes estilos y tradiciones musicales están desdibujándose en todas partes, porque la realidad está repleta de diferentes tipos de música: tradicional, folk, clásica, jazz, rock, pop o world, flamenco, por citar sólo unos pocos, a los que hay que sumar la aparición y el auge de los poderosos medios audiovisuales, desde el cine a los videoclips, pasando por los formatos más variados (MARTÍN MORENO, 2007: 8).

Más allá de lo anteriormente expuesto, cabe resaltar su labor docente en la tutela de múltiples tesis doctorales vinculadas al patrimonio musical andaluz (LÓPEZ GONZÁLEZ, 2014), la primera de ellas defendida por MARTÍN TENLLADO (1991). Merece especial atención para nuestro trabajo la tesis de AYALA HERRERA (2013), centrada en el marco normativo y administración de las bandas de música en la provincia de Jaén entre 1931 y 1986. Este trabajo, pionero de temática bandística en Andalucía y de referencia en el campo, puede considerarse un hecho premonitorio del gran auge experimentado por la musicología bandística en España al que asistimos en los últimos años, motivado por diferentes factores como la creación de la Comisión «Bandas de Música» en la Sociedad Española de Musicología en 2016²; la aparición de la revista científica *Estudios Bandísticos-Wind Band Studies* en

2. Desde la creación de la Comisión «Bandas de Música» de la Sociedad Española se han celebrado diferentes congresos científicos promovidos por tal comisión: I Congreso Nacional

2017; o la publicación de la primera monografía colectiva de temática bandística en el contexto español e hispanoamericano, que viene a «saldar una deuda histórica» de la musicología española (RINCÓN y FERREIRO, 2019).

Centrándonos en Andalucía, gran parte del repertorio que interpretan las bandas de música se articula en torno a la marcha procesional, género vinculado a la Semana Santa andaluza, cuyo estudio ha empezado a abordarse en los últimos años desde una perspectiva científica. En este sentido, Ayala Herrera señalaba la necesidad de la realización de trabajos de investigación vinculados a este repertorio que abordasen desde

la recopilación del dato histórico a la reacción en los oyentes, pasando por el análisis de partituras y establecimiento de estilos y tipologías o el enfoque sociológico. Igualmente, sería interesante la puesta en conexión de las melodías con otras manifestaciones de la Semana Santa (pasos, imaginería, orfebrería, bordados, ebanistería, escenografía, incluso olores y tactos), ya que es difícil entender este fenómeno global sin música, aunque cada vez se descontextualice más (AYALA HERRERA, 2007: 70).

Martín Moreno ha sido uno de los grandes valedores del estudio de la música procesional en el ámbito universitario, una laguna pendiente de la musicología andaluza, a veces fomentada por la animadversión que las instituciones musicales y espacios académicos han profesado a este género musical, motivada, en cierta medida, por rémoras connotaciones ideológicas. Junto con la profesora Ayala Herrera, ha codirigido el Trabajo Fin de Máster y la Tesis Doctoral de quien suscribe estas líneas. El primero de ellos, se centra en la génesis de la marcha procesional en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX (GALIANO-DÍAZ, 2018). Por su parte, la tesis –realizada en el marco del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) y cuya defensa está prevista para mediados de 2024– aborda la creación, edición y circulación de la marcha procesional andaluza desde 1856 hasta 1919.

En relación con el estudio de la música procesional andaluza, una de las principales aportaciones historiográficas ha sido la creación de *Patrimonio Musical*, un espacio virtual creado en 2004, de similar nomenclatura al grupo de investigación fundado por Martín Moreno en 1988. Esta web se ocupa de compilar y difundir información sobre la marcha procesional para banda de música y sus protagonistas, a través de diversos recursos como la base de datos, artículos de investigación o

«Legados del ayer, voces de hoy, caminos del mañana» (Madrid, 19-21 mayo 2017); II Congreso Internacional La Banda de Música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España (Jaén, 30-31 enero de 2020); y III Congreso Internacional «La banda de música desde el atril; análisis musical y edición crítica» (Vigo, 12-14 mayo de 2022).

grabaciones sonoras, entre otros. Su presentación en el ámbito científico tuvo lugar en la mesa redonda «La banda de música en la era de las Humanidades Digitales», enmarcada en el II Congreso Internacional de la Comisión Bandas de Música de la SedeM (Jaén, 2020) (AYALA *et al.*, 2020: 8).

Dado lo expuesto, el presente capítulo tiene como objetivo, en primer lugar, realizar un recorrido por la historiografía de la música procesional andaluza para, en segundo término, analizar las aportaciones realizadas por la web *Patrimonio Musical*. Con tal fin, se ha procedido a realizar un estado de la cuestión sobre la marcha procesional andaluza. Posteriormente, se ha llevado a cabo un vaciado de los contenidos relevantes de la web, además de la realización de una entrevista oral-semidirigida a dos de sus miembros activos, José Manuel Castroviejo López y Javier Martínez Macarro.

2. LA MARCHA PROCESIONAL ANDALUZA EN LA HISTORIOGRAFÍA: UNA BREVE APROXIMACIÓN³

Los primeros datos que encontramos sobre este género musical se hallan en la obra considerada como punto de partida de la historiografía musical andaluza (PÉREZ-COLODRERO, 2011): la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet, publicada en La Habana en 1927. En ella, se aborda brevemente la vida y obra de ilustres compositores andaluces que contribuyeron a la proliferación de la marcha procesional entre los que se encuentran Antonio de la Cruz (Granada, 1825 - Madrid, 1889), Rafael Cebreros (Córdoba, 1851- ¿?), Manuel Font Fernández de la Herrán (Málaga, 1862-Sevilla, 1943), los hermanos Manuel (Sevilla, 1889-Madrid, 1936) y José Font de Anta (Sevilla, 1892-Sevilla, 1988), Manuel Lerdo de Tejada (Puerto Real, 1851-Sevilla, 1919), Manuel López Farfán (Sevilla, 1872-San Juan de Aznalfarache, 1944), Vicente Gómez-Zarzuela (Sevilla, 1870-Arcos de la Frontera, 1956), Eduardo Lucena (Córdoba, 1849-Córdoba, 1893), Cipriano Martínez Rücker (Córdoba, 1861-Córdoba, 1924) o Alfredo Martos, entre otros (CUENCA BENET, 1927).

Más allá del *diccionario* de Cuenca, entre esas aproximaciones divulgativas referidas en el primer párrafo del presente apartado, uno de los autores que, sin duda, ha supuesto un punto de inflexión en la historiografía de la música procesional andaluza ha sido el periodista Manuel CARMONA RODRÍGUEZ. Su obra *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía* (2001), cuya primera edición fue

3. Dada la limitación de extensión del presente texto, este apartado constituye una somera aproximación a la historiografía de la música procesional andaluza partiendo de la *Galería de Músicos Andaluces* (1927) de Francisco Cuenca Benet hasta la actualidad.

publicada en 1993, ofrece un amplio estudio desde una perspectiva histórica de la música procesional en la provincia de Sevilla y algo más generalizado en el resto de provincias andaluzas. De igual forma, el también periodista DE LA CHICA ROLDÁN (1999), pretende construir, en su monografía *La música procesional granadina*, una historia de la música procesional en la ciudad de la Alhambra desde el siglo XV hasta finales del siglo XX.

Otros estudios que se han aproximado a nuestro objeto de estudio son los de MUÑOZ BERROS (1996). Este plantea en su libro *Pentagramas de Pasión* una visión general, poco rigurosa y sistemática sobre la evolución de las agrupaciones musicales, bandas de cornetas y tambores, y bandas montadas de la provincia de Sevilla. De igual forma, en la monografía *Preludio penitencial: compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música* (MUÑOZ BERROS, 2000) aborda una somera descripción de las marchas procesionales compuestas para las distintas hermandades sevillanas en el último cuarto del siglo XX.

Dentro del ámbito científico, destaca el capítulo de libro publicado por MARTÍN RODRÍGUEZ (2014), quien plantea cómo la marcha procesional forma parte de la identidad cultural andaluza llegando a influir en otros puntos del territorio nacional, tal y como expone VALLES DEL POZO (2008) en su tesis doctoral sobre la música procesional vallisoletana. En adición, debemos destacar las investigaciones referidas a las músicas de tradición oral relacionadas con la Semana Santa andaluza, entre la que destaca la editada por BERLANGA FERNÁNDEZ (2009), fruto del Premio Nacional de Investigación sobre Folklore 2006 del CIOFF-INAAEM (Ministerio de Cultura).

Otro de los autores que ha contribuido a la literatura teórico-musical sobre la música procesional en Andalucía es OTERO NIETO. Entre sus publicaciones encontramos los artículos «La música litúrgica y procesional de las hermandades» (1995) y «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla» (2012). En el primero de ellos aborda una breve evolución histórica tanto de la marcha procesional como de la música de culto interno en las hermandades y cofradías hispalenses, género musical éste último que desarrolla con mayor profundidad en su monografía titulada *La música de las cofradías de Sevilla* (1997). En el segundo artículo referido, Otero actualiza y completa la información referida a la marcha procesional.

En el ámbito pseudomusicológico, aparecen publicaciones dedicadas a la marcha procesional andaluza que ofrecen una visión general del género a modo de aproximación histórica (AYALA HERRERA, 2007; PÉREZ MANCILLA, 2005; MELGUIZO FERNÁNDEZ, 1983) o se centran en un estudio de caso concreto (DELGADO RODRÍGUEZ, 1998).

Especial atención merece la monografía de CASTROVIEJO LÓPEZ (2016), publicada bajo el título *De Bandas y Repertorios: la música procesional en Sevilla desde el s. XIX*, trabajo más completo hasta la fecha sobre la música procesional sevillana realizado hasta la fecha. A pesar de no ser un «estudio musicológico» (pág. 9), el

autor realiza un riguroso análisis del acompañamiento musical en las cofradías de Sevilla, así como de la evolución de su repertorio, teniendo como fuente principal la prensa histórica.

Respecto al análisis formal y estructural de la forma marcha como género musical, cabe destacar el trabajo de GUTIÉRREZ JUAN (2009), quien realiza un pormenorizado análisis de los distintos tipos de marchas existentes: marcha procesional, marcha fúnebre, marcha triunfal o marcha-pasodoble, etc., partiendo de la fuente monumental para su investigación.

En lo que a historiografía sobre la vida y obra de compositores que han contribuido a la proliferación del género de la marcha procesional se refiere, se hallan trabajos principalmente de carácter propagandístico, entre los que encontramos los referidos a José Gabaldá (Vinaroz, 1818-Madrid, 1870) (PALACIO BOVER, 2010), la familia Font y Manuel López Farfán (Sevilla, 1872-San Juan de Aznalfarache, 1944) (CARMONA RODRÍGUEZ, 1989), Germán Álvarez-Beigbeder (Jerez de la Frontera, 1882-1968) (ÁLVAREZ BEIGBEDER, 2008), Manuel Ruiz Vidriet (La Luisiana, 1890- Huelva?, 1946) (PONTÓN PRÁXEDES, 2009), Emilio Cebrián Ruiz (Toledo, 1900- Liria, 1943) (HERREJÓN NICOLÁS, 1983), Pedro Braña (Candás, 1902- Salinas, 1995) (URIA-GARCÍA, 1998) y Miguel Vázquez Garfía (Sevilla, 1933- Sevilla, 1992) (ROBLES GÓMEZ y SÁNCHEZ ROBLES, 2005).

En el ámbito académico, pueden mencionarse las monografías publicadas sobre la vida y obra del cordobés Cipriano Martínez Rücker (Córdoba, 1861-Córdoba, 1924) (MORENO CALDERÓN, 1997; ÁRGUEDA CARMONA, 2003), el jiennense Alfredo Martos (Martos, 1878- Linares, 1951) (ARIZA MOMBLANT, 2013), el granadino Justo Castro Pinteño (ARREDONDO PÉREZ, 2019) y, en especial, Manuel López Farfán (CASTROVIEJO LÓPEZ y CANSINO GONZÁLEZ, 2023), compositor que revolucionó el género de la marcha procesional en el primer cuarto del siglo XX. Recientemente ha visto la luz un capítulo de libro de AYALA HERRERA (2021) sobre Emilio Cebrián. A pesar de su brevedad, aborda una interesante aproximación a la vida y obra de «la batuta que revolucionó Jaén».

Más allá de los compositores citados anteriormente, hay que señalar la inexistencia de trabajos biográficos sobre importantes músicos que han contribuido al desarrollo de la marcha procesional, tales como Eduardo Lucena (Córdoba, 1849-1893), Vicente Gómez-Zarzuela (Sevilla, 1870-Arcos de la Frontera, 1956), Pascual Marquina (Calatayud, 1873-Madrid, 1948), Antonio Pantión (Sevilla, 1898-1974), Pedro Gámez Laserna (Jódar, 1907, Sevilla, 1987), Ricardo Dorado (La Coruña, 1907-Madrid, 1988) o Pedro Morales (Lopera, 1923-Sevilla, 2017).

Resulta paradójico que la marcha procesional, a pesar de ser uno de los repertorios que más interpretan las bandas de música, no ha suscitado apenas interés en obras generales sobre historia de la música española o historia de la música andaluza. En este sentido, MARTÍN MORENO (1985), en su *Historia de la Música Andaluza*, menciona a Vicente Gómez-Zarzuela, Manuel López Farfán, Manuel

Font de Anta o Antonio Pantión. Sin embargo, no hace alusión a la contribución de compositores al género cofradiero, sino a la contribución de estos al repertorio escénico y a la labor del último como profesor de Manuel Castillo (Sevilla, 1930- 2005).

A su vez, debemos destacar la ausencia de voces como «música procesional», «marcha procesional», «música de Semana Santa» o «música cofrade» en obras referenciales y de consulta como el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* (CASARES-RODICIO, 1999-2001). Sin embargo, en dicha compilación sí encontramos la voz de algunos compositores que han cultivado el género de la marcha procesional andaluza, tales como Antonio de la Cruz, Vicente Gómez-Zarzuela, la familia Font, o Manuel López Farfán, entre otros⁴. No obstante, hay que señalar la ausencia de voces relativas a importantes compositores, como es el caso del galduriense Pedro Gámez Laserna.

Otras obras de referencia sobre la música militar española hacen mención exigua a la contribución de los músicos mayores al género procesional. Un ejemplo de ello es la monografía de FERNÁNDEZ DE LA TORRE (2014), que aborda una aproximación histórica general a la música militar española. Asimismo, el *Diccionario* de MORENO GÓMEZ (2019) recoge una breve biografía de músicos mayores entre 1800 y 1932, reconstruida a partir de los expedientes militares disponibles en el Archivo General de Segovia, además de una aproximación muy superficial al catálogo compositivo de cada uno de ellos.

El ya comentado auge de la investigación sobre bandas de música en España a partir de 2016, ha supuesto también un avance en las pesquisas sobre la música procesional andaluza. En este sentido, tuvimos la oportunidad de realizar el capítulo dedicada a la marcha procesional andaluza en la primera monografía colectiva sobre bandas de música en España (GALIANO-DÍAZ, 2019).

También debemos mencionar la aportación de jóvenes investigadores como DE LA TORRE CASTELLANO (2018, 2019, 2020, 2021 y 2022) o los TFM's surgidos en el Máster Oficial de Patrimonio Musical (DE LA TORRE CASTELLANO, 2017; LÓPEZ TORO, 2018; MARTÍN LÓPEZ, 2020, GOMÉZ-TORRES, 2022). Dentro de estas nuevas generaciones de investigadores, podemos enmarcar nuestra aportación al estudio de la música procesional andaluza. En este sentido, hemos publicados: a) artículos de investigación sobre la recepción de la marcha fúnebre de la ópera *Jone* (Errico Petrella, 1858) (GALIANO-DÍAZ, 2018a), o la contribución al género del granadino Antonio de la Cruz (GALIANO-DÍAZ, 2020b); b) capítulos de libro sobre el uso de la marcha procesional como banda sonora musical (GALIANO-DÍAZ, 2017b), la creación y recepción de *Amarguras* (1919) de Font de Anta (GALIA-

4. La información relativa a la contribución de los compositores al género de la marcha procesional está incompleta.

NO-DÍAZ, 2017a), o los procesos de intertextualidad con otras música como el rock sevillano de Silvio Fernández Melgarejo (GALIANO-DÍAZ, 2020c); c) así como la monografía *La creación de la música procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*, publicación derivada del I Premio de Investigación sobre la Semana Santa de Granada «Chía 2019» (Galiano-Díaz, 2020a).

En suma, la Federación Andaluza de Bandas de Música (Federband) ha comenzado a trabajar en la elaboración del proyecto para la declaración de la música procesional como Bien de Interés Cultural (BIC), prevista para 2024. En este sentido, dicha institución organiza el Congreso Andaluz de Música de Semana Santa, un evento itinerante por las ocho capitales andaluzas que aboga por la transferencia del conocimiento del género procesional mediante la programación de ponencias, mesas redondas y conciertos. La primera edición fue celebrada en Málaga del 25 al 27 de marzo de 2022, mientras que la segunda tuvo lugar en Jaén entre el 9 y 12 de marzo de 2023 bajo el subtítulo «Hacia el Bien de Interés Cultural». En el ámbito universitario, se han desarrollado iniciativas en pro de la música procesional. Tal es el caso del II Congreso Académico *Hebdomada Sancta* (CEU San Pablo, 30 -31 de enero de 2022), evento bianual, dirigido por la Dra. Ramos Contioso, que apuesta tanto por la investigación como por la nueva creación musical. La publicación de los resultados científicos, en forma de monografía colectiva, verá la luz durante 2024.

Más allá de lo anteriormente citado, una de las aportaciones de mayor interés para el estudio de la música procesional andaluza en el siglo XXI es el espacio digital *Patrimonio Musical*. Surgido en 2004, se trata de una plataforma definida en su web como «revista digital de la música de la Semana Santa» (*Patrimonio Musical*, 2004-act.), que tiene el objetivo de investigar, difundir, valorar y reivindicar la música procesional, tal y como puede leerse en un artículo dedicado a sus diez años de historia:

Hace diez años Manuel López Farfán era un conocido compositor de *Pasan los Campanilleros* y *La Estrella Sublime*, y un desconocido autor del resto de marchas. Hace diez años Beigbeder era un vocablo difícil de pronunciar por la mayoría y un, aseveración sin titubeos, completo desconocido hasta en su propia ciudad natal. Hace diez años Manuel Font de Anta sólo había escrito *Amarguras* y *Soleá dame la Mano*. Hace diez años Pedro Braña no pasaba de su reconocida *Coronación de la Macarena*. [...] Hace diez años Gámez Laserna era un autor, eso sí, querido y añorado, pero los labios de muchos titubeaban si se trataba de afirmar categóricamente si aquel hombre de discreta presencia merecía ser colocado en el pódium de los grandes de la historia. Eduardo Lucena o Martínez Rucker ni siquiera existían y Córdoba no fue ese verdadero núcleo de principios del género que hoy es. [...] Hoy día apenas nadie relativamente bien informado y relacionado con la Semana Santa, desconoce *La Esperanza de Triana*, *Valle de Sevilla*, *Cristo de Vera Cruz* o sería incapaz de recitar de memoria la melodía de *Saeta Cordobesa*.

[...] Y a ello, en mayor o menor medida [...] *Patrimonio Musical* ha contribuido de una forma sustancial (OLAYA MARÍN, 2015).

Durante casi dos décadas, esta plataforma ha desarrollado numerosos recursos valiosos que ayudan a los investigadores a abordar el estudio de la música procesional para banda de música. Asimismo, ha realizado numerosos hallazgos, que han permitido avanzar en el estudio de la música procesional, tal y como se refleja en el siguiente apartado.

3. APORTACIONES DE LA WEB *PATRIMONIO MUSICAL* A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA PROCESIONAL ANDALUZA⁵

Con el advenimiento de la revolución digital en los albores del siglo XXI, en 2003, un grupo de amigos estableció un punto de encuentro en la red centrado en la música procesional, con el objetivo de reivindicar y preservar el patrimonio de este género (CASTROVIEJO LÓPEZ, 2022). Así surgió *Música Procesional*, un foro digital en cuyos post se debatía sobre marchas compuestas por reconocidos compositores, cuya interpretación y grabación eran escasas.

La progresiva transformación de este foro en lo que hoy conocemos como la web *Patrimonio Musical*, tuvo lugar en 2004, coincidiendo con el centenario de la marcha procesional *Spes Nostra* del destacado músico sevillano Manuel López Farfán (CASTROVIEJO LÓPEZ y CANSINO GONZÁLEZ, 2023). A lo largo de sus casi 20 años de existencia, esta plataforma ha logrado importantes avances. Entre ellos, podemos mencionar la puesta en marcha de una Base de Datos de gran relevancia en 2005; la transformación en una fonoteca donde era posible descargar audios de conciertos en los que se recuperaron y estrenaron numerosas marchas procesionales; o la creación de un podcast cuyo propósito era divulgar lo escrito en la web (OLAYA MARÍN, 2015).

En la actualidad, *Patrimonio Musical* cuenta con diferentes secciones: 1) Página de Inicio; 2) Historia, con los subapartados 2.1) Grandes Compositores, 2.2) Grandes Marchas, y 2.3) La música en las cofradías de Sevilla; 3) Artículos, con los subapartados 3.1) Actualidad, 3.2) Opinión, 3.3) Entrevistas, y 3.4.) Investigación; 4) Agenda; 5) Multimedia, con los subapartados 5.1) Fonoteca, 5.2) Videoteca, 5.3) Conciertos, 5.4) Discos, y 5.5) Podcasts; 6) Base de datos, ordenada por 6.1) Autores, 6.2) Marchas, 6.3) Bandas, 6.4) Discos, y 6.5) Estadísticas; 7) Foro; y 8) Contacto Web.

5. Una versión preeliminar de este apartado del capítulo fue presentada al I Macrocongreso Internacional de Ciencias y Humanidades Horizonte 2030 (marzo, 2022).

Los resultados ofrecidos en esta web son la consecuencia de un amplio y profundo trabajo de investigación, que tomó como punto de partida a CARMONA RODRÍGUEZ (2001). A partir de ahí, se descubrieron nuevas fuentes monumentales y hemerográficas que han permitido la recuperación de numerosas marchas procesionales del archivo al concierto, tal y como manifiesta MARTÍNEZ MACARRO (2022):

Algunos de mis compañeros de la web han hecho una ardua labor de búsqueda en la hemeroteca durante años, cuando las consultas había que hacerlas *in situ* porque aún no estaban disponibles los fondos en internet. Pero, además de las incontables horas empleadas allí, también han consultado los fondos de la Biblioteca Nacional de España, han pedido hojas de servicio de antiguos músicos militares al Archivo General Militar de Segovia, han visitado y visitan archivos de hermandades de Sevilla y de bandas de música, han conversado con músicos veteranos... [...] Igualmente, hemos aportado difusión, no sólo de todos estos datos recopilados, sino también de los audios de las marchas.

Una de las materializaciones que ha llevado a cabo la web es la publicación de discos virtuales, gracias a las grabaciones realizadas por algunos de sus miembros. Asimismo, gracias a *Patrimonio Musical* vio la luz el álbum *Esta es la historia* de la Banda Municipal de Sevilla (2005), un disco que «dio un giro de 180 grados en la concepción e interpretación de la marcha procesional» (OLAYA MARÍN, 2015).

Gracias a la ardua labor hemerográfica y de investigación realizada por José Manuel Castroviejo –con objeto de implementar el foro y la base de datos de *Patrimonio Musical*– vio la luz la monografía *De bandas y repertorios: la música procesional en Sevilla desde el siglo XIX* (2016), a la que ya hemos hecho alusión en el apartado anterior. Una de las grandes aportaciones ha sido el descubrimiento de la reducción para piano de la *Marcha fúnebre* del pianista cordobés Rafael Cebreros en E-Mn (CASTROVIEJO LÓPEZ, 2015). Esta pieza fue dedicada a la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla en 1868, tratándose, por tanto, de la marcha más antigua dedicada a una hermandad o cofradía de la geografía andaluza de la que se tiene constancia en la actualidad. Gracias a esta labor, la marcha fue estrenada en tiempos modernos por la Banda de Música «La Soledad» de Cantillana el 29 de marzo de 2014 en un concierto celebrado en la Iglesia de Santiago de Cádiz.

Otro importante hallazgo reseñable es el fin del anonimato de la autoría de una de las marchas «de gloria» más emblemáticas que copan los repertorios procesionales de las bandas andaluzas: El Corpus. Gracias al trabajo coral realizado en el foro por usuarios de diferentes puntos de la geografía española –Santa Cruz de Tenerife, Córdoba y Sevilla– demostraron que su autoría pertenecía al músico mayor Braulio Uralde Bringas (Vitoria, 1864-Ferrol, 1915) (MARRERO PÉREZ, LEÓN RAMÍREZ y RODRÍGUEZ PLANAS, 2008).

En cuanto a la difusión y transferencia del conocimiento, el equipo de *Patrimonio Musical* se ha centrado en recuperar e interpretar las versiones originales

de las marchas procesionales. Un ejemplo destacado es el trabajo de investigación y edición crítica realizado por DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ (2018) sobre la popular marcha *Pasan los campanilleros* de López Farfán. Esta edición fue utilizada en la grabación del álbum *Carmen* (2019) por la Sociedad Filarmónica «Nuestra Señora del Carmen» de Salteras, y está disponible para cualquier usuario en la web.

En lo que a transferencia del conocimiento se refiere, el Consejo de Hermanidades y Cofradías de Sevilla encargó al equipo de *Patrimonio Musical* la organización de la exposición *In Paradisum* y publicación de su catálogo. Este evento tuvo lugar en Sevilla durante el mes de marzo de 2021 y fue dedicado íntegramente al género de la música procesional bajo el subtítulo «Del templo a la calle: música para la Semana Santa de Sevilla» (CASTROVIEJO LÓPEZ, DOMÍNGUEZ ORIHUELA, MARTÍNEZ MACARRO, y RODRÍGUEZ PLANAS, 2021).

Además de las múltiples aportaciones realizadas por el equipo de *Patrimonio Musical* en pro de la marcha procesional, son numerosos los recursos ofrecidos por la plataforma a los usuarios que la visitan, siendo los más destacados la Base de Datos, el Foro, la sección de Artículos y la Fonoteca.

3.1. *La base de datos*

La base de datos de *Patrimonio Musical*, creada en 2005, constituye una valiosa fuente de investigación para la música procesional. Esta recoge la ficha de autores, marchas procesionales, bandas de música, trabajos discográficos, acompañamientos musicales y conciertos grabados. Esta facilita la exploración de los elementos mencionados anteriormente, tanto de manera directa como mediante la aplicación de diversos criterios. En el contexto de los autores, estos criterios comprenden el nombre, la cronología y la ubicación geográfica de nacimiento, incluyendo país, región, provincia o localidad específica. En cuanto a las marchas, los criterios de búsqueda incluyen, entre otros, el título, el autor, el año de composición, el tipo y estilo de la marcha, así como la dedicatoria y el lugar al cual está destinada.

Los resultados ofrecidos por la base de datos están en permanente actualización y revisión, sirviéndose tanto de fuentes primarias localizadas por los propios miembros de la plataforma como de otras fuentes secundarias científicas publicadas. Estos son de gran relevancia, en especial los relativos a los autores y las marchas. En el caso de los autores, se presentan cuatro pestañas que están disponibles para su consulta: 1) datos del autor (véase Ilustración 1); 2) marchas compuestas por el autor; 3) destino de las dedicatorias de sus composiciones; y 4) bandas dirigidas por el autor.

Patrimonio Musical

INICIO HISTORIA ARTÍCULOS AGENDA MULTIMEDIA BASE DE DATOS FORO WEB

Base de Datos
Consulta Autor

Pedro Gámez Laserna

DATOS AUTOR	MARCHAS (22)	DESTINO COMPOSICIONES	BANDAS DIRIGIDAS (2)
Ciudad de Nacimiento	Jódar	Año Nacimiento	1907
Provincia de Nacimiento	Jaén	Año Fallecimiento	1987
Región de Nacimiento	Andalucía		

Mas Datos

Comenzó sus estudios musicales en la banda de su pueblo natal. Ingresaría en varias bandas profesionales hasta llegar a formar parte del Cuerpo de Directores Militares, lo que le hizo ser nombrado en 1957 director del Regimiento de Soria nº 9 en Sevilla, siendo en esta etapa de su vida donde desarrolló su faceta compositora. Las marchas solemnes de Laserna se pueden considerar joyas de la Semana Santa de Sevilla: 'Cristo de la Sed', 'El Cachorro' o 'Sevilla cofradiera', ésta última con un trío precioso, netamente sevillano. Sus marchas alegres son muy airoas y elegantes; estilo heredado directamente de su antecesor Manuel López Farfán.

*Ilustración 1. Pestaña «Datos autor», correspondiente a Pedro Gámez Laserna.
Fuente: Base de datos Patrimonio Musical*

En lo relativo a las marchas, la Base de Datos presenta dos pestañas específicas. La primera, llamada «Datos marcha» (Ilustración 2), proporciona información relevante sobre la marcha, como el autor, el instrumentador, el año de composición, la dedicatoria, la duración, el tipo, el estilo y, en algunos casos, una breve reseña histórica. Además, se indica si hay una grabación disponible en la fonoteca de la plataforma, representada por un icono en forma de altavoz y dos corcheas, el cual, al hacer clic, enlaza al usuario con la mencionada grabación. La segunda pestaña relacionada con las marchas se denomina «Grabaciones». En ella, se destacan el número de grabaciones discográficas disponibles de la marcha consultada, la presencia o ausencia de la corneta en la grabación, el año de la grabación y la banda de música que la interpreta.

The screenshot shows the 'Patrimonio Musical' website interface. At the top, there is a navigation menu with links: INICIO, HISTORIA, ARTÍCULOS, AGENDA, MULTIMEDIA, BASE DE DATOS, FORO, and WEB. Below the menu, the page title is 'Base de Datos Consulta Marcha'. The main content area is titled 'AMARGURAS' and contains a table with the following data:

DATOS MARCHA	GRABACIONES (43)
Autor	Manuel Font de Anta
Instrumentador	Manuel Font Fernández de la Herranz
Año composición	1919
Dedicatoria	Hdad. de la Amargura (Sevilla)
Dedicatoria Hdad. Sevilla	LA AMARGURA
Duración aproximada	7' 30"
Tipo	MARCHA PARA SEMANA SANTA
Estilo	MARCHA FÚNEBRE
Ubicación Geográfica	Andalucía - Sevilla (Sevilla)

Below the table, there is a section titled 'Mas Datos' with the following text:

Es el auténtico himno de la Semana Santa hispalense. Cuenta con un guión literario escrito por el propio autor: «En la calle de la Amargura». «Oyense los rumores del cortejo que conduce al Redentor. Los primeros compases, que sustituyen al tema fundamental de la obra, describen la omnipotencia de Cristo. Continúa el poema con el desarrollo del tema inicial. Constituye el segundo motivo una frase de apacible dulzura, inspirada en las consoladoras palabras de San Juan a la Virgen, esta frase llega a su más alto grado de sonoridad. Seguidamente comienza el tercer motivo, en forma de Coral, en pianísimo, evocador de los rezos de los creyentes, y es interrumpida varias veces por las trompetas romanas. Continúa el Coral en fortísimo. Aléjase el cortejo dejándose escuchar de nuevo el tema base de la obra.. El cortejo ha desaparecido. Oyense los comienzos de una saeta, interrumpida por las campanas, saeta que queda sin terminar como invitando al pueblo para que continúe; seguidamente, termina el poema con la frase, en fortísimo, fundamento del mismo».

Ilustración 2. Pestaña «Datos marcha», correspondiente a “Amarguras” de Manuel Font de Anta. Fuente: Base de datos Patrimonio Musical

3.2. El Foro

Otro de los recursos de gran utilidad que ofrece *Patrimonio Musical* a los investigadores es su Foro. En él pueden localizarse fuentes de gran interés para el estudio de la música procesional andaluza como pueden ser recortes de prensa histórica, imágenes de manuscritos originales o breves pesquisas de sus usuarios.

Uno de los ejemplos más claros de la utilidad de este foro para la comunidad científica se cristaliza en el *post* dedicado a la *Marcha fúnebre* de la ópera *Jone* (1858) de Errico Petrella (Palermo, 1813-Génova, 1877)⁶. Partiendo de la infor-

6. <http://www.patrimoniomusical.com/foro/viewtopic.php?f=3&t=932&start=50> (Consulta: 05/06/2023).

mación ofrecida por los diferentes usuarios del foro, nos fue posible profundizar en la temática referida y publicar un artículo en la revista científica *Música Oral del Sur* (GALIANO-DÍAZ, 2018b).

3.3. La sección Artículos y la Fonoteca

Finalmente, otros dos recursos de gran utilidad para el usuario de la web son la sección Artículos y la Fonoteca. La primera de ellas contiene artículos de actualidad, opinión, entrevistas e investigación. Precisamente, especial atención merecen estos últimos⁷, que «llegan casi al centenar y tratan temas muy diversos que van desde marchas o autores hasta asuntos históricos o patrimonios musicales de hermandades» (MARTÍNEZ MACARRO, 2022). Algunos de estos artículos son publicados directamente en *Patrimonio Musical*, mientras que otros han visto la luz previamente en otros medios como Boletines de Hermandades y Cofradías (CASTROVIEJO LÓPEZ, 2015) o textos de carácter académico (GALIANO-DÍAZ, 2018).

Por otra parte, la Fonoteca contiene más de medio millar de grabaciones realizadas por los colaboradores de *Patrimonio Musical*, constituyendo, en algunos casos, el único registro sonoro existente. Estas incluyen tanto estrenos de marchas contemporáneas como recuperaciones históricas inéditas. Al igual que la Base de Datos, permite la búsqueda de grabaciones por el nombre del autor y título de la marcha.

4. CONCLUSIONES

Tal y como se ha puesto de manifiesto en el presente texto, gracias a la labor del Dr. Martín Moreno, se inició, a partir de la década de 1980, una inmensa labor en la investigación y recuperación del patrimonio musical andaluz. En este sentido, la música procesional constituye un gran exponente de este, un género cuyo estudio dio sus primeros pasos en el ámbito académico a partir de la década de 2010. Ello ha coincidido con la aparición de diferentes hitos vinculados al estudio de las bandas de música en España, relatados a lo largo del presente texto. Estamos ante una deuda de la musicología andaluza, a veces fomentada por la animadversión que las instituciones y espacios académicos han profesado con frecuencia a todo aquello vinculado a las bandas de música en general, y a la música procesional, en particular.

A pesar de que, en la actualidad, asistimos a una proliferación de investigaciones sobre la música procesional, resulta necesario profundizar en su estudio desde diferentes prismas metodológicos, como la musicología urbana, la biografía, los

7. <http://www.patrimoniomusical.com/investigacion> (Consulta: 05/06/2023).

estudios de paisaje sonoro, la microhistoria o la recepción, difusión y edición musical, entre otros. Por otra parte, conviene rescatar –desde una perspectiva científica que trascienda del acercamiento periodístico, la admiración o la pseudociencia– a numerosos compositores, obras o instituciones musicales vinculadas con la Semana Santa de Andalucía.

Más allá de lo anteriormente expuesto, debemos destacar los primeros estudios de enjundia relativos a la música procesional, llevados a cabo desde el prisma divulgativo por aficionados al género como Manuel Carmona Rodríguez, José Manuel Castroviejo o *Patrimonio Musical*. Esta web, centrada en la investigación, difusión, transferencia y reivindicación de la música procesional, ha elaborado numerosos recursos de gran valía, que contribuyen al investigador a la hora de abordar el estudio de la música procesional para banda de música, destacando la Base de Datos, el Foro, la sección Artículos y la Fonoteca. En relación con la primera, sería interesante que se incluyeran las fuentes primarias y secundarias empleadas para elaborar las fichas de los 1294 autores, 6565 marchas procesionales, 488 bandas de música, 587 trabajos discográficos, 10277 acompañamientos musicales y 461 conciertos grabados, alojados en ella. No obstante, los datos arrojados constituyen una fuente de relevancia a la hora de realizar una aproximación a los elementos anteriormente referidos.

En definitiva, las marchas procesionales constituyen uno de los referentes simbólicos del patrimonio musical andaluz, sonidos que se proyectan más allá de la Semana Santa y traspasan la frontera de la religiosidad popular. Estamos ante un género musical en claro auge en la musicología andaluza, que tiene previsto su declaración como Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía en 2024, y cuya primera tesis doctoral en Andalucía será defendida en ese mismo año, bajo la dirección de Isabel Ayala Herrera y Antonio Martín Moreno, padre de la musicología universitaria andaluza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-BEIGBEDER PÉREZ, Servando (2008), *Germán Álvarez-Beigbeder: un músico jerezano para la historia*, Jerez de la Frontera, EH Editores.
- ÁRGUEDA CARMONA, María Feliciano (2003), *Vida y obra del compositor Cipriano Martínez Rücker (1861-1924)*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- ARIZA MOMBLANT, Antonio (2013), *Alfredo Martos: el maestro. Apuntes biográficos y aproximación al catálogo compositivo*, Linares, Entrelibros.
- ARREDONDO PÉREZ, Bárbara, (2019). *El Cuaderno de Marchas del Maestro Pinteño (Berja-1863-Zújar-1954). Un ejemplo de la génesis y desarrollo de la Marcha Procesional en la provincia de Granada*. S. L, edición de la autora.
- AYALA HERRERA, Isabel (2007), «Música de palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza», en *Anuario de la Federación de Cofradías de la Semana Santa de Guadix*, nº 1, págs. 70-81.

- (2013), «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén», 2 vols., Antonio Martín Moreno, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia de Historia y Ciencias de la Música, Granada.
- *et al.* (2020), *La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España. II Congreso Internacional Comisión Bandas de Música SEdeM. Libro de Resúmenes*, Jaén, Comisión Bandas de Música SEdeM.
- (2021), «Emilio Cebrián Ruiz (1900-1943): la batuta que revolucionó Jaén», en Rincón González, M.^a Dolores (coord.), *Personajes jabencianos*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 391-400.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (ed.) (2009), *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza*, Ciudad Real, Ministerio de Cultura.
- CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel (1989), *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*, Castilleja de la Cuesta, edición del autor.
- (2001), *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, 2^a edición, Castilleja de la Cuesta, edición de Rosario Solís Márquez.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.) (1999-2001), *Diccionario de la música española e iberoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE.
- CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel (2015), «La Marcha fúnebre de Rafael Cebreros (1868). La composición más antigua dedicada a una cofradía sevillana», *Patrimonio musical*. <http://www.patrimoniomusical.com/articulo-162> (Consultado el 15/06/23).
- (2016), *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda.
- (2022). *Entrevista oral semidirigida*. Entrevistador: Juan Carlos Galiano Díaz.
- , DOMÍNGUEZ ORIHUELA, Jesús, MARTÍNEZ MACARRO, Javier, y RODRÍGUEZ PLANAS, Ignacio (coords.) (2021), *In Paradisum. Del templo a la calle: música para la Semana Santa de Sevilla. Catálogo de Exposición*, Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Sevilla.
- y CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio (2023), *Farfanerías. Vida y obra de Manuel López Farfán*. Sevilla, Consejo de Bandas de Música Procesional.
- CUENCA BENET, Francisco (1927) [2002], *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Málaga, Fundación Unicaja.
- DE LA CHICA ROLDÁN, Jorge (1999), *La música procesional granadina*, Granada, Comares.
- DE LA TORRE CASTELLANO, José Luis (2017), «Las marchas de procesión de Francisco Higuero Rosado (1933-2016): catalogación y estudio», Joaquín López González, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Máster Oficial en Patrimonio Musical, Granada.
- (2018), «Francisco Higuero Rosado (1933-2016). Una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión», en *Arte y Patrimonio*, n.º 3, págs. 169-189.

- (2019), «Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena* (1968), paradigma de un estilo», en *Arte y Patrimonio*, n.º 4, págs. 49-72.
- (2020), «Luis Lerate Santaella (1910-1994). El academicismo en la marcha procesional», en *Arte y Patrimonio*, n.º 5, págs. 54-81.
- (2021), «Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla», en *Arte y Patrimonio*, n.º 6, págs. 70-94.
- (2022), «José Faus Rodríguez (1913-1984) y su *Virgen de las Maravillas* (plegaria) op. 57 (1956) para la Semana Santa de Granada», en *Arte y Patrimonio*, n.º 7, págs. 51-72.
- DELGADO RODRÍGUEZ, José Manuel (1998), *La marcha Virgen del Valle cumple 100 años: 1898-1998*, Sevilla, Fundación el Monte.
- DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, Antonio (2018), *Pasan los campanilleros: de ayer a hoy. Historia e historias de una marcha emblemática*, en *Patrimonio Musical*. <<http://www.patrimoniomusical.com/articulo-178>> [Consulta: 06/05/2023].
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo (2014), *Historia de la música militar en España*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos (2017a), «Génesis, formación y consolidación de la marcha procesional como género bandístico en la ciudad de Sevilla», Antonio MARTÍN MORENO e Isabel María AYALA HERRERA, dirs. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Máster Oficial en Patrimonio Musical, Granada.
- (2017b), «La marcha procesional como BSM: el caso de Alatriste (2006)», en MIRANDA, Laura y SANJUÁN, Ramón (eds.), *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, vol. 2, Alicante, Ediciones Letra de Palo, págs. 97-111.
- (2017c), «*Amarginuras* (1919) por carta: creación y recepción de una marcha procesional», en GALLEGO CUIÑAS, Ana *et al.* (eds.), *La Carta. Reflexiones interdisciplinarias sobre la epistolografía*, Granada, Universidad de Granada, págs. 377-390.
- (2018a), «De los grandes teatros de ópera italianos a la Semana Santa andaluza: la recepción de la ópera *Jone* (1856, Errico Petrella) en España y su presencia en los repertorios bandísticos», en *Música Oral del Sur*, n.º 15, pp. 99-135.
- (2018b), «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», en RINCÓN, Nicolás y FERREIRO, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, págs. 149-171.
- (2019), «Una noche sugerente para la creación musical: la “Madrugá” sevillana y la música procesional», en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX*, Granada, Libargo, págs. 287-306.
- (2020a), *La creación de la música procesional granadina en la segunda mitad del siglo XIX*, Granada, Ayuntamiento de Granada.

- (2020b) «De la música de salón a la Semana Santa andaluza: Antonio de la Cruz Quesada (1825-1889) y los orígenes de la marcha procesional granadina», en *Música Hodie*, n.º 20, págs. 1-29.
- (2020c) «Un rockero semanasanero: Silvio Fernández Melgarejo y la música procesional andaluza, procesos de intertextualidad musical», en PÉREZ COLODRERO, Consuelo y TORMO VALPUESTA, Candela (eds.), *Afinando ideas: aportaciones interdisciplinares de la joven musicología española*, Granada, Universidad de Granada, pp. 233-256.
- GÓMEZ TORRES, Javier (2022), «Música y movimiento en la Semana Santa de Sevilla : estudio de caso de la banda de Las Cigarreras en las cofradías de San Gonzalo, Los Panaderos y La Trinidad», Consuelo Pérez Colodrero, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Máster Oficial en Patrimonio Musical, Granada.
- GUTIÉRREZ JUAN, Francisco Javier (2009), *La forma marcha*, Sevilla, Abec editores.
- HERREJÓN NICOLÁS, Manuela (1983), *El maestro Emilio Cebrián*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2014), «La Universidad de Granada: treinta años de investigación sobre el patrimonio musical de Andalucía», en ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio et al. (eds.) *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*, Madrid, INAEM, págs. 133-152.
- LÓPEZ TORO, José (2018), «Emilio CebriánRuiz (1900-1943). Aproximación a su vida y su obra», Francisco J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Máster Oficial en Patrimonio Musical, Granada.
- MARRERO PÉREZ, David, LEÓN RAMÍREZ, Rafael y RODRÍGUEZ PLANAS, Ignacio (2008). «El Corpus: el fin del anonimato», en *Patrimonio musical*. <<http://www.patrimoniomusical.com/articulo-28> > (Consultado: 04/04/23).
- MARTÍN LÓPEZ, Marina (2020), «Las Bandas de Cornetas y Tambores en el paisaje sonoro granadino actual», Ascensión MAZUELA ANGUITA, dir. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Máster Oficial en Patrimonio Musical, Granada.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1981a). «La música: de la prehistoria al siglo XIX», en PRIETO, Antonio (dir.), *Historia de Andalucía*, vol. V, Barcelona, Planeta, págs. 359-470.
- (1981b). «La música culta andaluza (siglos XIX y XX)», en BERNAL, Miguel Ángel (dir.) *Historia de Andalucía*, vol. VIII, Barcelona, Planeta, págs. 449-475.
- (1985-1986), «El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación», en *Cuadernos de Arte*, n.º 17, págs. 263-276.
- (1985), *Historia de la música andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- (2007), «Presentación. El Patrimonio Musical de Andalucía. Nuevas Perspectivas» en GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco, LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín y PÉREZ

- COLODRERO, Consuelo, *El Patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Universidad de Granada, págs. 7-11.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Luis Carlos (2014), «La imagen de Andalucía en la música cofrade», en GARCÍA GALLARDO, Francisco José y ARREDONDO PÉREZ, Herminia (coords.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, págs. 205-224.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (1991), «La música en Málaga durante el siglo XIX (Ocón: músico nacionalista en la Catedral de Málaga)». Antonio MARTÍN MORENO, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/14057>> [Consultado: 10/05/2023].
- MARTÍNEZ MACARRO, Javier (2022, 8 de abril). *Entrevista oral semi-dirigida*. Entrevistador: Juan Carlos GALIANO DÍAZ.
- MELGUIZO FERNÁNDEZ, Francisco (1983), «Eco y compás de la penitencia: la música procesional», Delgado Alba, Juan (ed.) en *Semana Santa en Sevilla*, vol. 3, Sevilla, Editorial Gemisa, págs. 212-229.
- MORENO CALDERÓN, Juan Miguel (1997), *Cipriano Martínez Rucker. Compositor y fundador del conservatorio de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía.
- MORENO GÓMEZ, Abel (2019), *Diccionario biográfico de Músicos Mayores (1800-1932)*, Madrid, Fundación Universitario Española.
- MUÑOZ BERROS, José Ramón (1996), *Pentagrama de Pasión: Bandas de Cornetas, Agrupaciones musicales y Bandas montadas de Sevilla*, Torredonjimeno, Editorial Jabalcruz.
- (2000), *Preludio penitencial: compositores, marchas procesionales y su simbología para bandas de música*, Sevilla, Marsay Ediciones.
- OLAYA MARÍN, Mateo (2015), «Patrimonio Musical: diez años de historia», en *Patrimonio Musical*. <<http://www.patrimoniomusical.com/historia-patrimonio-musical>> [Consultado: 04/05/2023].
- OTERO NIETO, Ignacio (1995), «La música litúrgica y procesional de las hermandades», en Rodríguez Gómez, José (dir.), *Sevilla Penitente*, vol. 2, Sevilla, Editorial Gever, págs. 273-302.
- (1997), *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, Fundación Sevillana de Electricidad.
- (2012), «Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla», en *Temas de estética y arte*, n.º 26, págs. 239-258.
- PALACIO BOVER, José María (2010), *Dos músicos vinarocenses: José y Daniel Gabaldá Bel*, Vinaròs, Associació Cultural Amics de Vinaròs.
- PÉREZ-COLODRERO, Consuelo Isabel (2011), «Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza», Antonio MARTÍN MORENO, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/17609>> [Consultado el 12/05/17].

- PÉREZ MANCILLA, Victoriano José (2005), «La música instrumental de Semana Santa a lo largo de la historia», en *Motril Cofrade*, n.º 12, págs. 10-13.
- PONTÓN PRÁXEDES, Antonio Germán (2009), *Manuel Ruiz Vidriet y sus contenciosos con la Corporación Municipal de Huelva*, Huelva, Ayuntamiento de Huelva.
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Nicolás y FERREIRO CARBALLO, David (2019). «Introducción. Saldando una deuda histórica», en RINCÓN, Nicolás y FERREIRO, David (eds.), *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Libargo, pp. 11-19.
- ROBLES GÓMEZ, Ana María y SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José (2005), *Miguel Vázquez Garfía. Músico de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- URIA GARCÍA, Margarita (1998), *Biografía de Pedro Braña Martínez (Candás, 1902-Salinas, 1995)*, Sevilla, Centro Asturiano de Sevilla.
- VALLES DEL POZO, María José (2008), «Música y procesos de cambio en la Semana Santa de Valladolid», Enrique CÁMARA DE LANDA, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Valladolid. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/54>> [Consultado el 10/05/2023].

BLOQUE 3
TEATRO MUSICAL EN ESPAÑA

Las óperas de Salvador Giner. Un tesoro olvidado

EMILIO CASARES RODICIO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este trabajo se presenta y analiza, por primera vez, la producción operística del compositor valenciano Salvador Giner Vidal (Valencia, 1832-1911), considerado como el mejor compositor valenciano del siglo XIX y uno de los mejores de la ópera española. Tras una semblanza biográfica, se realiza un aproximación a las circunstancias, características y recepción de cinco óperas de Giner compuestas entre 1869 y 1897: *L'Indovina* (1869-72), *¡Sagunto!* (1890), *El Soñador* (1893), *El Fantasma* y *Morel* (1896-97).

Palabras clave: ópera, teatro, Salvador Giner, Valencia

SALVADOR GINER'S OPERAS. A FORGOTTEN TREASURE

Abstract: This paper presents and analyzes, for the first time, the operatic production of the Valencian composer Salvador Giner Vidal (Valencia, 1832-1911), considered the best Valencian composer of the 19th century and one of the best of Spanish opera. After a biographical sketch, an approach is made to the circumstances, characteristics and reception of five operas by Giner composed between 1869 and 1897: *L'Indovina* (1869-72), *¡Sagunto!* (1890), *El Soñador* (1893), *El Fantasma* y *Morel* (1896-97).

Keywords: opera, theatre, Salvador Giner, Valencia

El gran escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, amigo de Salvador Giner al que dedicó varios artículos, escribió en 1901 después del estreno de la ópera *El Soñador*: «¡Las óperas de Giner! ¡El trabajo oculto y metódico de quince o veinte años, realizado en la sombra y el misterio, con timidez, sin esperanza de hacerlo llegar hasta el público [...] Me imagino a D. Salvador en su casa conventual de la calle Liria, escribiendo sus óperas porque sí, por la necesidad imperiosa que siente el artista verdadero de exteriorizar lo que lleva dentro y producir de este

modo una ópera tan completa como *El soñador* [...] sin esperanza de verlas en escena»¹.

El escritor describía el triste signo de ser compositor de ópera de España, castigado con la indiferencia y el olvido cruel. El hecho de que este artículo sea el primero escrito sobre su producción operística, y de que, estamos seguros, nadie haya vuelto a examinar sus seis óperas en esos pasados cien años, habla de la dramática situación de la cultura musical en España.

Podemos argumentar más. Cómo es posible que una de las más potentes autonomías de España, Valencia, con una capital de un millón de habitantes, haya gastado la hijuela en construir uno de los más grandes teatros líricos de España, el Teatre de les Arts, en contratar a dos de los mejores directores del mundo, crear la que fue una orquesta importante en España, y no haya habido un lugar para el mejor compositor valenciano del siglo XIX junto con Martín y Soler, y uno de los mejores compositores de ópera de España. Quizás lo único que exime a los gestores de la cultura valenciana es saber que ese «delito cultural» es nacional. De las en torno a 800 óperas estrenadas en España apenas cuatro han entrado en ese «vergonzoso» repertorio operístico español: *Marina*, *La Dolores*, *Las Golondrinas* y *La vida breve*.

Todas las óperas de Giner son dignas de recuperación: *L'Indovina*, *Sagunto*, *El Soñador*, *El Fantasma* y *Morel*. En ningún lugar de Europa se hubiese permitido que un gran teatro al que se le dado una carga simbólica permanezca ignorando la propia creación cuando esta es de valor, dedicándose a divertir al personal con *Traviatas* y *Rigoletos*, y a seguir con similar actividad a la que el gran crítico Peña y Goñi, hablando del Teatro Real, describía como: «una inmensa tienda de ultramarinos italianos y asombroso café cantante que hace durante el invierno las delicias de la *high life*»².

Los propios valencianos fueron conscientes desde finales del siglo XIX del valor de la obra de Giner. En un artículo de *Las Provincias*, se señalaba: «Hasta los menos partidarios de Giner y su escuela reconocerán indudablemente que las óperas *El Soñador*, *El Fantasma*, *Morel* y *Sagunto*, han abierto un gran periodo en la historia del arte músico-regional [...] A semejanza de los Pinazo, Benlliure, Sorolla, Querol, Blasco Ibáñez, Llorente y algunos otros que han colocado la pintura, la escultura y la poesía valencianas a una altura donde son legítima admiración de España y del mundo entero, así también ha elevado el drama lírico al mismo nivel que en otros países»³.

No es este el lugar para hacer una biografía del compositor Salvador Giner Vidal (Valencia, 1832-1911), uno de los más grandes compositores del siglo XIX español con un catálogo de unas 350 obras, 150 profanas y el resto religiosas, pero sí necesitamos

1. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, «Giner y sus óperas», *El Pueblo*, 04-1901.

2. PEÑA Y GOÑI, *La Lidia*, 20 de mayo de 1894.

3. HISPANUS (1901), «Pro regione. Las óperas de Giner», *Las Provincias*.

una mirada a esa figura única que debe de comenzar por describir el marco que le conduce a la música lírica porque con él se integra Valencia en esa lucha del siglo XIX por crear la ópera nacional; hasta tal punto que desde el nacionalismo valenciano se llegó a decir que la «ruta de la ópera hispana» se iniciaba con Giner, lo que no es cierto, desde luego. Sí lo es en cambio, que de sus cinco óperas, cuatro de ellas al menos son magníficas, y lo colocan como uno de los pilares del género operístico español olvidado por la musicología española e internacional y por los responsables de la cultura valenciana.

Valencia será una importante ciudad operística a partir de la Restauración alfonsina, 1875. La vida y actividad teatral fue en incremento con la Regencia de María Cristina de Habsburgo, 1885, y culminó con la llegada de Alfonso XIII. Es el Teatro Principal, propiedad de la Diputación, el que mantuvo inicialmente la vida operística, pero a partir del 1853 se unieron otros: el de la Princesa, Apolo, Ruzafa y Pizarro. Estos teatros se dedicaron primordialmente al teatro hablado y la zarzuela, pero también ópera.

A partir de la Restauración se normaliza la vida operística siguiendo un modelo que continuará ya en lo que quedaba de siglo. Por poner un ejemplo, en 1875 se dieron en Valencia 60 funciones de ópera y es significativo citar los títulos. El año se inició con el *Ruy-Blas* de Filippo Marchetti y concluyó con la *Marina* de Arrieta. Entre ambos se oyeron *Lucrezia Borgia*, *Faust*, *Un ballo in Maschera*, *Otello*, *La Favorita*, *Il Trovatore*, *Les huguenots*, *Norma*, *L'africaine*, *Maria di Rohán*, *La forza del destino*, *Lucia de Lammermoor* y *Mignon*.

Este repertorio revela el peso compartido entre la ópera italiana y la francesa, si tenemos presente que la obra más representada fue *L'africaine* con 14 funciones. La vida operística la organiza un empresario siempre dependiente de lo que se hacía en Madrid y Barcelona, esperando que finalizasen sus temporadas allí para contratar a varios cantantes, buscando en Milán, al resto de la compañía. Los empresarios eran frecuentemente los mismos directores de orquesta. Como en el resto de España, el éxito de la temporada estaba marcado por la importancia de los cantantes y no por los obras. Los años más exitosos fueron aquellos que contaron con la presencia de divos como Gayarre, y otros como Anna Romilda Pantaleoni, Francisco Viñas, Dahlander, Tabuyo, Blanca Donadio, Abruñedo, Uetam o Roberto Stagno. La orquesta con la que contaba el teatro se formaba para las temporadas con instrumentistas valencianos y otros foráneos; unos 60 profesores, 20 de banda y un coro de 50 cantantes.

Dentro de este ambiente nada propicio para nuestros compositores se produce la obra lírica de Giner, quien comenzó a destacar en los años sesenta, alternando lo que era su dedicación primordial, la música religiosa como maestro de capilla del Corpus Christi, con obras profanas que lo significaron, como las tres primeras sinfonías, la cantata *La feria de Valencia*, pero sobre todo con su primera ópera *L'Indovina*, 1869-72, recuperada en el 2013, y que nunca se estrenó, pero nos muestra ya a un músico maduro. En la década de los setenta necesitó nuevos horizontes trasladándose en 1875a Madrid, donde permaneció por tres años.

De la época madrileña quedaron obras que lo marcaron para siempre como su *Magnificat* de 1877, admirada por Saint-Saëns, cantada por décadas, la *Misa en Sib*, 1878, con decenas de copias en archivos españoles, o su *Elegía a Rossini* en la Unión Artístico Musical. Es significativo que Barbieri y Bretón lo propusiesen para componer el *Requiem* que se estrenará en 1878 en el funeral de la joven reina María de los Mercedes. En Madrid sucede también su encuentro con la zarzuela con dos obras, *¿Con quien caso a mi mujer?*, 1875 y *La vuelta al mundo por el Sr. Garrido*, 1876; pero, sobre todo, pudo escuchar el *Rienzi* de Wagner o el *Roger de Flor* de Chapí, junto con las últimas obras europeas que se daban en el Teatro Real.

En 1879 regresará a Valencia y comienza una nueva vida. Siguió admirando con sus obras religiosas, como la *Gran Misa de Requiem*, 1881, plena de teatralidad y opulencia que le acercaba a las maneras de la ópera, acompañada de su «respuesta» calificado por la prensa como «colosal», pero sobre todo se acercó a músicas identitarias que citaremos.

¿Cual es el motivo de la llegada de Giner a la ópera?. Sin duda el ambiente valenciano. Con el inicio de la Restauración alfonsina se incrementó el peso de la ópera de una manera sustancial. Y no sólo por la producción de 127 óperas durante los 25 años de la Restauración, entre ellas varias magníficas, sino porque como hemos escrito, «No es exagerado decir que la ópera es uno de los temas que vertebra la música del XIX español desde el momento en que a través de ella se introducen en España los diversos movimientos musicales europeos: desde el primer romanticismo influido por los creadores italianos, fundamentalmente Rossini, hasta los lenguajes de Meyerbeer, Wagner, verismo e impresionismo. Desde otro punto de vista con él se inicia en España una concienciación sobre la necesidad de la creación de una ópera específicamente española, convirtiendo este asunto en uno de los más dramáticos de nuestra historia musical»⁴.

Este hecho determinó que cualquier compositor español que quisiera significarse en el panorama musical se vio obligado a demostrar su valía en el campo de la ópera. Tenemos ejemplos tan significativos como los de Chapí, Bretón, Pedrell, Albéniz, Granados, Emilio Serrano, Nicolau, Vives, etc. Giner fue uno de ellos.

Pero en su caso había motivos añadidos: las circunstancias de la historia valenciana. Luís Aguiló señala que durante estos años, «hay que hacer referencia a la aparición de un nacionalismo valenciano, políticamente siempre muy débil, pero culturalmente y socialmente cada vez más importante»⁵. Esta comunidad como el

4. CASARES RODICIO, Emilio (1995), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. por A. BASSO, Turín, UTET, vol. III, pág. 478.

5. AGUILÓ LÚCIA, Lluís (1992), «Notas sobre la historia política de la Ciudad de Valencia (1876-1939)», *Cuadernos Constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Cerol*, n.º 1, págs. 59-66.

País Vasco o Galicia miran al movimiento de la *Reinaixença* catalana, creando su propio movimiento: el *Rexurdimento* en Galicia, o la *Reinaixença* valenciana aquí. Todos eran movidos por la necesidad de revitalizar la propio. En Valencia el movimiento fue apoyado por una burguesía agrícola y terrateniente, inicialmente a través de los juegos florales, y también por una potente prensa representada por *Las Provincias*, *El Mercantil Valenciano* y *El Diario de Valencia*. Como en el resto de las regiones fueron la lengua, la poesía, el drama y la historia, los medios para cantar a la «patria», y para ello precisamente la música ofrecía una ayuda sin igual a través del lied, la canción, el poema sinfónico y sobre todo el teatro lírico: ópera y zarzuela.

Ferran Archilés señala que la función fundamental jugada por la *Renaixença* será, «su contribución a la elaboración de una narrativa de la identidad valenciana contemporánea y en la construcción de una manera de imaginar la comunidad, la identidad de los valencianos como *regional* en el marco de la identidad española contemporánea»⁶.

Este movimiento tuvo dos vías de acción dirigidas respectivamente por Constantino Llombart, más progresista, y por Teodoro Llorente, conservadora. Como en el caso gallego los valencianos se sentían parte de una España variada y rica en entidades culturales. El movimiento se puede otear desde le 1859 con los primeros Juegos Florales de la región valenciana y vive con fuerza entre el 1880 y el 1910, fechas similares a las del *Rexurdimento* gallego. Ferrán añade que el movimiento tuvo tres consecuencias: la defensa de la lengua propia como vehículo literario y musical, por ello con peso simbólico. En segundo lugar la construcción de un discurso histórico sobre la entidad valenciana con una figura señera, Vicente Boix. Y finalmente la explosión de los estudios para recuperar y fijar el patrimonio artístico e histórico valenciano de donde surgirán los estudios iniciales de la musicología valenciana de los Francisco Javier Blasco, José Ruiz de Lihory, primer estudiosos sistemático de esta música, o los de la música religiosa de los Juan Bautista Guzmán, José María Úbeda y Vicente Ripollés Pérez.

Un suceso importante en este movimiento fue la creación en 1878 de la asociación cultural valencianista *Lo Rat Penat. Societat d'amadors de les glories de Valencia y son antich Realme*, a la que Giner estuvo muy unido, siendo Presidente Honorario de la sección de música de la entidad, presidida sucesivamente por Manuel Penella, Vicente Peydró y Amancio Amorós. Lo Rat Penat, fue hasta avanzado el siglo XX un gran foco de cultura, acompañado por otras instituciones musicales, todas enraizadas en el movimiento de la *Reinaixença*, que comenzarán a surgir entonces, y que contribuyeron a la consolidación de la música: El Conservatorio fundado

6. ARCHILÉS, Ferrán (2007), *La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional*, Anuari Verdguer, 15.

en el 1879, la Sociedad de Cuartetos, 1890, la Sociedad de Conciertos, 1878, el Orfeón valenciano El Micalet, 1893, la Banda Municipal de Valencia, 1903, la Sociedad Filarmónica, 1904.

En consecuencia, desde los años ochenta del siglo XIX la actividad cultural en Valencia fue muy relevante y la música participó de ese renacimiento y especialmente, como en Cataluña, a través del teatro lírico. Este ofrecía la posibilidad de narrar las viejas glorias nacionales, de usar la lengua propia y recobrar las antiguas tonadas en las que respiraban las primeras esencias del pueblo. Lo veremos en *El fantasma* del Giner y también en sus zarzuelas.

Esta situación trajo consigo una especie de restauración de la música sinfónica y desde luego de la teatral: la zarzuela y especialmente de la ópera porque en esta, dada su exclusividad, permitía a la burguesía protagonista de esa *Renaixença*, afirmar su roll.

Y es aquí donde debemos retornar a la biografía de Giner porque es su aproximación al movimiento de la *Renaixença* lo que explica el giro de su obra y lo que le hace concentrarse en la ópera. Aquí está el origen de un camino que comienza en torno al 1872 con *L'Indovina* y lleva a *Sagunto*. El compromiso de Giner con el ideario de la *Renaixença* se inicia en 1882 con el *Himno a Valencia* encargado por Lo Rat Penat, significativo porque será cantado en los Juegos Florales de aquel año. En 1883 compone el *Himno al trabajo* para la Exposición Regional, acto de afirmación valencianista, cuya letra era del citado Teodoro Llorente. Este mismo año estrena su melodrama *El rayo de sol*, con claro perfil de ópera social. El espíritu de encuentro con su tierra se reafirma con su dedicación a la música sinfónica con obras tan relevantes como *Una nit d'albaes*, 1881, *Es xopà hasta la moma*, 1886, *Las fases del campo*, 1890, o *El festín de Baltasar*, 1893, en las que se acerca a las músicas patrias y a la vida valenciana, mostrando su proverbial capacidad para la descripción y la captación de los ambientes.

Con estos poemas sinfónicos está poniendo las bases del nacionalismo musical valenciano. José Climent los valora por insertar temas populares con el fin de exaltar lo regional⁷. Lo cierto es que en ellos aparecen las músicas valencianas dentro de ese «nacionalismo de las esencias» del que habló Adolfo para referirse a la explotación de la «savia nacional» que hará Falla, para construir sobre ellos un lenguaje consistente.

Pero la profundización más determinante pensado en el público se produce a través de la lírica: zarzuela y ópera. Es en ellas donde mejor se refleja el espíritu de la *Renaixença* tocando temas y asuntos que interesaban a una clase media urbana

7. CLIMENT, José (1978), *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*, Valencia, Ed. Del Cenja al Segura, pág. 62.

en formación, partiendo de músicas propias, de la historia, la vida, las costumbres, como sucede en las óperas, *Sagunto*, *El fantasma* y *Morel*, o recuperando además la lengua propia como en las zarzuelas: *Alboradas*, *Drames de l'horta*, *El roder*, *Foch en l'era*, *L'entra de la Murta*, *Les enramaes*, *Nit d'albaes*, *Plors i alegries*. No nos podemos olvidar que Giner compuso unas 25 zarzuelas, aunque su aspiración no era quedarse en ese género sino construir la ópera valenciana.

1. EL CAMINO DE LA ÓPERA GINERIANA

No es fácil analizar en un artículo una producción tan relevante como la de Giner. Sólo pretendemos una llamada de atención sobre la necesidad urgente de recuperar a este autor y sus óperas y quizás también realizar un acto de desagravio.

La dedicación a la ópera de Giner es muy temprana y ocupa toda su vida. Aunque hay problemas de datación de algunas, nuestra investigación nos ha llevado a fijar esta cronología: *L'Indovina*, 1869-72, *Sagunto*, 1890, *El soñador*, 1893, *El fantasma* y *Morel*, 1896-97.

En 1867 la *Revista y Gaceta Musical* daba la noticia de la existencia de *L'Indovina*: «En el Teatro de Valencia se trata de poner en escena una ópera titulada *El Indovina* del señor Giner»⁸, lo que significaría el inicio de su actividad lírica como compositor de ópera. Se conservan pocos escritos y cartas de este autor –hombre solitario y recatado– que nos permitan conocer su pensamiento sobre la lírica. Era expuesto dedicarse a la ópera sin tener posibilidad de llegar a los escenarios; de hecho su vida en ese sentido fue un calvario, y, salvo su obra *Sagunto* ninguna subió a ellos hasta el 1901, con motivo del gran homenaje que le rindió la ciudad.

Giner se estrena en el mundo de la ópera con la composición de *L'Indovina. Melodramma in quattro atti*⁹, que no pudo ver en escena, iniciando con ello ese calvario, a pesar de que en 1872 se intentó poner en el Principal. Hemos analizado esta obra en nuestro detallado estudio, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*¹⁰, y enviamos allí al lector. Solo queremos recordar lo qué significa esta obra en el catálogo de Soler. Giner partió de un desconocido libreto de Solera: *L'Indovina*, que había sido puesto en música en Piacenza, en 1862 por Antonio Buzzi. No sabemos cómo llegó el libreto a manos de Giner, y si este tuvo contacto con Solera, dado que su esposa, Teresa Rusmini, cantó varias veces en Valencia.

8. *Revista y Gaceta Musical*, n.º 51, 22 de diciembre de 1867, pág. 276.

9. Los manuscritos de las óperas de Giner se han conservado en la Societat Coral el Micalet de Valencia. Desde el 2021 se conservan en la Biblioteca Valenciana.

10. CASARES RODICIO, Emilio (2018), *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*, Madrid, ICCMU, pág. 457-468.

El maestro se acogió a un libreto de tema histórico, lleno del mismo espíritu patriótico que otras obras escritas por Solera para Verdi: *Oberto*, *Nabucco* o, *I lombardi*. Soler y su obra son un símbolo de la fijación del modelo italiano entre los músicos valencianos que caminaba como en toda España siguiendo la ruta de los Rossini, Bellini y Donizetti. *L'Indovina* aporta una novedad y es la demostración de la llegada de Verdi, que tardó en ser asumido por los músicos españoles.

Hay que reconocer que Giner la plantea una al margen del nuevo ideario que se estaba imponiendo en España establecido por las normas del *Gran Certamen Nacional... para la instalación del espectáculo de la grande ópera española* convocado en 1867, certamen que llevó a la primera gran eclosión de la ópera española con obras tan importantes como *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre, *Atahualpa* de Enrique Barrera. Es importante señalar que allí se establecieron lo que fueron los primeros criterios para construir una ópera nacional: partir de la historia de España, uso del castellano, la comunión con los escritores nacionales contemporáneos, y la búsqueda de un estilo musical propio basado en nuestras músicas. Ninguno de estos criterios está presentes en *L'Indovina*, en la que no existe una nota española.

Como acabamos de señalar, la influencia de Verdi era poco corriente en España. Su enorme presencia en los teatros no tuvo reflejo en los músicos hasta los setenta. La admiración que profesaba Giner a Verdi era conocida. El compositor valenciano lo confesó explícitamente en un soneto que le dedicó en 1893:

Tened la mano airada, ¡oh, parcas fieras!
 Y el hilo no cortéis de una existencia
 que no podrán los dioses, con su ciencia,
 dotar de alguna igual ya a las esferas.
 No; no es posible, Verdi, que tú mueras.
 Esa solo es del mundo la sentencia:
 Que los genios que alcanzan tu potencia
 solázanse en eternas primaveras...
 Mas si el Olimpo te reclama un día
 Y entre los dioses a sentarte accedes,
 Tu dulce plectro aquí nos deja, y parte;
 Que en el camino que al Eliseo guía,
 (Porque vencerle en noble lid, tú puedes),
 El suyo, Orfeo, se llegará a darte»¹¹.

Solera explotó en *L'Indovina* numerosos *topoi* de la ópera romántica: personajes misteriosos y con fuerte carga *picturesque*, como es la propia *Indovina*, mezcla de

11. GINER, Salvador (9 de octubre de 1893) «A Verdi. Soneto», *Boletín Musical*, n.º 19.

ser real y misterioso, hechicera y bruja. Presencia de caracteres extremos movidos por grandes pasiones como Ezzelino. Presencia de la opresión, lo fantástico y el horror. Convivencia de contrarios, amor-muerte; ambientación que nos recuerda a la novela gótica, el mundo de ultratumba.

Solo queremos aquí una visión general de la obra que no indique donde se encontraba Giner en estos momentos. Uso una gran orquesta ya postromántica, pero su interés no reside en el amplio orgánico usado, sino en su protagonismo, ya que la orquesta es conductora de *L'Indovina* en muchos momentos. La obra está llena de bellos momentos solísticos sobre todo en los dúos. Giner ha superado el mundo rossiniano y se aleja de las técnicas belcantísticas bellinianas acercándose a la línea del drama romántico verdiano y también meyerbeeriano. Giner aparece como un melodista nato. Otro elemento que define la obra es la presencia del coro, que representa al pueblo, pero tiene también un papel plurifuncional. Veremos como ese uso amplio y dominador del coro será una de las características de toda al ópera gineriana y por cierto de casi todos los autores españoles de la Restauración, convirtiéndose en un signo distintivo de la lírica operística hispana. Musicalmente por *L'Indovina* transcurre una magnífica y diversa música coral, con función estructural, es decir, protagonista, pero además *picturesque*.

El fracaso de *L'indovina*, al no poder estrenarla, condujo a Giner hacia la zarzuela. Sabemos que la zarzuela no era el sustituto de la ópera para Giner. Recientemente hemos encontrado una carta que dirige a Pedrell en la que le confiesa: «La felicitación por mi zarzuela me entristece porque tengo el presentimiento de que me cree Vd., y el público, tráfuga. ¡No hay tal!... odio cordialmente el género».

Giner como Pedrell probaron fortuna con la zarzuela. Era el único género con el que podía sobrevivir un compositor civil. Pero en el caso de Giner había otra causa. Metido de lleno en la *Renaixença*, como hemos señalado la zarzuela era un género privilegiado para cantar a la nación, e incluso usar el idioma propio. Ninguna ópera de Giner es en valenciano pero sí ocho de sus zarzuelas. Por ello la siguiente obra a reseñar después de las dos zarzuelas madrileñas es una curiosa obra estrenada en el Teatro Principal en 1883, *El rayo de sol*, subtitulada «melodrama lírico» en 3 actos, obra que se integraba en el movimiento a favor del «drama lírico», que capitaneado por su amigo Chapí consistía en buscar la salida a nuestra ópera desde una zarzuela grande «transformada y engrandecida». En realidad esta obra es la que pasado el tiempo se transformará en la óperas *Morel*, y allí la comentaremos.

2. ¡SAGUNTO! GINER ENTRA EN EL PANORAMA OPERÍSTICO NACIONAL

La creación lírica vuelve a desaparecer del catálogo de Giner hasta el 1890, en que regresa con *¡Sagunto!*, que lo coloca en la panorama nacional. Aquella búsqueda

y restauración de la historia nacional de la *Renaixença* tenía por fin un gran fruto con el estreno de *Sagunto! Tragedia histórica de Luis Cebrián y Mezquita, Música de Salvador Giner y Vidal*, nominada así en los manuscritos originales. Se dramatizaba por segunda vez en España la epopeya saguntina. En 1881 el compositor Antonio Llanos había estrenado otro *Sagunto*.

La obra surgía en una época en que se musicaron varios grandes dramas hispanos desde *Los Amantes de Teruel* de Bretón hasta *Cristóbal Colón* de Antonio Berete, 1892. El drama histórico estaba de moda, desde el Segundo Imperio francés con temas sobre la antigüedad, uno de cuyos símbolos era *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, amigo y admirador de Giner. En España había otras razones y era esa revaluación del concepto de patria tan reclamado por Restauración. Se buscaban temas para familiarizar al público con hechos y personajes gloriosos de nuestra historia, unidos a una institución monárquica que se necesitaba reforzar. El *Sagunto* de Salvador Giner era un modelo: un gran drama histórico basado en la conocida epopeya.

En 1888 el médico e historiador saguntino Antonio Chabret Fraga había publicado, *Sagunto: su historia y sus monumentos*¹² premiada en los juegos florales de lo Rat-Penat de 1875. La obra llenaba un vacío en los estudios de historia nacional, al aportar un trabajo paciente y minucioso sobre una de las páginas más gloriosas de la historia valenciana.

Es claro que Giner se interesó por un tema que estaba de moda intentando servir al ideario de la *Renaixença*. Es significativo que el autor de libreto sea un distinguido prohombre de este movimiento, Luis Cebrián Mezquita (1851-1934). Este médico, ejerció como tal pero dejó la profesión para dedicarse a la política y a la literatura. Valencianista militante, perteneció al partido Republicano Posibilista y dirigió su periódico *El Universo*. Su actividad literaria se desarrolló en el entorno de Lo Rat Penat, del que fue cofundador y presidió desde 1889 hasta 1891, años que escribió *Sagunto*. Cultivó la poesía y el teatro, aunque su obra teatral fue escasa. Cebrián parte de obra de Chabret respetando su intento de recuperar una historia gloriosa que ensalza a la «nación valenciana». El libreto tiene 125 páginas y se convierte en una especie de tratado sobre la epopeya saguntina con 228 notas. Allí se exponen costumbres, ritos, se citan símbolos, objetos y lugares, y personajes de la historia saguntina en los que se apoya la narración dramática.

El tema es el asedio de Aníbal a la ciudad de Sagunto con el que se inicia la segunda Guerra Púnica, y la resistencia heroica de los saguntinos que conduce a la destrucción de la ciudad. Al menos tres personajes, Aníbal, Halcón, el jefe

12. CHABRET FRAGA, Antonio (1888), *Sagunto: su historia y sus monumentos*, Barcelona, Tip. de N. Ramírez y C^a.

saguntino y Halorco, capitán celtíbero al servicio de Aníbal, tienen fundamento histórico. No lo tiene el resto: ni la saguntina Febas, el amor de Halcón y a la que aspira también Aníbal, con los que se conforma el triángulo amoroso, ni Murro el Pretor, padre de Febas. También están fundamentados en la historia otros personajes y objetos: los coros de canéforas, augures, sacros cartagineses, sacerdotes de Hércules, etc., o los grupos que no cantan pero llenan la escena: flaminios, libios, curetes, coribantes, y diversos bailarines.

Giner construye un canto nacional y patriótico, que eso es la obra, con una escenografía que se convierte en parte esencial, cuidada en extremo y que admiró al público. *La Revista Contemporánea* escribía sobre el libreto: «El Sr. Cebrián toma para el desenvolvimiento de la acción las horas que precedieron al asalto y destrucción de la famosa ciudad de la Edetania. Unos amores entre una saguntina y un hijo de la ciudad, y los celos y empeño de Aníbal de hacer suya a la joven, forman el nudo de la composición, versificada con soltura, de buen corte y factura, acomodándose sin esfuerzo a lo que exige la índole de estas composiciones, en que la letra es absorbida por la música»¹³.

Sagunto es una ópera bifronte. Está estructurada en torno a dos mundos interdependientes. El drama histórico dominado por lo heroico y guerrero, lleno de versos dedicados a la acción que determinan un tipo de música, y por supuesto el coralismo determinante en la obra. Ese dominio del «ceremonial», los rituales y los hechos heroicos, que nos conducen desde el acto I hasta la hecatombe final, dejan poco espacio para el desarrollo del segundo mundo: el drama amoroso fundamental en *Sagunto* como en cualquier ópera romántica. Los protagonistas de este mundo y del característico triángulo amoroso Febas, Halcón y Aníbal, no están suficientemente desarrollados aunque son los portadores de las mejores páginas líricas.

Giner parte del modelo de la *grand opéra* de Meyerbeer y concretamente *L'afri-caine*, una de las obras más oídas en Valencia, también de las obras de Saint-Saëns y especialmente *Sansón y Dalila*, y del Verdi posterior a *Don Carlo*, con *Aida* como modelo y de la que hay varias referencias en *Sagunto*. En *Sagunto* ya no se pone Giner de espaldas a los avances que se han dado en la España en los ochenta: estamos ante una ópera en castellano, sobre nuestra historia, de un poeta valenciano, y también con cierta mirada a Europa, aunque contenida.

Apenas un año después del estreno de *Sagunto*, su amigo Pedrell compone *Los Pirineus*. Son dos obras relacionados por ser ambas dramas históricos basados en la historia y las leyendas de ambas regiones, pero muy dispares. Aquella funcionalidad esencial que se añade a la armonía en la obra pedrelliana no está presente en *Sagunto*. La armonía era allí elemento expresivo, descriptivo, creador de climas a partir del

13. *Revista Contemporánea*, n.º 82, 4-189, pág. 612.

programa poético subyacente. En *Sagunto* no se produce eso y tampoco aparece ese cambio tonal modulante e inestable con fluctuaciones continuas, ni abusa de acordes alterados. No experimenta con escalas antiguas u orientales, que podrían enriquecer un tema como el de *Sagunto*, greco-romano-hispano-, como lo hizo Pedrell en su obra.

Tampoco cuida Giner una de las estrategias más presentes en los compositores de aquellos años, convertida en casi canónica: el tratamiento temático o motívico heredero del *leitmotiv* wagneriano, a través de motivos guías. Es este un hecho de importancia transcendental porque infiere directamente en la orquestación, magnífica por cierto, pero ligada a lo que se hacía a mediados del siglo XIX. Hay poco protagonismo de lo sinfónico en *Sagunto* como conductor del drama en preludios, interludios, transiciones, salvo en el magnífico «poema sinfónico» del inicio del acto III, en que describe la batalla y destrucción final de Sagunto. Esa equiparación en varios autores españoles del momento entre la escena –voz–, y foso –orquesta–, es menos determinante en *Sagunto*, en que domina el canto.

Ese escaso uso del tratamiento temático tiene otras consecuencias por influir en el relieve de lo melódico. Hay una crítica en *La Libertad* en la que celebra que la obra contenga «estas bellezas de primer orden[...]. Aparece siempre la melodía rodeada de atractivos y corresponde su expresión a la de los sentimientos que interpreta¹⁴. El tratamiento temático permitía la presencia de motivos y temas musicales que asumen protagonismo con la repetición o la recurrencia y determinan por ello el melos, la textura y la estructuración dramática. El prescindir de esta técnica –es cierto que existe algún motivo guía–, deja al autor en la obligación de buscar en la melodía su recurso conductor favorito. *Sagunto* está llena de momentos melódicos bellos, a pesar de que el texto es poco propicio dado el dominio de las expresiones heroicas, rituales y gestuales. Este peso de la melodía genera la permanencia de las formas solísticas: aria, romanza, dúos, tercetos, y en consecuencia la estructuración de la obra en números cerrados, y no en escenas como se ha ido imponiendo en España y veremos en sus siguientes obras. *Sagunto* consta de 25 números. Hay que destacar además que, como en la mejor música religiosa, Giner basa su melopea en una unión entre texto y música; esa *explicatio textus* esencial en la música religiosa dándole un fuerte poder asociativo, pero también revaluando la presencia del arioso. Giner huye de la técnica belcantística imponiendo el servicio al texto, buscando melodías gratificantes y memorizables muy pegadas a él. Este peso de lo melódico está relacionado sobre con las escenas amorosas que se concentran sobre todo en el acto II entre Febas, Halcón y Aníbal.

Hay un segundo hecho que también separa a *Sagunto* de lo hábitos de los compositores de ópera hispanos de aquellos años y es la nula presencia de la música

14. «*Sagunto*», *El Liberal*, 24 de diciembre de 1890.

hispana, histórica o popular, hecho cada vez más importante y transformador ya presente en el citado *Los Pirineus* o, *Los amantes de Teruel* y que llevará en breve a *La Dolores* o *Curro Vargas* de Chapí.

Otro aspecto a contemplar en esta lectura de la obra, el peso de la orquesta. Giner no descuida la orquesta y trabaja con una postromántica: madera a dos, 4 trompas, 2 cornetines, 3 trombones, fígle, arpa, percusión, timbal y cuerda; además de una banda, y las colorísticas bandas de las cajas militares y caja de truenos para el acto III. Llama la atención el peso del metal en la obra, demandado por su perfil guerrero y heroico de la obra. La orquesta se constituye en un medio imprescindible para la narración de los sucesos, como demuestra el hecho de que la destrucción de la ciudad se realice fundamentalmente a través de un auténtico «poema sinfónico».

La obra tiene otros dos aspectos a contemplar, el protagonismo de lo coral y de las piezas de conjunto. Como magnífico músico religioso que era Giner otorga un peso fundamental a las piezas de conjunto en las que juega un rol especial el contrapunto, y sobre todo la música coral que da a la obra en varios momentos el perfil de oratorio. Acabamos de ver su importancia en *L'indovina*. Por *Sagunto* transcurre una magnífica y diversa música coral con dos funciones: la estructural y la *picturesque*. El coro es el principal portador de lo dramático y del color. Es muy rica la variedad de coros que propone el libretista: en el acto I tenemos el coro báquico de los soldados celtíberos de Aníbal, pleno de ardor bélico, celebrando los famosos vinos de la tarraconense, y por ello un canto a la tierra, el coro de Sacros y el de los soldados cartagineses. En el II, el coro de los Heraldos sagrados, coro de Viejos, Jóvenes y Niños, de canéforas, de los Sacerdotes de Hércules que se repite cuatro veces, Coro general. En el III, Coro de Saguntinas, de Saguntinos, de los Augures, y coro de los Cartagineses. Y para enriquecer el espectáculo, aparece también una Danza pírrica de Coribantes, Curetes y Salios, reclamada por el modelo de *grand opéra* que sigue Giner. La presencia del baile para comenzar en acto II con una danza *pírrica* de carácter guerrero que simula un combate con crótalos, címbalos y tambores es muy significativa por la rudeza con la que se pretende describir a los celtíberos. La obra necesitó más de 300 trajes.

El coro es también parte sustancial del «sensacionalismo» que se busca en una ópera concebida como «grand spectacle», siguiendo el modelo meyerbeeriano, con la meta de narrar una gesta que apela a la afirmación regionalista y es una respuesta a la emocionalidad valencianista y también a los sentidos. En ellos aparece el magisterio de un compositor religioso en cuyo oficio el dominio del coro es esencial. Giner trabaja con un coro a cinco o seis voces reales, con numerosos *divisi*, sobre todo en la voz de tenor, contraponiendo homofonía y contrapunto y consiguiendo una variación e interés continuo con una rica textura contrapuntística. Su variedad es enorme también para los frecuentes números coreados acompañando a un solista. Los coros de los Sacerdotes de Hércules se expresan con una música de carácter

severo y misterioso, siempre en unísono y con un recitado rítmico, solemne y plano, acompañados por una banda de fiscornos, saxofones, onoven y bombardinos, sostenidos por unos acordes mantenidos y con cierta carga historicista. Giner se siente cómodo en una música con carga litúrgica y cierto sabor salmódico, en una ópera con fuerte carga ceremonial, religiosa y épica.

Lógicamente ese tratamiento coral referido llevará a unos grandes finales. La prensa describía así el del acto II: «Fascinado el público por aquel torrente de armonías, dio rienda suelta a su entusiasmo. Entre aplausos y bravos los autores recibieron dos magníficas coronas de laurel»¹⁵. Giner se sumaba a los muchos compositores españoles, Chapí, Bretón Pedrell.

Hay otros elementos generales para valorar y contemplar la obra. Los recuerdos wagnerianos que nos trae en el preludio del acto I para transmitir el ambiente de epopeya de la obra. Giner había escuchado en Madrid las oberturas de *Tannhäuser* en 1876 y *Lohengrin* en Valencia en 1889, y era difícil evadirse de la influencia wagneriana.

En el acto II, además de esa riqueza coral, *Sagunto* da entrada al tema del amor. Con ello se abandona lo que ha sido hasta ahora el elemento conductor: la guerra y lo heroico y presenta el segundo tema vertebrador de la obra, el amor; un amor trágico –otro hecho romántico–, al que dedica los números 15 y 16: el aria de Febas y el dúo entre ella y Halcón. Febas hará una profesión de fe en su amante y para ello acude Giner a un aria canónica compuesta por *scena ed aria*, «Calma y misterio / Fausta gloria», que mereció la edición. El canto es el hecho dominante en esta aria pero la orquesta no pierde protagonismo, dialoga, juega con las ideas canoras, las ensalza, rellena en los momentos de descanso, o meramente acompaña porque la voz se impone. Giner logra con ello meter al público en la obra, «recibiendo el premio de los desvelos melódicos de este número que es de lo más hermoso e inspirado que hemos oído [...] teniendo que repetirla entre salvas de aplausos».

En el acto III culmina el drama; las trompas vuelven a hacer sonar aquel breve motivo de dos compases de sabor wagneriano con el que comenzó la obra imbuido de un espíritu heroico y patriota y que ahora asume toda su potencialidad porque anuncia la batalla final. Todo el acto está dominado por el espíritu del concertante con la presencia de Murro, Halcón, Febas, Aníbal, Alorco, Ancianos, Augures, Pueblo y soldados. Murro se dirige a los soldados en un recitado sobre una nota, «Prevenid una hoguera en aquel foso». Van a condenar a los amantes Halcón y Febas, a la hoguera por traidores. Giner combina la acción con momentos solísticos dramáticos, dando protagonismo de nuevo a Halcón con su aria «Triste amor», contestada por Murro con una dolorosa romanza, n.º 20, «Oh casto hogar, de amores y delicias», seguidas por las intervenciones de Aníbal.

15. «Una ópera española», *La Dinastía*, 24 de diciembre 1890.

Señalan después las didascalias que «el teatro queda completamente solo y empieza la interpretación de un gran poema sinfónico», y añaden: «El final ha de ser muy animado y real, para que no se desilusione el público ante el grandioso y trágico momento de la destrucción e incendio de la inmortal Sagunto». Giner resuelve el final con un potente número orquestal muy teatral que prepara esa especie de hecatombe final con la que se immortalizará una de las páginas más heroicas de nuestra historia antigua. Crea otro momento de gran poder descriptivo, evocando sonidos wagnerianos, con un encadenamiento de acordes verticales en *molto crescendo*, y armónicamente definidos por una serie de acordes de 7ª disminuida que genera un fuerte mundo de disonancias y evocan la destrucción de Sagunto y la batalla final a la que contribuyen el tutti de los personajes y los coros de cartagineses que cantan el «¡Victoria!», mientras Hacón muere y Febas se suicida antes de caer en las manos de Aníbal.

La escenografía que en general tuvo poco protagonismo en el ópera española del siglo XIX porque los teatros no querían invertir en una ópera en que no creían, fue impresionante, realizada por la familia Alós la mejor saga valenciana de escenógrafos.

El estreno de *Sagunto* fue considerado como un acto cultural de primer orden y un enorme éxito contado por las crónicas de la ciudad. El estreno se produjo en un clima de emoción nacionalista. Las nueve funciones que alcanzó solo las conseguían obras como *L'africaine* o *Aida*. La fortuna crítica de la obra no pudo ser mejor. El público la premió con «tempestades de aplausos», y la crítica fue consciente de la importancia musical de la obra, no solo en Valencia sino en Madrid que dio cuenta del estreno con largas crónicas, y en algunos periódicos como *El País*, comentando cada acto por telégrafo, mientras sucedía. *El Globo* recordaba que Valencia, «la Atenas española», contaba con Blasco Ibáñez, Benlliure, Sorolla, pero le faltaba un «suceso musical extraordinario» y se había producido con el estreno de Giner. *Sagunto* colocaba a Valencia en la ruta de la búsqueda de la ópera patria, y *Sagunto* se convertirá en uno de los grandes títulos de la Restauración. De hecho se tradujo al italiano, sin duda con intención de estrenarla en la nación vecina, como se intentó con algunas obras de Bretón y de Serrano.

El crítico más importante del momento valenciano, con una gran formación musical, Busó, comentaba: «Las fundadas esperanzas que teníamos [...] se vieron confirmadas anoche. [...] La nueva ópera del maestro Giner revela un talento de primer orden. Creíamos que se colocaría a gran altura, pero no que llegaría a medir sus fuerzas con los grandes clásicos»¹⁶.

16. B. Busó: «Varia. España», *Ilustración...*

3. *EL SOÑADOR* O LA CÚSPIDE DE SU CREACIÓN: GINER INTEGRA A EUROPA

La ópera siguió interesando a Giner y a ella se entregará en la década de los noventa en la que compuso, otras tres óperas: *El Soñador*, 1893, *Morel* 1896 y *El fantasma*, 1897. Es el *Boletín Musical* quien nos ha permitido conocer la fecha de composición de *El Soñador*: «Salvador Giner, sin dar punto de reposo a la fatiga, y consagrando su actividad y su vida entera al estudio y al trabajo ha terminado una nueva ópera que lleva por título *El Soñador*»¹⁷. La obra sufrirá el consabido olvido y tendrá que esperar siete años para su estreno en abril de 1901.

Es una hipótesis creíble que Giner quedase complacido por el éxito de *Sagunto*, y comenzase de inmediato con este nuevo título. También lo es que el haber conocido y estudiado la ópera *Los Pirineus* de Pedrell pudo influir en su decisión. Giner envió a su amigo Pedrell una carta en la que le confiesa admiración: «Su trilogía es una obra verdaderamente transcendental: una revelación, pero potente, ciclópea»¹⁸.

La cierto es que nos encontramos sin duda con la mejor obra de Giner, un título que reclama su recuperación como una de las más grandes óperas de la Restauración. De nuevo compartimos la opinión Blasco Ibáñez quien la calificó como «lo más hermoso, lo más espontáneo, lo más emocionante que ha podido oírse en muchos años. Aquello no es música. Hay algo más que inspiración musical; es el soplo misterioso y sublime de la poesía que pasa por la escena [...] parece sentirse en el espacio el aleteo de las negras gasas de la muerte en torno a la agonizante seductora de José»¹⁹.

El Soñador. Ópera en tres actos divididos en cinco cuadros, letra de Augusto Dánvila Jaldero se estrenó el 10 de abril de 1901 en el Teatro Principal. La obra parte de la leyenda 5ª del libro *Las noches egipcias*. *Leyendas del tiempo de los faraones*, titulada «El soñador» del escritor Dánvila, y trata del conocido suceso bíblico de la estancia de José en Egipto narrado en el *Génesis*, vendido como esclavo por sus hermanos, deseado por Putifar, intérprete de los sueños del faraón y finalmente gobernador de Egipto.

El Soñador tenía cierta relación con una de las óperas más admirada por los valencianos *Aida*. Varios críticos quisieron ver conexiones entre ambas: sucedían en Egipto y en la corte de los faraones, aunque el Soñador no es un personaje imaginario como el Radamés de Verdi, sino histórico. El libretista Augusto Dánvila Jaldero (1853-1935), pertenecía a una noble familia valenciana. Abogado, novelista e historiador; colaboró en varias revistas y periódicos y era gran conocedor de las

17. «Una ópera nueva», *Boletín Musical*, nº 16, 30 de agosto de 1893, pág. 113. La obra de Danvila fue editada en Madrid por Imp. de R. Moreno y R. Rojas, 1879.

18. Carta inédita de Giner a Felipe Pedrell, BC Sig. 964-708.

19. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1901), «Giner y sus óperas», *El Pueblo*, n.º 4.

bellas artes, escribiendo sobre artistas plásticos y formando parte destacada de la intelectualidad valenciana. Era amigo de Sorolla y del otro colaborador de Giner, Teodoro Llorente.

El libreto de *El Soñador* no es bueno, pero tiene numerosas situaciones teatrales que aprovechó el compositor. La versificación tampoco es la mejor, con un lenguaje seco, palabras altisonantes y predominio excesivo de versos octosílabos. Dánvila hace pivotar la obra en torno a tres personajes que conforman el triángulo amoroso; en este caso dos mujeres y un hombre, Hora, la madre, esposa de Putifar, contralto, cantada por la gran Concepción Dalhander; su hija Asenet, soprano, por Carmen Garci-Nuño; José, tenor, por el gran Francisco Viñas; completados por el «Deus ex maquina» que es el faraón Apofis, barítono, interpretado por el divo Ignacio Tabuyo.

El Soñador fue definido por la prensa como una creación entroncada con Italia y más concretamente con el Verdi que transcurre entre *Otello* y *Aida*. Es cierto que hay conexiones con *Aida* como la búsqueda de lo espectacular, el vigor dramático ya presente en *Sagunto*, pero en esta la influencia mayor es del *Otello*.

Pero no es la influencia de Verdi lo determinante en *El Soñador*; sí lo es observar la evolución del lenguaje de Giner, quien sin olvidar a esos autores, añade novedades presentes en una España que leía a la moderna Europa operística: ciertos procedimientos de la escuela wagneriana, que asoman en esta obra como una orquestación robusta, la fusión entre poema y partitura, entre palabra y canto, la sucesión de escenas sin solución de continuidad en la línea de lo que denominamos el periodo poético-musical como conductor de la obra; no existen números sino escenas. Llama la atención el instinto para ajustar la música al carácter de los personajes y a la intensidad emocional. En *El Soñador* domina la intensidad dramática y solo quedan de Italia las piezas concertantes sobre todo en los opulentos finales, como las del final del acto II, aunque esto proviene también de sus músicas sacras como demostró en sus dos *Requiem*.

El crítico de *El Mercantil Valenciano* Aveño Lanuza captó magistralmente los cambios de Giner: «La obra del eminente músico valenciano reúne todas las condiciones que se exigen al drama lírico moderno; una orquestación robusta, rica y brillante [...] Se desarrolla la acción con espontaneidad, sin nada de los antiguos convencionalismos con sus caballetas, sus arias y sus dúos, la obligada fermata y el imprescindible allegro. Nada de eso; solamente el discurso musical, en el que resaltan las frases apasionadas, o brillantes que del drama se desprenden en momentos determinantes y todo en su justa medida, sin apuntar a apuntaturas y calderones de dudoso gusto²⁰.

20. AVEÑO LANUZA (6 de abril 1901), «El Soñador», *El Mercantil Valenciano*...

Giner, no obstante permaneció fiel a su vena melódica, pero respondiendo al modelo de drama lírico continuo de origen wagneriano en el que los episodios y sub-episodios están definidos principalmente por el drama, y no por el seguimiento de los diversos modelos de construir el drama lírico tradicional. Giner tiende a construir los actos sin solución de continuidad, dejando que el texto dramático sea el que genera la forma tanto en el plan macro como micro.

La forma surge ahora del texto dramático y explica tantas escenas como esa larga del nº IV del acto I, o la III del acto II. Y este hecho tiene otras consecuencias. Giner trata evitar que coincidan o se concierten las voces; casi siempre se suceden o alternan como exige la nueva estrategia; los dúos serán diálogos evitando una coincidencia que oscurecería el texto, realidad sagrada en el nuevo drama lírico. Es evidente que Giner conoce el concepto de melodía infinita, y hace uso de ella, moviéndose hacia la equiparación entre melodía y trama sinfónica impuesta por Wagner, aunque no es un wagneriano convicto.

La figura de Giner sigue siendo hoy desconocida. Acabamos de decir que apenas tenemos escritos de él, pero sí un texto transmitido por el crítico Ávalos en que valora la obra de Wagner: «Soberbia, colosal; obra de un genio extraordinario e inimitable. Mas, me parece que el ardiente temperamento español no podrá nunca avenirse por completo a esas vaguedades y a esas filosofías en que con tanto placer se abstraen los hijos del norte»²¹. El crítico continúa: «El maestro valenciano está al tanto del progreso musical en toda Europa y tiene acerca del arte de componer ideas propias, criterio autónomo, que le libran de incurrir en rutinas e imitaciones... Partidario resuelto del progreso musical, acata y venera, como no, al gran Wagner pero no lo sigue»²².

La melopea gineriana se desarrolla en un flujo continuo, huyendo de cualquier técnica belcantística, con mucha presencia de un arioso que se aproxima a veces a un canto conversacional. Esto lleva a nuevas realidades: el gusto por un fraseado breve, el peso de la declamación expresiva huyendo de melodías gratificantes y memorizables, sin abandonar nunca un silabismo, y tendiendo a que la melodía surja de manera natural del verso poético, lo que denominamos *explicatio textus*. Esas variantes de arioso, recitativo, parlante conversacional que podemos remarcar, eran otro modo de narrar el drama, novedad en Valencia, y capaces de dar múltiples matices a la expresión, para seguir el ritmo del texto, intensificar los acentos y con una clara función de aminorar el peso de la melodía tradicional.

En torno a esta realidad surgen los mejores números de la obra, aunque no nos podemos parar en ellos. Así la escena IV del acto I, central por ser el momento en que Asenet y José declaran su amor en un gran dúo, «¿Porqué al mirarle, faltame

21. ÁVALOS, V. de (1901), «Acontecimiento artístico. Las óperas de Giner», *El Pueblo*, n.º 4.

22. *Ibid.*

el valor?»; hizo que el público se entregase a la obra. Giner lo estructura de una manera singular siguiendo el texto y evitando cualquier modelo conocido. Los versos octosílabos definen las frases musicales y clarifican y facilitan un discurso musical clásico, pero sentido. Aparece un tema recurrente para crear un lenguaje de ensoñación, guía de la escena, cantado varias veces por los dos protagonistas y que aparecerá como conductor de la declaración final de amor entre ambos. Cantado por Viñas, un mito para los valencianos, el público prorrumpió en entusiastas aclamaciones lo que llevó a la repetición del *Andante*.

El trabajo melódico protagoniza el corazón del acto II esencial en la obra. Desde el gran *racconto* de José en el que cuenta la historia de su vida que comienza con el tema de la trompa que acaba de sonar en el preludio, como recordando la dura vida del protagonista. Toda la escena se mueve en un arioso intenso debido al interés que Hora va mostrando por el joven. José inicia su romanza con una especie de lamento impregnado de tristeza con un lenguaje melódico en que crea inestabilidad, con saltos interválicos que la quiebran y una clara indeterminación tonal. Comienza aquí el largo *racconto* en el que José cuenta su desdichada vida que llena la escena III, «Ya once hijos tenía mi padre». Este *racconto* nos permite ver los pasos dados por Giner desde *Sagunto*, buscando una melodía que se produce en un flujo continuo, y tratando de que surja del verso poético. El número, electrizó al auditorio y lo llevó a una gran ovación y repetición.

Sigue el encuentro de los tres protagonistas del triángulo amoroso, Hera, Asenet y José en el que por fin cruzan sus voces. En un animado concertante los tres expresan sus divergentes intereses: Hora intentando encontrarse con José, con una orquestación de tresillos ascendentes que describe su deseo; Asenet suplicando a Hátor que acabe con el dolor de su amado, y José señalando que su dolor terminaría si siguiese los deseos de su corazón. Toda la parte central del acto II es un continua intensificación basada en la narración melódico dramática y culmina en el momento en que aparece Hora para cantar otro de los mejores números del personaje «Porqué usaste conmigo tal crueldad». Hora acusa a José de haberla forzado lo que le conducirá a la cárcel. La enfurecida romanza de Hora, «¡Miserable!», cargada de odio se transmite con saltos de séptima y octava, crescendo continuo, ritmos cambiantes, huyendo de cualquier momento eufónico, con células rítmicas mantenidas en el bajo para acentuar la crisis.

La orquestación es el segundo conductor de la obra. En *El Soñador* hay una implicación mayor que en *Sagunto*. La primera novedad es el uso de preludios, interludios y transiciones orquestales, en las que resalta de manera especial una de las cualidades que fueron más valoradas en la música sinfónica de Giner, su capacidad para describir. En un artículo del gran crítico Busó, «La música descriptiva y el maestro Giner» se señala como su cualidad más destacada y lo compara con su amigo Saint-Saëns. En *El Soñador* existen numerosos momentos en los que orquesta penetra de manera rotunda en el drama. Giner contó con muchos medios para llevar a cabo la obra, una orquesta de 64 profesores, 24 de banda y un coro de 68 miembros.

La novedad orquestal no se produce tanto en torno a la monumentalidad, muy presente en *Sagunto*, como en el uso que hace de ella buscando la narración y la descripción, con una conciencia colorística cambiante, dando un interés especial a los breves *motivos* orquestales que usa, sobre todo en los ariosos y recitativos que en buena parte se mantienen a través de una instrumentación creativa. Los tres actos tienen sustanciales preludios en los que asoma de manera clara cierto perfume wagneriano. Sin embargo Giner no ha asumido otras partes del credo wagneriano como el tratamiento temático, tal como lo han hecho Pedrell, Albéniz, Granados, Morera o Vives. Si es cierto que en *El Soñador*, aparecen pequeños motivos pero no organiza la obra a través de ellos como lo hace Pedrell en *Los Pirineus*. Tampoco lo ha asumido en el campo de la armonía y la modulación. Giner usa la modulación con la función prioritaria de marcar las transiciones, los cambios de personajes o de escena, los climas y tempos, pero no la explota. Es significativo que siga pegado a las tonalidades clásicas de pocas accidentales en la clave, que evite la relación entre las tonalidades alejadas y sea remiso en usar tonalidades expandidas que añadirían riqueza; es llamativo también que no explote escalas antiguas o músicas de perfil hebreo dado el tema, como hizo Bretón con su *Raquel* o Pedrell en *Los Pirineus*. Hay siempre en él cierto respeto academicista como se demuestra en el abundante uso que hace de la fuga –trasvase de la música eclesiástica–, no muy presente en aquellas fechas en la ópera, aunque, conocedor de la obra de Verdi, pudo conocer el uso genial que de esta forma hace el maestro en el final de *Falstaff*.

Hay por fin otro elemento destacable en esta obra como en *Sagunto* y es el peso del coro. Aquí más bien con una función decorativa para ambientar o describir la escena, por ello siempre al servicio de lo espectacular, o para organizar varias escenas con una especie de diálogo entre coro y solista, lo que le da una especial originalidad.

El impacto de *El Soñador* fue enorme por la valía de la obra pero también por la solemnidad que rodeó al estreno con el que se iniciaba el gran «homenaje» al maestro Giner del 1901. Acudieron todas las instituciones valencianas y regionales, los ayuntamientos valencianos, la clase intelectual y artística, la gran burguesía y toda la prensa valenciana, madrileña y catalana. Estuvo presente Santiago Rusiñol que tanto había luchado por la ópera en Barcelona y Blasco Ibáñez que entusiasmado escribió: «Tal vez existen en otras obras fragmentos superiores a *El Soñador*, pero esta es la más completa y la más teatral de todas [...] Después de *El Soñador* no cabe ya discutir si existe o no la ópera española, *Papam habemus*. Existe la ópera española y Giner es su pontífice»²³, parodiando lo que había escrito en *El Liberal* de Madrid otro crítico madrileño ante el estreno de *Los amantes de Teruel*.

23. «Giner, por Blasco Ibáñez», *El Pueblo*, 4 de noviembre de 1911.

La prensa definió a Giner como uno «un maestro cuyo nombre debe hoy de figurar entre los grandes compositores europeos», y al *El Soñador* «como una obra de primera fuerza [...] una ópera exportable y que pronto a tarde será, seguramente, exportada a todas las plazas artísticas»²⁴.

Al término de la función, hubo una espontánea manifestación popular que impidió que Giner subiese al coche que le tenían preparado para regresar a casa. Una gran multitud acompañó al «patriarca» hasta su domicilio en una auténtica manifestación donde le cantó «los albaes».

El impacto de la prensa fue enorme y se produjo en toda España especialmente en Madrid donde se siguió el estreno por telégrafo. Periódicos como *El Globo*, *El Liberal*, *El Imparcial*, o *El País* transmitieron la ópera por telegrama o por teléfono, según terminaba cada acto²⁵. El diario *Las Provincias* y *El Liberal de Valencia* conscientes de la importancia que tenía el acto para la ópera valenciana y española, le dedicaron una página completa, con un hermoso grabado de Giner. Todos coincidían en que constituía un gran paso en la implantación de la ópera española y añadían a la ciudad de Valencia en esa lucha por la ópera. Las expresiones de tipo nacionalista fueron numerosas. En un artículo de *El Noticario de Barcelona* se afirma, que Giner, como los Campoamor, Sorolla, Benlliure, Núñez de Arce, nos demuestra que «la patria vive y alienta, que tiene hijos que la dignifican y que la inmortalizan en sus obras»²⁶.

Hay otro hecho a destacar. Hemos comentado como la mayoría de las óperas españolas fueron condenadas al olvido inmediatamente después de su estreno. No fue este el caso de *El Soñador*. En junio de 1905 se volverá a dar en el Teatro Pizarro y en julio de 1913 en la Plaza de Toros; en ambos casos con gran éxito. No solo ello, la prensa alude en numerosas ocasiones a que la obra irá a varios lugares de España, lo que no sucedió.

4. EL HOMENAJE A GINER. LAS ÚLTIMAS ÓPERAS DEL MAESTRO: *MOREL* Y *EL FANTASMA*

En el año 1901 y a sus 69 años recibirá Giner el mayor homenaje rendido a un compositor español vivo. Los poderes políticos, culturales y la inteligencia valenciana se unían para celebrar lo que se hoy denominaríamos un «festival» Giner.

24. Vicente DE ÁVALOS: «Teatro Principal. *El Soñador*», *El Pueblo*, 11 de abril de 1901.

25. En Lo Rat-Penat, se conserva un bello álbum con el título de *En recuerdo de la implantación de la ópera Española en Valencia por Sánchez Torralba. Obras de Salvador Giner: Soñador/Sagunto, Morel/Fantasma*. En él se contienen todas las críticas publicadas en España sobre estos estrenos.

26. *El Noticario de Barcelona*, 11 de abril 1901.

El compositor era ya una institución; el «patriarca de la música valenciana», se dirá ya entonces. El proyecto era anunciado en el periódico *El Pueblo* en diciembre de 1900 y consistiría en estrenar en el Teatro Principal, tres óperas nuevas del maestro, *El Soñador*, *Morel*, *El fantasma* y reestrenar *Sagunto*.

La idea era del pianista y director valenciano Vicente Sánchez Torralba alumno de Giner, quien exponía los motivos en una carta publicada en *El Pueblo* en la que pedía apoyo. Señalaba que la «modestia y bondad del personaje» le habían impedido dar a conocer su obra y añadía que con este homenaje Valencia podía ostentar el título de «cuna de la ópera española», situando al maestro Giner en España y Europa.

Sánchez Torralba que acababa de regresar de Cuba donde había hecho una gran fortuna pero contó también con la institución cultural más relevante de la ciudad Lo Rat Penat y con toda la prensa valenciana y nacional, que se entregó al proyecto como demuestra el álbum conservado en esa institución, *Recuerdo de la implantación de la ópera Española en Valencia por Sánchez Torralba* [...] en él que se contienen todas las críticas publicadas sobre estos estrenos que superan las cien páginas. Al proyecto se ofrecieron también nuestros más destacados cantantes del momento: Matilde de Lerma, Fidela Gardeta, Avelina Carrera, Concepción Dalhander, Carmen Garci-Nuño, Ignacio Tabuyo, Francisco Viñas y Ramón Blanchart.

En abril de 1901 publicaba Lo Rat-Penat una especie de manifiesto en el que firmaban todas las instituciones valencianas, comenzando por la Academia de Bellas Artes y el Círculo Valenciano y otras veintidós más, y todos los medios de prensa. Vicente Blasco Ibáñez lo hacía en nombre de *El Pueblo*: «Este maestro [...] ha abierto con sus magistrales obras un nuevo periodo de la historia del arte musical valenciano, y ha conseguido la creación de la Ópera Nacional, verdadera aspiración y materia de incesante estudio y de lucha, durante el siglo que acaba de expirar [...] La cultura de este pueblo [...] es seguro que no ha de regatear su concurso para facilitar la audición de las óperas de Giner»²⁷.

Se abrió un abono de 24 funciones. En febrero se publicó ya el reparto; se contrató una orquesta de 64 músicos, 24 de banda, un coro de 80 voces, 20 de niños, 30 comparsas y 12 bailarinas. El 10 de abril se inauguró el festival con *El Soñador*, el 13 *El fantasma*, el 18 *Morel* y el 27 *Sagunto*.

El homenaje fue un gran revulsivo para la cultura valenciana. Trajo a la ciudad a numerosos aficionados pero sobre todo elevó el ánimo de los valencianos, y desde luego inició una especie de renacimiento musical que va a tener consecuencias en los años venideros en los que la ciudad de Valencia protagonizó una intensa actividad lírica con los Vicente Lleó, Manuel Penella, José Serrano, Vicente Peydró, Manuel Quislán, Tomás López Torregosa, etc.

27. *Lo Rat-Penat*, Valencia, 1 de abril de 1901.

Es interesante revisar la prensa y sus titulares durante aquellos meses. Un crítico iniciaba su artículo con la frase *alea jacta est*, casi copiada por el Dr. Aveño en su artículo *Il miracolo è fatto*, significando que se iniciaba una nueva era. En numerosos escritos se habla de Giner como «maestro regenerador» o de la «tetralogía de Giner». Debido al homenaje se supo que Giner había compuesto otras dos óperas además de *Sagunto* y *El Soñador: Morel* y *El fantasma*, porque su vida había vuelto a entrar en esa especie de oscuridad que siempre le rodeó y se desconocían.

En 1893 se produce un acontecimiento vital en su vida, es nombrado Director Vitalicio y Honorario del Conservatorio de Valencia. Se dedica entonces a su importante labor docente pero también se concentra en la música teatral. En 1894 comenzó la ópera *La Virgen de la Cueva* que no termina. Siguió varias zarzuelas, hasta llegar sus dos últimas óperas, *Morel* y *El fantasma* compuestas en torno a los años 1896 y 1897 en las que asoman tendencias veristas; entonces mismo se habían estrenado en Valencia, *Cavallería rusticana* de Mascagni, e *I Paggiacci* de Leoncavallo, y sobre todo *La Dolores* de Bretón mezcla de nacionalismo integral y verismo.

4.1. Una nueva ópera de Giner: de *El rayo del sol* a *Morel*

Como con el resto de sus óperas, tenemos problemas de datación de estas dos últimas. No sabemos cuál de ellas es anterior, pero hemos decidido comenzar por *Morel*, dado que procede de la citada *El rayo de sol* de 1883. Por el *Boletín Musical*, *La Vanguardia* y otros periódicos, sabemos que *Morel* estaba terminada en 1897 y se iba a presentar en el Teatro Novedades de Barcelona a donde habían llegado las partituras, aunque finalmente no se produjo el estreno.

Hemos hablado de los antecedentes de esta obra al referirnos al melodrama *El rayo de sol*. Señalábamos la importancia que se le dio al estreno y como con él Giner seguía a Chapí en su intento de construir nuestra ópera a partir de la zarzuela grande. El libreto partía de una famosa novela francesa *Le maitre de forges* de 1882, del dramaturgo Georges Ohnet (1848-1918).

El rayo de sol se transformará 18 años después en la ópera *Morel*, apellido de la familia de industriales franceses que protagoniza el drama, y fue estrenada el 10 de abril de 1901. El escritor valenciano Antonino Chocomeli (1849-1913), fue el autor de las dos versiones, melodrama y ópera. Giner asume el consejo de acudir a los escritores nacionales para construir la lírica propia. Como tantos autores de libretos del siglo XIX español, Chocomeli estudió derecho pero se dedicó a la literatura ya dentro de un romanticismo tardío. Fue cofundador del Ateneo Científico de Valencia, colaborador del *Almanaque de las Provincias* que publicaba el citado Teodoro Llorente gran amigo de él. Resaltó también como poeta con títulos como *En el Gólgota*, *La primavera*, y fue traductor de importantes poetas románticos como Víctor Hugo, Byron y Lamartine.

La escena de la obra sucede en la leyendaria Bretaña, a principios del siglo XIX donde se enfrentarán dos familias: una noble, los Guy-Chatel dueños de un castillo,

y en ruina por su despilfarro; la otra, ennoblecida por el trabajo en la industria del hierro, que la forman los hermanos Morel. La primera habita un castillo feudal; la otra es dueña de una fábrica. En el programa de mano se resume así el libreto: «El autor ha querido exponer en este drama la terrible lucha, sostenida en el pasado siglo, entre el mundo antiguo de la tradición y la nobleza de las armas o del linaje, y el mundo moderno, hijo del progreso y de la libertad. Representan al primero, los engañosos hermanos Guy-Chatel –el Marqués y Blanca–, y sus fanáticos servidores, que, como Hoél, tan solo alientan para torpemente lamer la mano que les subyuga; y al segundo los industriosos sucesores de los Morel –Jorge y Luisa–, que con el trabajo y la honradez, supieron crearse una posición y un respetado nombre».

La ópera *Morel* teatralizaba la lucha entre el mundo de la tradición y el del progreso. El crítico Marzal señalaba, «viene a ser una fase de la lucha entre lo pasado y lo porvenir; lucha encarnizada entre la reacción y el progreso, vigorosamente expuesta y señalada estos días por el notable novelista Pérez Galdós en su famosa *Electra*»²⁸. Es novedoso que en una obra de 1883 se toque un tema social, aunque el final, el arreglo entre nobleza y trabajo, con un predecible doble matrimonio, le resta fuerza. El crítico de la revista *Iris* de Barcelona hacía este comentario «Tocante a *Morel* creemos haber entendido, por lo que dice la prensa, que es obra de tendencias algo socialistas, perfectamente compatibles con la más elevada inspiración musical»²⁹.

Hay que reconocer que Chocomeli desarrolla el asunto sin violentar ninguna escena, caracterizando perfectamente los personajes como al fanático guarda bosques Hoél, al débil Marqués, o la resuelta y fuerte Luisa, y sobre todo saca los efectos dramáticos con naturalidad. La versificación es fluida y propicia para musicar determinando muchas veces la estructura musical.

Los personajes de la obra son, Blanca Guy-Chatel, hermana del Marqués, cantada por Avelina Carrera, soprano; Luisa, hermana de Jorge, por Concepción Dahlander, mezzosoprano; el Marqués de Guy-Chatel, por Ignacio Varela, tenor; Jorge Morel dueño de la fundición, por Gabriel Hernández, barítono; y Hoel, guarda bosques, Antonio Vidal, bajo.

Giner construye *Morel*. Ópera en tres actos intentando algo similar a lo que hizo Arrieta con *Marina*. Este italianizó una zarzuela que era hispana y lo consiguió porque la mezcla fue perfecta. En el caso de *Morel*, el punto de partida no era el mismo. Por ello uno de los primeros temas a resolver es la relación entre ambos formatos. El análisis de los manuscritos nos permite concluir que Giner integra la totalidad de *El rayo de sol* en la ópera *Morel*, lo que explica realidades como impor-

28. MARZAL (1901), «Crónica de Teatros», *El Principal*, *Morel*.

29. «La estación de las flores», *Iris*, n.º 99, 30 de marzo de 1901, pág. 9.

tancia de la melodía en la obra, asimismo el tipo de coros que proviene del mundo de la zarzuela. Pero Giner se ve precisado a musicar los hablados de la zarzuela, lo que lleva a una obra bastante más larga. De hecho el acto I de la zarzuela tiene solo cuatro números, mientras en la ópera llega a nueve.

Pero hay un hecho más relevante. Habían pasado 15 años entre el proyecto inicial y el nuevo, lo que conduce a una obra que no es homogénea. Hay en ella dos lenguajes: el de la zarzuela del 1883, más clásico y pegado a un estilo en que aún no cuentan los cambios que provoca Wagner, la Francia de la *opéra lyrique*, o el último Verdi. Por otra parte *El rayo de sol* no era una zarzuela con lenguaje hispano sino internacional, en la línea con que su admirado Chapí construye *La tempestad* de 1881. Se trataba de un melodrama que lo separaba de los caminos frecuentados entonces. No estamos en la zarzuela sino en un tema socialmente comprometido que apunta el verismo, y para narrarlo se acoge a un estilo internacional.

La esencia de *El rayo de sol* es que en la estructura y en la forma externa sigue modelos periclitados con el uso de números cerrados, y en consecuencia el protagonismo de las romanzas, arias, dúos, concertantes, etc., sin acogerse al modelo de drama lírico continuo que acabamos de ver en *El Soñador*.

Giner parte de un orgánico similar al de las otras obras pero la orquesta no tiene el peso de *Sagunto* ni del *El soñador*; prescinde del arpa y lo que es más llamativo en él, de la banda. Tampoco usa los ritornelos instrumentales. En esta misma línea, y aquí se ve el peso de la zarzuela, la melodía sigue teniendo un fuerte protagonismo y fue uno de los motivos de su éxito. Un crítico llegó a escribir que en *Morel* había motivos melódicos, «para tres óperas». Lo moderno está más relacionado con los recitados y lo narrativo, los hablados de la zarzuela, que evidentemente son las partes nuevas sometidas como es lógico a un estilo arioso y una orquestación más cuidada.

El peso de *El rayo de sol* se refleja en otras realidades como en el uso de una armonía tradicional y una tonalidad ligada al pasado. En general se huye de la indefinición, evitando la especulación con acordes alterados, etc. Son excepcionales las tonalidades con muchas variantes en la clave. Siguiendo con esta visión general, hay otro hecho que separa a esta obra de las anteriores y son los coros, que no son tan determinantes como en *Sagunto* y en *El soñador*. Aquí su carácter zarzuelero aparece claro.

No queremos realizar un análisis minucioso de esta desconocida obra, sino un intento de lectura de sus momentos más relevantes, que son por cierto bastantes, porque está llena de aciertos. Giner presenta a los personajes y el ambiente en el acto I. Así los coros iniciales de la obra definidos por su carácter popular, próximo a la forma estrófica y presentando la maldición del trabajo, «con el trabajo rudo / el cuerpo se fatiga». Es la canción del trabajo, con claros guiños al realismo literario.

En el largo nº 2 presenta a los hermanos Jorge, y Luisa Morel en un recitado en el que celebran que el castillo vaya a ser suyo, fruto de «dura lucha», que es en tema central de la obra. Aquí entra el fanático Hoél, bajo, antiguo guardabosques

del castillo, papel bufo, –armas de zarzuela–, acompañado de un coro de obreros, nº 3, caracterizado por el unísono, una declamación repetitiva, y cómica con la que se burlan del viejo. Hoél responde con una especie de *racconto*, una aria plena de toques sombríos y lúgubres, con una música periódica de gran interés que el viejo llena con sus amenazas narrando los males apocalípticos que sucederán. Giner concluye el número con un burlón ritornelo del coro, «el pobre viejo loco está, / ja, ja, ja, ja», en unos momentos de gran teatralidad dominada por el sarcasmo y la burla con una especie de vals macabro.

La obra pasa a encarar a Luisa y el Marqués en un dúo, «señorita yo buscaba», en una conversación de negocios en la que el Marqués, herido en su honor le explica porqué sus bosques que han sido comprados son parte de su vida. Giner musica estos versos con una expresionista melodía basada en extensos intervalos, cambios rítmico y síncopas. El Marqués amenaza a quien haga daño a su hermana Clara, y Luisa le responde que tomará a sangre y fuego el castillo si hacen daño al suyo. Pero Giner comienza a describir también la atracción del Marqués por aquella mujer bella, pero tan varonil y resuelta y recupera el canto lírico para dar entrada al amor. Giner fue reclamado de nuevo en la escena.

El *cuadro 2º* nos traslada al interior del castillo. Blanca borda y canta una tierna balada de amor nº 6, «Era una princesa más bella que el sol», acompañada de un coro de doncellas. Giner describe el personaje con esta eufónica música, haciendo aparecer en su obra una balada, algo frecuente en las óperas de nuestro segundo romanticismo. La balada narra la historia de una princesa cuya mano pide un mago de oriente que la duerme con un hechizo. Aparecen por primera vez músicas de claro perfil hispano: ritmos ternarios y populistas, el compás de 3/8, tresillos descendentes y típicos floreos superiores, forma estrófica, y una estructura melódica periódica. Se inicia a continuación el nº 7, con un dúo entre los dos hermanos el Marqués y Blanca, «Ya que solo al fin te veo», en el que Blanca le pide que cierre la fábrica de los Morel. El poeta nos describe la extraña y viva emoción del primer día en que Blanca vio la fábrica en movimiento, «Desde un volcán encendido», en realidad en un *racconto*. Giner lo dota de una cuidada orquestación presentando al inicio los dos temas que aparecen ahora unidos en una larga e intensa melodía, «Era una tarde de mayo» que progresa por extensos intervalos expresivos, cromatismo y disonancia, llegada a notas extremas y la aparición del metal, para describir las palabras «volcán», «rugido», «chispas», «fuego líquido», etc. El éxito del número fue inmenso y Giner tuvo que presentarse en escena de nuevo.

La obra llega en el nº 8 otra escena fundamental del drama donde se muestra el amor entre Jorge y Blanca, un amor sentido pero no manifestado, porque la noble se resiste a admitirlo. Giner responde usando dos lenguajes, el recitativo/arioso para los textos narrativos que son extensos, y el del canto para los líricos expresando la impresión que le subyuga ante la hermosa figura de la mujer amada, imposible para

él. Giner va separando los ambientes de este intenso dúo con continuas modulaciones y cambios de tempo, como tratando de describir el desencuentro forzado de dos almas que se quieren. Eleva el canto a las notas más agudas del registro de barítono.

En la siguiente escena entra el Marqués saludando a Jorge que permanece, admitiendo que viene a tratar de la situación de su ruina, nº 9. Jorge le ofrece la compra de su castillo y bienes, por lo que el Marqués llama a Blanca que se une a la voz de su hermano, llegando la obra a un magistral tercetino en el que Giner demuestra como siempre sus cualidades para el concertante.

Giner establece aquí un corte para a continuación asistir a la celebración de la boda de una súbdita ya anunciada que va a tener lugar, nº 10. Giner y el libretista colocan aquí la primera escena espectacular que es el final; un lánguido final que no tuvo el éxito normal de los finales.

El Acto II fue para varios críticos el más acabado. Nos traslada a la campiña bretona. Un preludio en LabM y *Allegro agitato*, recrea el clima de fiesta de la boda. Suenan lejos las cornamusas –oboe– evocando un ambiente pastoril por medio de los topoi conocidos: estatismo armónico evocando un bordón, melodía ornamentada y repetición. Llegan el coro de hombres, «Aliké mi niña», típico de inicio de un acto de zarzuela, seguido de otro gran coro popular y un baile todos sujetos a los típicos estilemas: melodía llena de gracia, estructura periódica, ámbito corto de las voces, rítmica popular, uso de un estribillo que se repite, «Alikè. Da comienzo un baile de ritmo binario.

Destacan en el acto un dúo entre los dos amantes, Blanca y Jorge, nº 14 entra, «Ángel de mis amores», enriquecido por una rica orquestación con un motivo que canta la voz de Jorge y duplica el clarinete y con el que va a contestar Blanca, «Porqué al oír su canto... turbada me siento». Jorge vuelve a protagonizar el momento con un solo, con un despliegue melódico que lleva su voz a las notas más agudas del personaje, «muero jurando eterno amor», contestado por Blanca con el mismo vuelo y uniendo por fin sus voces en dúo. Se inicia aquí un momento importante porque a pesar de las continuas confesiones de amor de Jorge, Blanca lo rechaza definitivamente para irse a un convento, iniciando un duro dúo en *Andante* con una música que describe su lucha interna, con un especial protagonismo de la orquesta y un canto en el que alternan las frases cortas que dificultan la expresión lírica en una estructura biseccional. La orquesta dramatiza el final con negras acentuadas, fuertes disonancias y con el tutti de la orquesta.

El Marqués interrumpe en la escena gritando, «Morel. Esas palabras piden reparación», contestado por Jorge, «como queráis. A muerte». Ambos contendientes escogen las pistolas para el desafío, momento en que Blanca se interpone entre ellos y lo impide gritando «socorro» dando comienzo uno de los números de más éxito de la obra, un quinteto en el que participan los cuatro enamorados y Hoél. Giner construye un complejo entramado musical, llegando a un concertante a cuatro voces que se desenvuelven con una rica textura, importante dramáticamente

porque cada uno reconoce que ama a la hermana del otro. Los cuatro enamorados mantienen con un uso magistral del contrapunto un lamento sobre el tormento del amor. En ese momento interrumpe el sonido lejano de las trompas, el fagot y los clarinetes, que parecen anunciar algo. Son las cornamusas que interpretan el tema del comienzo del acto, con un coro interno de mujeres que canta el «¡Neankedé!». A este coro interno se unen otro de bretones y un tercero de los obreros lo que genera el inicio del gran concertante final fundamentado en el continuo contraste entre las intervenciones de los cinco protagonistas con frases vigorosas, apasionadas y sentidas de gran efecto dramático. El libreto encara a los cinco personajes y a los tres coros, entre ellos uno de bretones. Se oyen en este momento ocho voces reales en la escena con la mayor densidad sonora que ha tenido la obra hasta ahora en que se ha incorpora el metal en plenitud.

Las dos parejas asustadas al ver a donde ha conducido la disputa hacen las paces y los protagonistas Jorge y el Marqués se tienden la mano. Luisa entona una oración en pianísimo, «Oh divina providencia», a la que se unen todos en una gran fuga, momento cumbre de la obra.

El breve acto III nos sitúa en el jardín de un convento. La luz de la luna alumbraba la escena desierta; se oye el órgano de la capilla. Giner inicia en *cuadro 1º*, –para algún crítico lo mejor de la obra–, con un breve prelude de orquesta en FaM y *Andante* que se extiende hasta la apertura del telón, momento en que el órgano repite el tema de la orquesta para dar entrada a un plácido coro de tiples, nº 16, «Madre de la esperanza», que evoca el ambiente de contemplación del monasterio. Blanca agradece a la Virgen el consuelo que encontró en ella.

Entran en la escena Luisa y el Marqués. El drama recupera el acento lírico con la presencia de Blanca, «Aquí me tienes hermana mía», que inicia un dúo entre ambas; momento lleno de fuerza melódica, con un fraseo periódico de seis compases, y un rico acompañamiento armónico de la cuerda en sordina realzando los motivos del diálogo. La explosión lírica da paso a un diálogo de breves frases, Luisa pidiendo piedad para su hermano y Blanca suplicando que la deje. El diálogo se constriñe, huyendo de lo melódico y concluyendo con Blanca de rodillas ante la Virgen, «Virgen del cielo salvadle vos». Una modulación a FaM, *Andante* y permite que entre en acción el coro de monjas con el que comenzó el acto, «Madre de la esperanza» acompañado por el órgano. Blanca de rodillas parece ver una revelación del cielo que le pide abandonar el claustro para salvar a Jorge, «La voz del cielo es esa», arrojándose en los brazos de Luisa, «¡Salvémosle las dos!». Giner modula de nuevo a MiM para cantar el triunfo final del amor con Blanca y Luisa cantando al unísono, «La esperanza vuelve a brillar» al que se une el coro en un gran crescendo final.

Ya cerca del final de la obra, se inicia el *Cuadro 2º*, nº 18, que nos traslada a un mundo lejano, la galería de la fundición de los Morel, entre máquinas y escaleras de hierro. Es un número de claro corte zarzuelístico. Giner nos volverá a sorprender

como en todas sus obras con una gran momento instrumental, en este caso un preludio, adecuado para realizar el paso entre el monasterio y la fábrica. El músico lo basa en el tema del nº 8, el dúo de Jorge y Blanca: «Este castillo desierto está». Lo desarrolla en un canónico estilo fugado, combinándolo con otras ideas de la obra como el coro de obreros, o el de la balada de tiple del castillo. Terminado el preludio aparece Jorge para cantar su romanza final, nº 19, «Adiós a las ilusiones de la vida», una especie de adiós a la vida. Es un profundo lamento con el que llora sus amores fracasados, y se despide de su amada combinando lo poético, lo sentimental, y la desolación. Desde el inicio campea una melodía plena y expresiva que huye del recitado y se libera de la periodización. Con un *Allegro* comienza el nº 20 en el que entra Blanca que lanza un grito ante lo que ve, «¡Oh Jorge, vive para mi amor!» mientras entran Luisa y el Marqués que expresan sus satisfacción. Luisa enlaza las manos de los dos iniciando un diálogo.

La escena que sigue es una sucesión de recitados en los que las dos parejas declaran su amor y celebran la felicidad en un concertante final. La obra concluye con un gran coro festivo final que recuerda el del comienzo de la obra y siguiendo los típicos coros finales de zarzuela.

Morel tuvo una magnífica acogida. El gran crítico A. Sánchez Ferriz había escrito «Todas, absolutamente todas, las piezas de esta linda partitura son de un valor inmenso, que extasían nuestro ánimo, transportándolo a las regiones inconcebibles del éter. El éxito de esta obra fue inmenso; los autores fueron llamados repetidas veces al palco escénico en medio de atronadores aplausos»³⁰. No obstante, la crítica no fue tan unánime como en las otras obras, pero fueron más los que valoraron aquella última aportación de un Giner al que se consideraba un genio.

4.2. *El último canto. 'El fantasma', una obra identitaria*

El día 13 abril de 1901 se estrenaba el siguiente título del festival Giner, *El fantasma. Ópera en tres actos, letra y música del maestro D. Salvador Giner Vidal*. Toda la crítica estuvo de acuerdo en que la obra pertenecía a un mundo distinto de las anteriores. Giner se introducía por fin en el mundo valenciano situando la obra en un pueblo de la huerta de entorno al 1854.

No conocíamos la fecha de su composición, pero la revisión sistemática que hemos realizado de la prensa valenciana nos ha permitido saber que en octubre de 1896 se anunciaba en *Las Provincias* para la temporada de invierno el estreno de esta ópera cosa que no sucedió. Por ello estaba terminada entre los años 1896 y 1897.

30. SÁNCHEZ FERRIZ, A. (1883), «Correspondencia nacional», *La Correspondencia Musical*, n.º 123, 10 de mayo de 1883.

Sobre su origen se puede plantear como hipótesis su relación con la ópera citada *La Virgen de la Cueva* de 1894, que intentó con su amigo Luis Cebrián, y no llegó a término. El *Boletín Musical* nos daba una noticia en 1894 de que Giner estaba componiendo una ópera cómica titulada *La Virgen de la Cueva*: «basada en asuntos valencianos, lo cual dará motivo al maestro para inspirarse en los motivos más característicos de nuestro pueblo. El argumento de esta obra se basa en episodios de la guerra de Sucesión»³¹. Ambos hechos la guerra y las fiestas de la Virgen protagonizan *El fantasma* que tendrá enorme éxito. La burguesía valenciana que sostenía la ópera veía a su tierra en esta obra y ello explica el inmenso éxito de su estreno y sus seis funciones. Hay una crítica muy significativa con la que sin duda estaba de acuerdo aquella burguesía. El periódico *El Ejército Español* definía a *El fantasma* como un «poema sencillo y pasional lleno de luz y de color, y encarnado en las costumbres de aquella región de España, patria del Cid y de las flores y símbolo de la perseverancia y de las convicciones, así como de los delicados aromas del alma»³².

Una de las novedades de la obra es que Giner hizo suyo el pensamiento de Wagner, pero también el de otros colegas como Bretón o Pedrell, y se decidió a escribir el libreto³³. Como todos ellos Giner tenía una gran preparación intelectual y literaria que le permitía ser libretista. El maestro tenía un magnífico estilo literario como se reconoce en un artículo del ABC: «Giner era un narrador exquisito, cuyo estilo cristalino y elegante se matizaba con delicado humorismo. Pero le horrorizaba la exhibición, y, salvo casos contadísimos, no dio cuartillas a la imprenta»³⁴. De hecho el crítico de *El Pueblo* escribirá, «casi estamos para aconsejarle que prescinda en la sucesivo de poetas y se escriba él los libros de sus óperas»³⁵.

Sin embargo la crítica fue en general dura con el libreto. Se trata de una obra candorosa e ingenua, con poco fuste dramático y con momentos triviales como la aparición del fantasma, o del jorobado. Tiene demasiados momentos narrativos lo que le obliga a largos recitativos que llevan a la monotonía. Por lo contrario tiene una buena versificación, especialmente en los momentos líricos; versificación que determinará a veces la forma y estructura de la música que contribuye definir y caracterizar los textos. Es claro que Giner en todos estos casos crea unos versos para una música buscada.

31. *Boletín Musical*, n.º 41, 15 de septiembre de 1894, pág. 316.

32. JAQUESÁN: «La ópera española en Valencia. Don Salvador Giner. Sus obras». *El Ejército Español*, 14 de abril de 1901.

33. Solo se publicó un resumen del libreto: *El Fantasma. Ópera en tres actos. Letra y música del maestro, D. Salvador Giner Vidal*. Valencia Imp. de Francisco Vives Mora, 1901. Hemos contado con el libreto realizado por Jorge García que a partir de los manuscritos conservados.

34. «Muerte del maestro Giner. Duelo en Valencia», *ABC*, 4 de noviembre de 1911.

35. «El Fantasma», *El Pueblo*, 14 de abril de 1901.

El fantasma tiene otro problema de raíz y es lo que podemos denominar su carácter bifronte que lo convierte en una obra híbrida. Se pretende unir en ella una típica historia de amor con el conocido triángulo amoroso entre Aurora, Daniel y Don León –este un amor interesado y con una historia negra detrás–, con varias escenas de costumbres valencianas, marginales al nudo central. Esto hace que la obra camine en torno a dos mundos: los números marcados por la música identitaria, siempre definidos por su espectacularidad, tipismo y por un tipo de estilemas, y otros que se mueven en un lenguaje internacional, en este caso de una Italia ya superada, que son los comprometidos con el drama lírico, y los mejores de la obra como romanza de Aurora: «Miro que os inunda el gozo» acto I, o la del III, «Flores amigas mías»; la de Daniel: «¡Tranquila y pura noche!» del acto II, o el dúo de ambos «Insegura me encontraba «del acto II. Solo en pocos casos la música «regional» se integra en los momentos líricos o dramáticos de *El fantasma*.

Este hecho nos lleva a definir la obra como musicalmente híbrida porque nos recuerda en muchos casos, como en *Morel*, al mundo de la zarzuela. Busó comparaba a Giner con Meyerbeer que después de *Robert le Diable* o *Les Hugonots* compuso la comedia *Dinorah*, y también con su admirado Verdi que, supo pasar de sus grandes dramas a esa humorada que es *Falstaff*.

Los personajes fundamentales de la obra son: Aurora, campesina, soprano, interpretada Carmen Garci-Nuño; Filomena, madre, mezzosoprano, por Fidela Gardeta; Daniel, campesino, tenor, por Lamberto Alonso; Don León, industrial, barítono, por Ignacio Tabuyo; Alcalde, Facundo Domínguez, tenor.

El fantasma es una obra saturada de ambiente valenciano y mirando a la zarzuela como proponía Chapí. Recordemos que en esos años con la misma inspiración en el terruño surgen tres obras fundamentales, *La Dolores*, *María del Carmen* de Granados y *Curro Vargas* de Chapí, aunque las tres plenas de modernismo, sobre todo la de Granados y Chapí. *El fantasma* nos traslada a un Giner distinto al autor de *El Soñador*. Hay un hecho común con el resto de sus obras y es la riqueza sinfónica que las acompaña. Giner cuida al extremo la orquestación tanto en los abundantes cuadros pintorescos, como en los momentos solísticos. Para ello va a contar con el mismo orgánico que en sus obras anteriores, en este caso sin arpa, y con una banda muy circunstancial a la que se añadirán instrumentos regionales como el tamboril, la dulzaina, tabalet, o la guitarra. Hay una segunda diferencia en el tratamiento orquestal; los preludios, interludios y momentos transicionales de la orquesta no son tan importantes como en las anteriores.

Hay otro hecho digno de comentario. En ninguno de los manuscritos se señalan los números o las escenas de que consta la obra. Hemos tenido que recurrir al resumen de la obra publicado para el estreno, sin duda de la mano de Giner, y donde se señalan las escenas que hemos respetado en nuestra ordenación y análisis. El hecho de no usar números lo hemos comentado en páginas anteriores como signo de modernidad. Y es cierto que apenas hay en *El fantasma* números cerrados,

sino escenas unidas en muchos casos sin solución de continuidad, lo que es un claro signo de la importancia de la parte literaria. Sin embargo no están presentes otras reformas. Giner propone una decidida defensa del melodismo y de formas solísticas como la romanza, dúos, tercetos, y por supuesto evita otro de los signos de la reforma convertido en canónico en los noventa y es tratamiento temático o motivico. En *El fantasma* no hay temas guía aunque sí numerosos pequeños motivos que enriquecen los números, llevados normalmente por la orquesta, con los que se consigue la unidad.

Hay por fin otros aspectos que sitúan la obra lejos del Giner más moderno. Una armonía tradicional y con un uso de la modulación contenido, en parte por los numerosos momentos corales en los que la música valenciana lo dificulta. El uso de «lo musical valenciano» que hace Giner está lejos del citado antes «nacionalismo de las esencias», y sigue la otra vía, la de las «apariencias», que consistiría en la cita o uso directo de los «temas nacionales» como sucede en casi toda la zarzuela, por cierto en esta obra magistralmente orquestados. No obstante hay que añadir que estos elementos dan coherencia a la obra a través de una música que introduce con maestría el rico estrato valenciano y nacional en al menos en diez escenas de la obra. No podemos olvidar que Giner había investigado la música y las costumbres valencianas como demuestra en varios de sus magníficos poemas sinfónicos.

Intentaremos una breve lectura de las estructuras dramáticas de la obra comenzando por recordar esa mezcla de los dos estratos, nacional y el internacional con los que se desarrolla. Giner la inicia con un preludeo previo al levantamiento del telón en el que sintetiza los temas de los tres actos. Está en la línea de su *Nit d'albaes*, describiendo la fiesta, el amanecer y la salida del rosario de la aurora del pueblo con cornetines y trombones en sordina y tocando un tema popular. Un *Allegro* transforma el momento con un crescendo del metal y la madera que evocan sonidos bandísticos, siguiendo la *mascletat*, las *engraellat* y los *canterelletes* y finalmente llega a un atronador pasacalle, con la participación de los tamboriles. Sigue un dúo entre madre e hija, Filomena y Aurora, «Ya que al alba los preceptos», iniciado por un motivo instrumental, refiriéndose a su soledad por la muerte del padre en un accidente en el campo.

De esta congoja los saca la escena II en la se celebra la fiesta del Rosario con el disparo de la *mascletat* y el pasacalle del tabalet y la dulzaina que acompaña a mozas y mozos. Giner traza una magnífica página de sabor local, «identitaria», en la que participan dos coros, el de la murta y el de la murmuración, siguiendo los estilemas de este tipo de coros: compás de 3/8, ritmo marcado, ámbito reducido de la voz, melodía popular, versos de arte menor. Revive con ello la tradicional fiesta de la Murta del valle de Alcira, en que ofrecen a la Virgen ramos de mirto. El coro invita a la hermosa Aurora «a la función» con que comienza el segundo coro femenino, llamado de la murmuración, típico en la zarzuela, recordemos *El juramento* y *El Dúo de la Africana*, que Giner construye a través de un diálogo coral de gran interés.

El lenguaje internacional y la lírica comienzan su camino en *El fantasma* cuando Aurora asume el protagonismo, y rechaza la fiesta con un romance coreada en la que narra sus fatídicos presentimientos de tristeza y orfandad. Con una estructura ABA', «Miro que os inunda el gozo», aparece lírica con unos versos octosílabos con fuerte poder asociativo. Se produjo la primera salida de Giner por un público entusiasmado. Vuelve a escena la madre y comienza el diálogo con la hija, Escena IV, «Creí que no acababan tus amigas». Esta da cuenta de la burlas que sufre. Su madre le dice que es por culpa de Daniel, su novio. Comienza aquí el dúo marcado por el canto de Aurora con un lenguaje expresionista con cambios rítmicos, registro agudo de la voz y saltos interválicos amplios. La madre le contesta con un lenguaje plano y recitado. Entra en escena otro personaje central, Don León «caballero de industria», el traidor de la obra, escena V, «Esta es la casa». Giner lo presenta con un sobrio recitado en *Andante* y en *sotto voce* en el que expone la estrategia para entrar en la casa, «apelaré al amor; si no, ¡recurriré al terror!». Viene con la intención de apoderarse de un tesoro oculto en la casa, que conoce por una carta robada a un moribundo militar desterrado, y pretende cautivar a la joven, con gran contento de su madre. Giner vuelve a citar por tercera vez el motivo instrumental con el que se presentaron ambas.

El fantasma regresa en la escena VII al mundo valenciano. Un *Allegro* da la entrada a un coro de mendigos que vuelven del reparto de *les calderes*, «Buena sopa, gran pitanza». Giner lo divide por grupos que entran en progresión con cambios de ritmo, momentos en canon y en fuga, llegando a su momento culmen con la salida a escena de un jorobado y tartamudo del que se ríen. El canto a la vida se convierte aquí en un «canto a la sopa» de gran realismo. La orquesta intermedia con una breve danza en 3/8 y 6/8, mientras reaparece el jorobado al que colocan en el centro del corro para cantar. La orquesta imita el rasgueado de una guitarra para que el jorobado inicie el canto de *El paño moruno*, «Gibraltar es un peñón». Es una canción murciana sacada de la obra *Ecos de España* de José Inzenga. Internacionalizada por la versión de Falla, antes había sido usada por Glinka en su *Une nuit à Madrid*, 1851, y por Julián Arcas.

De nuevo Giner usa el contraste y con una modulación a DoM en *Andante* da comienzo la siguiente escena con el canto de Aurora lleno de lirismo en una especie de lamento, «Tormento rudo son las fiestas para mi». Es acompañada por un coro de mujeres y niñas, ricamente vestidas como santas y heroínas de la Biblia, que bailan para acompañarla. Al final de la escena tres compases de tromba anuncian la llegada de un Pregonero que ordena se pongan luminarias en las ventanas al paso de la procesión, mientras da comienzo un espectacular final. Desfilan por el escenario pendones, banderolas, cruces, gigantes y cabezudos, mientras suena el tutti de la orquesta enriquecida por una banda de metales, platillos y tamboril. Interpretan un «poema instrumental», que acompaña a la procesión. Giner como en todas sus obras anteriores propone un gran número orquestal que interpreta una arcaica marcha valenciana conocida como

«de los Alcides» —*homens de la forsa*—, que se supone de origen íbero, y que se baila en los municipios de Silla y Picassent con danzantes que golpean sus bastones contra el suelo. Suenan las campanas, cohetes, tracas, y reaparece el coro de mendigos que se unen a la fiesta, se cierra el final con un, «¡Viva!, ¡Viva!, ¡Viva!, ¡Viva!».

El público estalló en aplausos entusiastas y el maestro apareció en el palco escénico. El crítico del *Mercantil* definía la vivido como: «la fotografía exacta de nuestras costumbres populares que produce un efecto indescriptible, haciendo estallar al público».

En acto II sucede en el mismo escenario, dividido en dos cuadros. Giner regresa al drama lírico con lo que es la presentación de Daniel, con reducida presencia hasta ahora. Un tema suplicante de la trompa y otro de la flauta crean un clima de misterio. Giner recupera la forma de *scena ed aria* con una romanza, «Dormir tu no pudieras», que fue uno de los grandes éxitos de la obra, colocado aquí para reafirmarla con un gran número solístico. Giner da protagonismo al nudo del drama que es el amor y no la «fiesta». La romanza con una estructura periódica contribuye a dar esa dulzura mezclada con cierta melancolía que respiran los textos. Usa una interválica que camina por notas próximas y con saltos tercera, cuarta, quinta siguiendo el clásico esquema A-B-A. La compuso esta romanza para el tenor valenciano Lamberto Alonso Torres con carrera internacional en la Scala, San Petersburgo y París, y luego profesor de canto del conservatorio valenciano lo que produjo que el público estallase, «en delirante ovación» hasta que el maestro Giner hubo de salir a escena e indicar al público que la romanza no había concluido»³⁶, lo que llevó a su repetición.

Terminada la romanza Aurora se asoma a la ventana dando comienzo a un apasionado dúo, escena II. Es en el final de este dúo cuando Giner introduce unos rasgueos de guitarra y la voz de un tiple que comienza a cantar un trovo popular, «Si a la ventana te asomas», que un amante trasnochador canta a su amada. Entra de nuevo el canto popular con cierto deje de jota y en medio del cual interviene Daniel para cantar, «felices ellos» contestado por Aurora, uniendo sus voces en un pp que progresa en una especie de *stretta* final a la que se une la orquesta.

El *cuadro 2º* nos traslada a la planta baja de la alquería donde a telón bajado inicia la orquesta un «minueto». Con esa vuelta a una danza antigua se describe el ambiente de fiesta que rodea a los protagonistas y que Giner construye a partir de un tema que apareció en la romanza de Daniel. El minueto desemboca en la entrada de Aurora y de su madre, que muestran sus desavenencias ante Daniel atacado por pobre, y con la de Don León, «Dios las guarde», escena III. Aurora se muestra huraña, y Filomena dura con su hija y complaciente con Don León que se dirige a

36. «El Fantasma», *El Pueblo*, 14 de abril de 1901.

Aurora «¿Por qué tan triste, Aurora?», recuperando la melodía franca. Se inicia un terceto: la hija preguntando porqué la madre busca «su perdición»; Don León que le ha regalado unas joyas inquiriendo porqué no las admite; y la madre desesperada.

El sonido lejano de una dulzaina y el tamboril quita dramatismo al momento. Giner trae a escena el tema de la dulzaina y tamboril de la Introducción del acto I con lo que anuncia la llegada de la *plega* que viene de fiesta para «recoger» productos de la tierra y limosna para los pobres, lo que Daniel aprovecha para entrar en casa de Aurora. Suena entonces un coro festivo y costumbrista y prepara lo que va a ser el *finale*; el gran concertante final con todos los protagonistas, el coro que actúa aquí como personaje, al que se añade otro de mujeres mientras se agudiza la lucha entre los pretendientes con un «¡villano!» lanzado por Don León, y un «¡salga!» de Daniel. Giner vuelve a recurrir a la fuga para narrar la situación de manera apropiada como ya lo había hecho en el *El Soñador*, llegando el momento de mayor densidad con la entrada del Alcalde que ordena silencio y pregunta, «¿Quién al reposo público atentó?». Filomena acusa a Daniel. El Alcalde ordena detenerlo, llegando el concertante con todos los protagonistas a ese gran final que buscan todos los autores españoles del momento y que ya Giner ya había conseguido en las anteriores.

El Acto III es el más débil de la obra, en parte por la ingenuidad del libreto aunque Giner sabe sacar momentos de interés. Una introducción orquestal crea un ambiente de tristeza. Vuelven a varios motivos del inicio del acto I que dan unidad a la obra y desemboca en Filomena abandonando la alquería, «Abandonar me es fuerza». Lo hacen madre e hija aterrorizadas porque un «fantasma horrible» —el origen del título—, vaga en torno a ellas. Filomena se pregunta si será el ánimo de su marido que quiere decirle algo.

Antes de abandonar la casa Aurora dedica una romanza a aquel lugar donde ha vivido, «Flores amigas mías», escena II. Giner vuelve al cuarteto literario con versos heptasílabos siguiendo un modelo poliseccional: A-A-B-CA, y crea una melodía plena desde el motivo inicial de cuatro compases. Otra breve introducción orquestal permite la entrada de Don León, escena III, que celebra que Filomena y Aurora abandonen la casa, lo que facilitará sus planes. El acto vuelve a la acción con un recitado de Don León cuenta que dará el golpe de noche entrando en la casa dado que ha conseguido que nadie se acerque a la alquería por miedo al fantasma. Las últimas notas de su canto son tapadas por un vocerío que proviene de los mozos que con garrotes persiguen al toro embolado. Giner nos ofrece otra colorista escena coral, jugando con el contrapunto y con un ritmo incisivo que imita el correr de los toros y que enardeció al público.

Desaparecen el toro y los hombres. Las mujeres se quedan solas y reparan con espanto en la presencia de Don León, «¡Ah, señor!». Se trata de un escena llena de ingenio en la que se produce el diálogo entre el coro de mujeres y Don León, conocido como «coro del miedo» en que muestran su pavor ante un alma errante,

«el fantasma», que «unas veces crece y otros desaparece». Inicia el coro la narración con un breve y teatral fraseado rítmico y sostenido por un ostinato orquestal conseguido por seis semicorcheas separadas por silencios colocados estratégicamente, un número que nos recuerda la escena de los duendes de *Margarita la Tornera* de Chapí. Don León responde con ironía estableciendo un breve diálogo con los coros sobre como atacar al fantasma; las mujeres asustadas deciden marcharse. Don León ha conseguido lo que quería y desaparece para actuar.

Daniel entra en la escena aturdido por tristes pensamientos iniciando la escena VII, «Cruel presentimiento» lamentado que Aurora y su madre hayan abandonado el lugar. Sigue una breve romanza en la que se dirige a las flores, recuperando el canto en una melodía amplia. Unos golpes de timbal y las didascalias nos recuerdan que por el fondo de la escena pasa el fantasma. Daniel se lanza furioso a perseguirlo. Se oyen dos detonaciones y aparece otra vez el coro de ronda armados con trabucos y sobrecogidos. Se les une el Alcalde cantando con terror el coro del miedo, ¡El fantasma. Cielo santo!», en un magistral diálogo bufó e irónico que desemboca en la escena IX, «¡El fantasma viene ya!», en el que aparece por fin Daniel arrastrando de un brazo al fantasma que lleva un traje descompuesto y roto: es Don León. En un *Allegro* y 3/8 el coro de ronda canta un segundo coro del miedo, hasta que puede celebrar su captura con un texto y música irónica, «ya es gallina / quien fue león». El Alcalde ordena que sea registrado Don León y manda venir al juez.

El fantasma llega en su escena final con la presencia de todos. Inicia la escena Don León, ya preso, cuenta en una especie de *racconto* su aventura. Se revela que Daniel es el hijo del fallecido guerrillero, aunque desconocido por su padre, y que le cede a la familia que le dio hospitalidad, el tesoro oculto en la alquería. El alcalde envía a Don León a la cárcel. Filomena se postra a los pies de Daniel y pide perdón. El Alcalde ordena celebrar el suceso con fiesta y baile en un gran concertante final con el que concluye la obra.

Con esta obra se cerraba la actividad operística del maestro, que a pesar de algún regreso puntual a comienzos de siglo, comenzó a beber las negras aguas del Leteo, es decir, la muerte a la que han sido condenada su magnífica obra, en una ciudad donde existe un flamante teatro de ópera.

Queremos concluir este ensayo agradeciendo su trabajo y ayuda al documentalista Jorge Fernández, sin cuyos desvelos hubiese sido del todo imposible.

Diálogos sobre la ópera entre dos orillas del Mediterráneo, osea las querellas entre cantantes italianos y actores españoles por ganarse al público

FRANCESC CORTÈS MIR

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: La prevalencia de la ópera italiana en España durante los primeros momentos de la renovación romántica mantuvo los cauces y los contactos con Italia asentados desde finales del s. XVIII. La lectura de distintos documentos relacionados con la recepción de los nuevos repertorios –mayoritariamente de Rossini– se han contrastado con las noticias sobre la actividad lírica española publicadas desde la prensa italiana, y con documentación inédita procedente de las representaciones en los teatros de Barcelona. Ello dará como resultado una visión más compleja del momento, en la que se demuestra como el peso de la tradición teatral española indujo a una forma autóctona de preceptística sobre las funciones líricas. La representación de las óperas italianas en nuestro país fue el resultado de un diálogo, y también un compromiso, entre los distintos actores del proceso: cantantes, empresarios, administradores de los teatros y el público.

Palabras clave: ópera, teatro, crítica musical, adaptación operística.

DIALOGUES ON THE OPERA BETWEEN TWO SHORES OF THE
MEDITERRANEAN, ossia QUARRELS BETWEEN ITALIAN SINGERS
AND SPANISH ACTORS TO DOMINATE THE PUBLIC

Abstract: The domain of italian opera in Spain, during the romantic renewal, kept the channels and contacts with Italy established since the century XVIII end. The reading of different documents related the reception of the new repertoires –mainly Rossini–. It has been contrasted with lyrical activity in Spain published by contemporary italian press. Some unpublished documentation, around performances in Barcelona's theater, focused new light over the performance. This will result in a more complex vision, that proves how the weight of the Spanish theatrical tradition induced an autochthonous form lyrical theoretical principles. The stage of Italian operas in our country would be the result of a dialogue, also a agreement, between different parts: singers, entrepreneurs, theater managers and public.

Keywords: opera, theatre, musical criticism, operistic adaptation.

La ópera italiana en España durante una gran parte del siglo XIX consiguió una posición dominante, como resultado de un proceso adaptativo. La diversidad de tradiciones teatrales que mantenían una gran vitalidad en la península, tanto de procedencia autóctona como foráneas, se acomodaron entre ellas. El supuesto dominio del italianismo ochocentista no implicó un trasplante de modelos de representación y de gestión teatral italianos. Surgieron disensiones y encontronazos, aderezados con fricciones de diversa índole, que ya de por sí eran y son inherentes a los espectáculos teatrales. La historiografía española finisecular –del XIX se entiende– atribuía esos zarandeos a la reacción antiitalianista sustentada en postulados nacionalistas. No reiteraremos dicha argumentación: es conocida en demasía, en este breve estudio no podemos adentrarnos por esta senda.

Trazaremos una opción algo matizada, basada en los intercambios que se produjeron entre España e Italia a distintos niveles: en los circuitos de cantantes y compañías procedentes de tierras italianas; en la recepción y acomodación de esos repertorios foráneos que debían adaptarse al gusto y a la preceptística española; en una actitud reacia de los cómicos y actores españoles que defendían su trabajo al sentirse amenazados y desplazados por el «otro»; y en las reacciones divergentes de aquellos que se sentían rechazados, tanto los cantantes italianos como los compositores españoles. En resumen, un diálogo entre más de dos partes que no discurría precisamente por caminos de rosas.

ESTRATEGIAS DIVERGENTES FRENTE A LAS COMPAÑÍAS ITALIANAS

La reacción que enfrentó ambas tradiciones, la española y la italiana, puso las espadas en alto a finales del siglo XVIII. Veamos algunos casos. El administrador de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena –Juan Ponce–, la hermandad vinculada al gremio teatral en España desde el siglo XVII¹, se dirigió en 1780 al Consejo Real solicitando que se adoptara una medida proteccionista que frenara el avance de los cantantes italianos de ópera en suelo peninsular. Pedía que sólo se permitiera la actividad de un único teatro en las capitales, a no ser que dichas compañías foráneas –italianas la práctica totalidad– construyeran un edificio exclusivo para ellos, con un horario de representaciones que no se solapara con las funciones de teatro español. La medida del cerrojazo no se apoyaba en razonamientos estéticos, aún menos en los preceptos teatrales vigentes. Sencillamente buscaba impedir a toda costa la presencia de los grupos italianos. Sin duda alguna debían sentirlos como una amenaza auténtica puesto que el público probablemente los prefería por delante de los cómicos:

1. Véase ÁLVAREZ, 2010.

Pide y suplica rendidamente, que habiendo por presentado el testimonio de la Real Cédula [...] se digne expedir su Real Decreto [...] para que no habiendo en dichas Capitales más que un solo Coliseo, sean preferidos para las públicas diversiones los Españoles representantes, sin mezcla de Italianos, Bailarines y operistas; Y caso que estos quisiesen hacer sus óperas, y les den contentimiento, proporcionen sitio para ello, ó que a su costa ó la de sus Particulares afectos, fabriquen otro coliseo como se ha executado en Cádiz, que el comercio Francés é Italiano ha erigido cada uno el suyo, y con señalamiento de hora que no perjudique a la acostumbrada de los Españoles².

Las ciudades de Cádiz y Barcelona asumieron una actitud distinta, sobre todo Barcelona, como también es sabido, desmarcándose de la petición de la Cofradía³. Uno de los argumentos de peso que se sostuvo desde Barcelona fue el peso de una tradición que se remontaba a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, habría que añadir otros factores posiblemente tanto o más decisivos. La tradición a menudo acaba siendo un argumento que fácilmente se puede menoscabar. En primer lugar la fuerte actividad comercial en esas ciudades implicaba el asentamiento de una colonia extranjera considerable, originando fuertes vínculos con los centros operísticos y comerciales italianos. En segundo lugar, la soldadesca destacada en esas plazas estaba formada por mercenarios y destacamentos de extracción foránea, que buscaban en la ópera una forma de distracción. Una de las preocupaciones del capitán general destacado en Barcelona era mantener entretenidas dichas huestes militares. Al tener Barcelona sólo un teatro activo a principios de siglo XIX, se argumentó que «No hay duda que muchos de este Pueblo, y especialmente los Estrangeros que hay en esta Capital prefieren las Óperas á las comedias Españolas, pero no por ésto podrá decirse sean más de la aceptación del Público»⁴.

LA RECEPCIÓN DE LA ÓPERA ITALIANA MEDIATIZADA POR LA TRADICIÓN TEATRAL

El gusto del público se había decantado abiertamente por la ópera italiana adentrado el primer decenio del siglo XIX, sin que por ello dejara de asistir a las representaciones teatrales de las compañías de cómicos españolas. Este apego al teatro

2. «Papeles relativos al informe pedido a la administración del Hospital general por el real acuerdo sobre la representación hecha al Consejo por parte del gremio de representantes». AH-SCSP, n.º 1972. Casa del teatro, Vol. I, Inv. 6, carpeta 1.2.1/7. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Carpeta 19-4. Reproducido en ALIER, 1990: 562-563.

3. ALIER, 1990: 459.

4. «Respuesta de la administración del Hospital a la consulta del Real Acuerdo», 6 de enero de 1781. AHSCSP, n.º 1972. Casa del teatro, vol. I, Inv. 6, carpeta 1.2.1/7. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Carpeta 19-4.

en el público de la península determinaría una forma singular de enjuiciar los espectáculos operísticos, hasta muy entrado el siglo XIX. Este peso del teatro determinó una preceptística literaria española, dominada por el peso de los referentes teatrales hispanos. Dicha preceptística informaba tanto la recepción, como la crítica periódica, condicionaba las adaptaciones y arreglos de las óperas italianas y, finalmente, sería el punto de partida para la creación de las nuevas óperas de autores españoles.

Las bases de la preceptística se fundamentaban en la tradición teatral también en Barcelona. Difería abiertamente de la tradición italiana, de matriz operística. El gusto estético del público, en definitiva, no coincidía totalmente con los usos dramáticos de los cantantes italianos, que al llegar a la península a veces eran rechazados por algunos sectores del público español. Varios textos de inicios de siglo patentizan incluso entre aficionados muy formados la tendencia a criticar las actuaciones de los cantantes italianos, por más renombrados que fueran, desde unos parámetros que anteponian las reglas dramatúrgicas peninsulares a los tópicos habituales dominantes entre los cantantes italianos. Es el caso de un escrito publicado en 1816 bajo el pseudónimo E.A.D.L.M.⁵:

El señor Bordogni lleva su deber con mucho decoro⁶, y con aquella maestría en el cantar que tanto partido saca de la clase de su voz, como sabes no de mucha extensión... ojalá quisiese enmendar aquel defectillo de presentarse siempre perfilado en el extremo del proscenio, dirigiendo la acción y el gesto al público, aun cuando las palabras de su canto manifiestan todo el interés con que debe hablar al interlocutor que está con él en la escena. En esto es muy recomendable el señor Ambrosi⁷. Jamás este admirable artista se distrae de lo que manda el papel que representa. Sus miradas, su acción, el menor de sus movimientos, dexan ver que empapado en las veras de lo que representa, trata solo de dar á la acción aquella unidad cómica que es la que produce suma complacencia..... Ya sabes tu quantas veces en nuestras reflexiones sobre el teatro, hemos convenido que para oír las operas, es preciso dexarse en su casa quasi todas las facultades del entendimiento, y ésta que para ámbos es una verdad de bulto, debiera ser una razón mas para los operistas, de no omitir el menor cuidado á fin de que su exactitud teatral, supliese la incongruencia de morirse cantando, enamorarse cantando, desafiarse cantando &. &⁸.

5. El pseudónimo no se corresponde con Cándido María Trigueros, que había muerto en 1798 en Madrid.

6. El célebre tenor Marco Bordogni estuvo contratado en el teatro de la Santa Creu desde 1815 hasta 1818. (VIRELLA, 1888: 332).

7. El bajo Antonio Ambrosi cantó en el teatro de la Santa Creu desde 1815, finalizando su vinculación en la primavera de 1817, cuando marchó contratado por la compañía del teatro de La Scala de Milán. (VIRELLA, 1888: 328).

8. E.A.D.L.M., 1816: 3.

LA ECLOSIÓN DEL ROMANTICISMO Y EL VENDAVAL ROSSINIANO

Entre los años de 1816 y la consolidación del proceso conocido en literatura como «renovación romántica» –que se podría situar hacia 1844– se constatan numerosos indicadores del diálogo entre la ópera italiana y la preceptística española de raigambre teatral. Fue un diálogo no exento de tensiones, algunas a causa de la cambiante situación sociopolítica del país. En el ámbito barcelonés tomaremos como referencias iniciales las publicaciones de Don Fernando de Cagigal de la Vega y Martínez Niño, marqués de Casa-Cagigal⁹, junto con la aparición de la revista *El Europeo* (1823-1824). El punto culminante de la recepción romántica la situaremos coincidiendo con la publicación de otras revistas, como *El Genio* (1844-45) –impulsada por Víctor Balaguer–. Ese momento histórico fue coincidente con la eclosión de varias publicaciones musicales: *El Mundo Musical* (1845) –publicada por Domínguez de Gironella–, *El Barcino Musical* (1846), *La Lira Española* (1846) o *La Discusión* (1847) –editada por Pau Piferrer–.

En la introducción de la corriente romántica en Barcelona desempeñaron un papel importante algunos emigrantes liberales italianos, como Luigi Monteggia –milanés– o Fiorenzo Galli, ambos redactores de *El Europeo*, junto con Bonaventura Carles Aribau o el inglés Carlos Ernst Cook. La publicación, a pesar de su efímera duración, proyectó una influencia duradora. Cook y Galli tuvieron que abandonar Barcelona. A causa de ello y del giro radical del contexto político, cesó la publicación. Las ideas de Monteggia continuaron vigentes durante la década de los años treinta, posiblemente a partir de la publicación de escritos en los que Monteggia se escudaba bajo el anonimato¹⁰. Monteggia, en el primer número de *El Europeo* escribió acerca la primera representación en Barcelona de la ópera de Rossini *Ricciardo e Zoraide*:

[...] No hablaremos de la poesía, porque desde el Metastasio esta parte se halla en total abandono; y los dramas para música, á escepcion de muy pocos, son insufribles para los que tienen la menor dosis de buen gusto [...] La música de algunas piezas es divina, y sobre todo la del duetto del segundo acto entre Ricciardo y Zoraide. No tiene sin embargo aquel caracter original y tan feliz que nos arrebató en la *Gazza Ladra* y en la *Donna del Lago*, particularmente en esta última, en que uno se figura oír los cantos de Caledonia y las melancólicas melodías de los hijos del Morven¹¹.

9. GACA, 1818: 1-27.

10. JORBA, 2007: 283.

11. L.M., 1823a: 36.

Las frases que redactaba Monteggia en 1823 coincidían con la línea estética que en 1818 había animado a Cagigal a valorar el estreno de la ópera seria *Guzmano di Valore* de Pietro Generali desde una perspectiva literaria algo conservadora: «Leo a Metastasio, leo a Ariosto, leo al Tasso, y hallo poesía, y jamás versos, que se parezcan a los copiados»¹².

En el segundo número de *El Europeo* firmaba Monteggia una extenso artículo sobre el Romanticismo y la literatura. Con gran clarividencia describía las «infinitas disputas» que tenían dividida a la literatura de su tiempo en dos facciones: los clasicistas y los románticos¹³. Describía además sus referencias, aconsejando a los que quisieran ahondar más en las ideas románticas, filosofía en la terminología de la época, a consultar las obras de Schlegel, Sismondi, Manzoni y los escritos de la revista milanesa *Il Conciliatore*.

Un punto de partida semejante mantenía en 1828 otra publicación anónima aparecida en Madrid, *Origen y progresos de las óperas*¹⁴. Continuaba luego con una abierta censura a las costumbres derivadas de la ópera italiana:

Todo cuanto tiene mas atractivo la poesía, la música, la representacion, el baile y la pintura, todo se une felizmente en ella para escitar los afectos, encantar el corazon, y engañar dulcemente el entendimiento. Asi es que considerando la ópera como un espectáculo, o cómo diversion pública, no hay duda que no se puede inventar otra mas magnífica y noble donde brillen tanto las buenas artes, y donde los poetas, los cantores, los músicos, los bailarines y los pintores encuentren tan oportuno campo para hacer gloriosa ostentacion de su habilidad. [...] Sin embargo, la poesía es la parte que menos atencion se lleva en las óperas: asi es que esta diversion encantadora á juicio de eruditos inteligentes pierde su mas verdadero y sano deleite, y la deja espuesta á las rivalidades de la comedia y tragedia.

[...] Para los italianos la música es todo, y la letra nada. Si el segundo acto de un drama tiene mejor música que el primero, dice que comienzan por aquel: que los cantores siguen mandando á los poetas, y les exigen la insercion en sus obras de las frases que les son mas favoritas, vengan ó no a cuento, y que hay *virtuosi* que no quieren salir al teatro como no sea por una escalera magnífica de un palacio ó en una nube, para que sea su salida mas sorprendente. Censura las cortesías inoportunas con que suelen correspondenr los actores á los aplausos del público, y por último ridiculiza los bailes mitológicos é históricos que suelen servir de intermedios en aquellos teatros, donde se vieron por primera vez el *Gengiskan*,

12. GACA, 1818: 2.

13. L.M. 1823 b: 48-56.

14. *Origen y progresos de las óperas o sea Noticias Filarmónicas*, Madrid, Imprenta de don Ramón Vergés, 1828.

el sacrificio de Curcio y el compendio de la Historia Romana nada menos que desde Rómulo hasta César¹⁵.

Si en estos aspectos el autor del *Origen y progresos de las óperas* coincidía con las ideas de Monteggia en *El Europeo*, al adentrarse en su exposición derivaba hacia postulados divergentes: sostenía argumentaciones contrarias a cantar las óperas en italiano, similares a las que habían impulsado la Real Orden de finales del s. XVIII, a pesar de reconocer que «la lira de Rossini tiene electrizado en el día el ánimo de los españoles»¹⁶, y de citar otros autores italianos de éxito en España como Morlachi y Mercadante. Se aseguraba que sólo las personas «frívolas» podían demostrar que en todas las «naciones industriosas y amigas de apropiarse todos los inventos» la lengua italiana se consideraba la más apropiada, puesto que el público español no podía entender el texto cantado en italiano¹⁷. A pesar de ello, atenuaba su tono antiitalianista con tópicos que años más tarde encontraremos descritas en la otra orilla del Mediterráneo:

No dudeis, compañeros...
que si España nos da práctico ejemplo
de la grandiosa música del templo;
si de la instrumental hoy se gloria
tan justamente el Aleman Imperio;
y Francia honor merece,
cuando con libros teóricos nos guía;
del musical teatro el magisterio
a la ingeniosa Italia pertenece¹⁸.

EL MUNDO EMPRESARIAL Y LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

La contratación de las compañías operísticas seguía unos conductos desvinculados de las consideraciones estéticas, hasta cierto punto ajena a los altercados provocados por la recepción y los choques con la preceptística. Discurría a través de contactos personales respaldados a menudo en circuitos empresariales. Acabadas las guerras napoleónicas, la actividad lírica de Barcelona retomó un auge incluso más ambicioso. Esa tendencia ascendente tropezó en 1820 a causa de las circunstancias políticas en España. La renovación de las compañías pasó una situación compleja.

En la compañía contratada en 1818 para el teatro de la Santa Creu de Barcelona se encontraba el primer bufo, Filippo Galli (1783-1853), el cual después de

15. *Op. cit.* pág. 9.

16. *Op. cit.* pág. 31.

17. *Op. cit.* pág. 97-99.

18. *Op. cit.* pág. 10.

cambiar su tesitura a la de bajo se había convertido en una de las voces preferidas de Rossini, y uno de los personajes sobresalientes del panorama italiano. A partir de 1819 Galli ocuparía el puesto de director de escena, junto con el pintor y «director de maquinaria» Francisco Lucini. Cuando regresó a Italia, Galli asesoraba a la empresa del teatro de la Santa Creu:

En las ciudades de Italia donde buscaron con esmero cada uno de los actores, todo contribuyó á asegurarles de su acierto. Desde el momento han escrito con el mayor empeño, lo han repetido y lo repetirán al Sr. Galli, cuyo voto es de tanto precio en la materia, y le han facilitado cuantos medios están á su alcance, para que busque y dirija sobre ésta con toda la eficacia y brevedad posibles una primera actriz, capaz por todas circunstancias de relevar la escena música, de sostener el mérito apenas probado de los demas actores y de reconquistar la aceptacion perdida. No es empero tan facil enmendar aquella compañía como la nacional¹⁹.

Galli continuó su labor de contratación de una nueva compañía, durante el espacio de un par de meses. Al cabo de unas semanas se publicaba el estado de la compañía que había logrado reunir para intentar salvar la continuidad de la ópera en el teatro de Barcelona, a pesar de los abruptos cambios políticos que habían retardado la confección de la compañía para la siguiente temporada, y varios cantantes italianos ya estaban contratados en otros teatros:

después de todas las reflexiones y diligencias posibles, dice, he escriturado para Vds. á la señora Valsonani. Ningun otro pudiera encontrarla mejor en el momento crítico en que estamos. Obrando por mi interes propio, no habria procedido de otro modo, y quedaré bien pagado si la señora Valsonani logra satisfacer el gusto de este público. Esta se presenta muy bien en el teatro, conoce á fondo su profesion y la escena. Dos años ha estado en Monaco y ha gustado mucho. Cantó en Bérgamo y actualmente canta con muy feliz éxito en Cremona, y ya está escriturada para Génova en la primavera próxima: respecto de su carácter ella misma se hará tributar la justicia que merece. La Pellegrini está escriturada para Génova: otra buena que canta en Turin lo está para Roma: la hija de Zamboni, que es muy buena, es un contralto por el estilo de la señora Contini: de las demas que son muy pocas, la mejor es la señora Valsonani, y no he querido perder la ocasion. Monelli está de mucho tiempo ajustado para Turin y Trieste²⁰.

En 1823 la composición de la compañía se vio nuevamente empañada no sólo por la situación en España, sino también por la inseguridad que dominaba toda

19. *Diario de Barcelona*, 14 de mayo de 1820.

20. «Teatro», *Diario de Barcelona*, 28 de junio de 1820.

Europa. La crónica que se publicó en el *Diario de Barcelona* nos cerciora a cerca del método habitual que seguía la administración del teatro de Barcelona para ajustar compañías. Solían enviar una persona de confianza, como había sido en su momento Ramon Carnicer, o el bajo Felippo Galli, o a José Puig, contrabajista de la orquesta. En caso que no fuera posible contar con una persona enviada directamente, contaban con los contactos de diversos representantes, bien en Génova o en Milán:

Bien quisiera su comision directiva [del Teatro de Barcelona] poder anunciar desde luego sin temor de la menor variacion, las listas de las compañías que deben trabajar durante el año cómico que va á empezar su carrera. Si tiene el placer de verificarlo en cuanto á los actores de la compañía española y de baile nacional, siente no poder verificarlo en su total en cuanto á la compañía italiana. Las circunstancias políticas que por desgracia agitan actualmente á la Europa toda, extendieron, sin que pudiese ser menos, su maligna influencia á los actores que debieran componer aquella. La persona á quien la comision, forzada por la necesidad, eligió para pasar á Italia²¹, si bien pudo penetrar hasta Milan, permaneció poquísimas horas en aquella ciudad. Obligado por la policía á retirarse precipitadamente habiendo oido á los actores que pudieran ser á propósito para nuestro teatro, tuvo que encargar su definitivo ajuste á una casa respetable de aquel comercio que ya la comision le habia indicado. Esta se hallaba aun en la incertidumbre de si aquel gobierno hubiera concedido los pasaportes á los actores, por cuya razon quedaban paralizados los ajustes, pero con carta recibida ultimamente fecha en Milan á 16 del pasado, sabe la comision que aquel inconveniente queda zanjado y que el encargado iba á trabajar activamente para completar los ajustes de los sugetos que el comisionado le designó. Tales con los que se detallan en la siguiente lista esperando que la única variación que pueda ocurrir acerca de ella será solo en cuanto al tenor y que se logrará el ajuste de uno de los dos anunciados²².

Entre la abundante correspondencia comercial conservada en la Biblioteca de Catalunya de la familia Janer Gònima se encuentran varias cartas procedentes de Italia, tanto de copistas de música, como casas editoriales y agencias. Los Gònima estaban estrechamente vinculados con el teatro de la Santa Creu, formando parte de las distintas sociedades que lo administraron. Erasme de Janer i de Gònima era nieto del industrial Erasme de Gònima. Se casó con Josefa de Gironella, descen-

21. Ramon Carnicer había marchado al exilio, en su lugar estaría al frente de la orquesta Dionigi Brogialdi.

22. «Teatro de Barcelona», *Diario de Barcelona*, 21 de marzo de 1823, pág. 714.

diente de una acaudalada familia vinculada también al teatro barcelonés²³. Erasme de Janer i Gònima se había carteadado entre 1826 a 1830 con Antonio Magotti (Bologna), con Ramon Carnicer –enviado a veces por el teatro a Turín–, con la influyente casa de Bartolomeo Merelli (Milano), con los banqueros Giovanni Brocca (Milano), con Isidoro de Montenegro, con Ferdinando Artaria, con Pasquale Brunetti, Francesco Lucini (enviado por el teatro a Bologna), Giovanni Rossi (Milano), con la casa de Alessandro Lanari (Firenze), y con Giovanni Ricordi (Milano)²⁴.

La vinculación entre el ámbito comercial, el militar y la ópera está documentada desde el siglo XVIII. El empresario catalán Francesc Creus –de oficio peletero– fue impulsor de compañías de ópera en Valencia²⁵, y sobre todo entre Mallorca y Barcelona²⁶. En Mallorca contó con la colaboración del farmacéutico del Sant Hospital de Palma y del capitán general Antoni d'Alós i de Rius. La companyia que organizó en Mallorca programó los mismos títulos –libretos de Carlo Goldoni– en Barcelona y Valencia. En Barcelona, Creus se asoció con el mercader Antoni Darrer i Rigalt. Después de las temporadas efectuadas en Mallorca, Creus se sirvió de la sociedad instituida com Darrer para organizar temporadas líricas en Madrid. Allí su fiador fue un teniente de granaderos, Luis de Mendoza, establecido en Toledo. Darrer se había establecido con un negocio de colchonerías en Madrid. Junto con el grupo empresarial estaba el músico boloñés Luigi Marescalchi, director de la orquesta.

EL PANORAMA TEATRAL HISPANO VISTO DESDE LA PRENSA DE ITALIA

La visión que desde Italia se tenía de las temporadas de ópera en España va completando el panorama complejo. Las revistas italianas –algunas de las cuales eran los órganos de difusión de editoriales y representantes teatrales– tenían interés en describir los circuitos artísticos que realizaban sus cantantes, así como la recepción que se daba a sus actuaciones. A parte de Barcelona y Madrid, la península era un mercado atractivo para los cantantes. Su actividad se desplegaba además en Valencia, Córdoba, Granada, Sevilla, Cádiz, Palma de Mallorca y Maón, entre otras. Podían alargar en España los éxitos obtenidos en los teatros italianos, puesto que a menudo los estrenos llegaban a la península a los pocos meses de haberse producido en los teatros de referencia italianos. Sin embargo, ya bastante entrado el s. XIX la pugna entre las compañías de actores españoles y cantantes italianos continuaba siendo bastante cruenta:

23. McDONOGH, 1989.

24. «Correspondència del Teatre», Fondo Gònima-Janer (Gònima 133). Biblioteca de Catalunya.

25. ZABALA, 1960: 93.

26. ESTEVE, 2015: 13-32.

Alcuni dei virtuosi dell'anno passato, ch'erano più graditi di questi, furono ricercati a Valenza; vi andò il tenore *Santi*, il basso *Valli*, ed alla loro testa l'esper-tissimo *Spiaggi*, e questi, avendo attenuto da Madrid la brava *Carraro*, formano una compagnia sufficiente, ed a quella di Barcellona superiore di molto. Da Madrid a Valenza passò, come dissi, la *Carraro*, perchè, esauriti gli impegni di quei virtuosi, pare la Capitale decisa di sospendere almen per ora l'opera italiana [...] Le opere nuove ed i cantanti nuovi sempre più inferiori ai passati, le gare troppo frequenti e troppo disgustose dei nostri stessi virtuosi, i drammatici spagnuoli contrari sempre agli artisti italiani, sono tutte circostanze contribuenti a rendere i Madrilegni per la nostra musica indifferenti. Indifferenti però non ne sono le città di provincia, e non solo a Siviglia ed a Valenza, ma in Italiano si canta anche a Cordova ed a Granata²⁷.

La mayoría de los teatros de las capitales de provincia no podían garantizar temporadas estables, a diferencia de Madrid y Barcelona. La lectura proyectada desde Italia utilizaba razonamientos empresariales: no se achacaba la falta de regularidad en las temporadas líricas a una supuesta falta de aprecio hacia la ópera, sino a las pocas capacidades de los empresarios de los teatros de provincia. Probablemente, y a falta de estudios que contemplen datos económicos más completos y convincentes, la justificación de la revista italiana *Il corriere dei Teatri* era demasiado reduccionista. Se trataría, lógicamente, de unas circunstancias complejas en las que intervinieron varios factores. Uno de ellos podría ser el bajo poder adquisitivo comparativamente en algunas provincias, o la incapacidad para crear redes sólidas de mecenazgo para hacer frente a los gastos que acarreaman las temporadas líricas, a menudo deficitarias.

El caso mallorquín fue paradigmático, al conseguir mantener lazos estrechos con la actividad de Barcelona y Valencia. En una crónica italiana de 1838 se describe el proceso habitual de las compañías en Mallorca, que habitualmente tenían que hacer cuarentena o acreditar su salud a través de patentes de sanidad para prevenir la extensión de las epidemias que asolaban Europa.

Majorca. In questa Capitale delle Baleari l'opera italiana non è sconosciuta: per lunga abitudine è anzi diventata un quasi indigeno divertimento, soffrendo di tempo in tempo qualche sospensione per la difficoltà di trovare impresarii che sappiano calcolare in utile una speculazione che sotto varii aspetti apparisce incerta. Sul finire del passato inverno l'impresario si è ritrovato, che, per dare a quegli abitanti una lunga serie di spettacoli melodrammatici dalla primavera del 38 a tutto il carnevale del 39, riunì qui in Milano il seguente personale di artisti: Signora Dionilla Santolini/ Erminia Malavasi ... Prime donne.

27. *Il corriere dei Teatri*. nº 63, mercoledì, 8 agosto 1838, pág. 251.

Signora Virginia Boccomini	Altra prima
Signor Giambatista Boerio	Primo tenore
Antonio Ghinelli	Altro primo
Giambatista Jourdan	Primo basso
Angelo Boccomini	Primo buffo
Zefirino Rocca	Basso in genere.

[...] Tutto il convoglio approdò a quell'isola nel giorno 18 de aprile. Riconosciuta la buona salute di ciascun individuo, annunziato venne per la sera della domenica 22 un gran concerto accademico, ove tutti quei virtuosi dovevano dar prova del loro valore, e rendersi noti a quel Pubblico²⁸.

Una vez se anunciaba la compañía que actuaría en Mallorca el empresario utilizó una estrategia para la difusión de la temporada bastante distinta de lo que era normal en tierras italianas. Consistía en organizar un concierto integrado por fragmentos operísticos. En esa «academia» actuaban todos los nuevos cantantes, servía como un banco de pruebas que garantizaría la bondad de los elementos que formaban la compañía que se publicitaba recién llegada a Mallorca. Si alguno de los cantantes era protestado, el empresario buscaba un sustituto para redondear una compañía que fuera aceptada por el público.

Santolini: duetto del *Tancredi* col tenor, la cavatina d'Arsace, en el duetto di Arsace e Semiramide, il primo con Boerio, e el secondo colla Malavasi, fu compensata da acclamazioni infinite... Questa così diffusa favorevole disposizione persuase l'Impresa, che anche i men forti cantanti lusingarsi potevano d'una buona riuscita, lo che permetteva di andare nell'esposizione degli spettacoli crescendo. La premura che hanno i nostri Impresarii di cattivarsi la pubblica benevolenza, li determina ordinariamente ad incominciare con quante hanno di meglio [...] Principi quindi l'Impresario di Majorca giudiziosamente col presentare al pubblico esame tutti i suoi artisti, e quando vide che nessuno era disapprovato, si propose allora d'andare di bene in meglio, ed andò di fatto di bene in meglio²⁹.

La consideración que desde la prensa italiana se daba hacia la música española recaía en los tópicos que se repetían en otras partes de Europa. No deja de ser curiosa la coincidencia de una de las crónicas italianas publicadas en 1839 con el extenso excursus del *Origen y progreso de las óperas* (1828), comentado anteriormente. A parte de los pocos compositores que según los italianos escribieron obra lírica en España, la revista *La Fama* aseguraba que «antes de la Revolución» en España

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

se gastaban unos 4.000.000 de ducados en los sueldos de los músicos vinculados al ámbito religioso, sin tener en cuenta a los seglares contratados en dicho ámbito. En el repertorio religioso sobresalía la calidad de los compositores españoles, tanto en catedrales como en colegiatas:

Vicenzo Martin è stimato qual compositore lirico, specialmente lodato per le opere: *La cosa rara* e *l'albero di Diana*.

Fra i compositori spagnuoli contemporanei si osserva Doyguè [sic] di Salamanca³⁰, Nielfa de Madrid [sic]³¹, Sor, Aguado ed Ochoa, professori di chitarra, Gomie³² [sic] e Carnicer, i soli Spagnuoli che consacrassero i loro ingegni a composizioni drammatiche.

Vi sonno pochissimi Spagnuoli che non sappiano suonare la chitarra. Nelle provincie, allorchè un operajo ha finito il suo lavoro giornaliero, prende la sua chitarra e va su la pubblica piazza a suonare *boleros* e *seguidalles* [sic].

I paesani dell'Andalusia si raccolgono la sera a circolo e cantano ciascuno la sua stroffa, sempre sulla medesima aria³³.

¿QUÉ SE ESCUCHABA REALMENTE EN EL TEATRO?

Al principio indicábamos que la recepción de las óperas italianas estaba mediatizada por la enraizada costumbre del teatro español. En la práctica podríamos asegurar que implicaba algunas adaptaciones, cortes y omisiones en las nuevas óperas italianas que llegaban a los teatros peninsulares. Algunos de dichos estrenos contaban con la participación de algunos cantantes que habían estrenado el mismo título en Italia. El libreto que seguía generalmente la versión escenificada en Italia, introducía adaptaciones y omisiones distintas a las que esos mismos cantantes habían realizado en la *première* italiana.

En la representación de *Moisés en Egipto* que se realizó en Palma de Mallorca, en 1828, el libreto señalaba que: «Con el objeto de descargar el drama y acortarle cuante es posible sin tocar á lo interesante, se suprimen los recitados que van notados con comillas»³⁴. Era la práctica habitual, no sólo en España, de los *versi virgolatti*. El *Mosé in Egitto* se había estrenado en Barcelona el 23 de junio de 1825, con Letizia Cortesi y Francesco Piermarini, el tenor que pocos años después llegaría

30. Se refiere al salmantino Manuel Doyagüe.

31. Probablemente sería Lorenzo Nielfa Soto, protegido por el italiano Francesco Federici, vicemaestro de la Real Capilla.

32. Se trata de José Malchor Gomis.

33. «Varietà. La Musica in Spagna», *La Fama*, anno quarto, n.º 63, lunedì m27 maggio 1839, pág. 252.

34. ROSSINI, 1828: 5.

de la mano de la reina Cristina de Borbón y se convertiría en el primer director del conservatorio de Madrid. Piermarini había participado en el estreno del *Mosé* en la ciudad de Vicenza en 1823. La compañía que estrenó *Mosé in Egitto* en Mallorca era distinta a la del estreno barcelonés, integrada por cantantes que participarían junto a compañías en La Scala, en Módena y en el teatro de San Carlo de Nápoles. En Mallorca cantó Giuseppe Marini, el cual había estrenado la obra en Vicenza, junto con Piermarini en 1823. En ambos casos alguno de los cantantes conocía el papel. El libreto de la representación en Palma de Mallorca seguía muy de cerca las abreviaciones utilizadas en 1825 en Barcelona. Reproducía las mismas acotaciones y consideraciones sobre la escenografía que se había realizado en Barcelona:

El objeto de la Empresa al poner en escena la indicada ópera, no ha sido el de ofrecer á este respectable Público un drama de grande espectáculo, sino el de proporcionarle una de las composiciones líricas que mayor reputacion y gloria ha adquirido al genio inmortal de la música italiana. La localidad del teatro no permite adornar dicha ópera con todo el aparato que ecsige, por esta causa ha tenido que suprimirse alguna escena como es el paso del mar rojo y particularmente la lluvia de fuego porque está espresamente prohibido. Pero no ostante se hará del mismo modo que se ha ejecutado en Paris y en Milan al teatro del Rey. (*De la Impresion de Barcelona*)³⁵.

La comparación de las versiones representadas en Barcelona y Palma de Mallorca es casi coincidente –en Mallorca se abrevió algo más, unos escasos 10 versos–. En cambio, las representaciones italianas abreviaban mucho menos, introduciendo cortes en escenas distintas. Hemos seguido las versiones de la Scala (1827)³⁶, Padova (1827), Torino (1826)³⁷, Livorno (1823)³⁸, presentando entre ellas bastantes diferencias en cuanto a omisiones. La única que resulta más coincidente con Barcelona y Mallorca es la versión de Padua, que sin embargo no hacía mención de los aspectos escénicos que se omitían.

Más extensas fueron las abreviaciones que se realizaron en la representación de *Il Tancredo* de Rossini en el teatro de la Santa Creu de Barcelona, estrenada en el teatro de la Santa Creu el 5 de mayo de 1817. Las comparaciones con las versiones escenificadas en Verona (1817)³⁹, Pavia (1819)⁴⁰, muestran importantes diferencias: en Barcelona se abreviaron varios números, con omisiones extensas tanto en el

35. ROSSINI, 1828: 5.

36. ROSSINI, 1827a.

37. ROSSINI, 1826) Fue representada en el teatro Carignano.

38. ROSSINI, 1823.

39. ROSSINI, 1818.

40. ROSSINI, 1819.

primer como en el segundo acto. En Barcelona actuó el tenor Bordogni que había interpretado *Il Tancredo* en La Scala en 1813. La dirección de la orquesta en Barcelona fue de Pietro Generali. Buena parte de esos cortes no quedaron recogidos en el libreto editado. Se han conservado en un ejemplar que perteneció con toda seguridad al apuntador del teatro de la Santa Creu, con anotaciones introducidas durante las representaciones de 1817, 1824 y 1825:

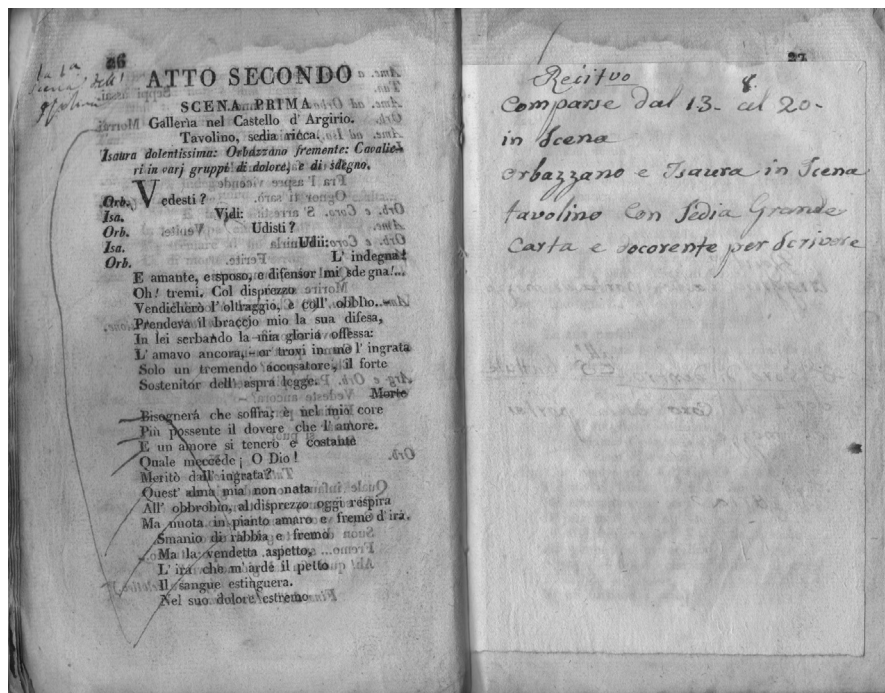


Figura 1. Rossini, Gioachino. Inicio del acto II de *Il Tancredo*. Barcelona, Juan Dorca, 1817

El *Diario de Barcelona* anunciaba el estreno de la ópera rossiniana asegurando que «se ejecutará tal como la ha recibido la dirección»⁴¹. La obra debió conseguir el aplauso del público, puesto que pasados tres días de su estreno el mismo diario anunciaba que «se estan gravando con el mayor primor algunas piezas de la ópera: *el Tancredo*, las que se entregarán cuanto antes en los primeros números»⁴². El día 10 de mayo la prensa reproducía dos sonetos, dedicados a las primeras buffas, Ma-

41. «Teatro», *Diario de Barcelona*, 5 de mayo de 1817, pág. 668.

42. «Teatro», *Diario de Barcelona*, 8 de mayo de 1817, pág. 688.

ria Cantarelli —«en su primera representacion del Tancredo, en la que á los encantos de su voz añade una espresiva y decorosa decencia verdaderamente admirables»— y a Maria Carlota Bassi:

A la Señora María Cantarelli

SONETO

Tu cantas la virtud; y el alto cielo
da á tu voz tal encanto y persuasiva,
que la impresion mas grata y mas activa
llora contigo, aplaude tu consuelo.

El niño Dios, artero ceguezuelo
cuando dices *amor* tu acento aviva:
si á fiero amante tu desden esquiva
le haces aborrecer con justo celo.

Si modulas, y el trino, ó el mordente
con llena entonacion hiere el oido,
al alma dulcemente se nos pega.

Hónrese el Tiber con tu voz naciente,
y recobre la Música el perdido
poder, que nos refieren de la griega. (G. G.)

A la Señora Maria Carlota Bassi

SONETO

Si el valor se perdiese, en tí se hallára
en tonos melodiosos producido,
y el corazon pasándose al oido
otro modelo alguno no buscára.

Tu voz nerviosa, en contra-alto clara,
recita y mueve con tenaz sonido,
y uniendo voz y gesto, el colorido
de un acabado cuadro nos prepara.

El duro acero que en tu mano brilla
la femenil blandura no consiente,
y tu furor excede ya al remedo.

Al mas valiente de la Europa humilla,
mientras hago saber de gente en gente
que en Barcino tenemos á *Tancredo*. (G. G.)⁴³

43. (G. G., 1817: 696).

Después de tan encendidos encomios no puede por más que asaltarnos una duda lógica: ¿qué tipo de versión escuchaba el público en 1817? La comparación de la versión impresa con los abreviaciones de las que reproducimos un fragmento nos demuestra que consistió en una ópera algo recortada la que se escuchó en el teatro barcelonés. Parece incontestable que la existencia del libreto utilizado por el apuntador que era a la vez director de escena, nos aporta una imagen mucho más fiel en relación al libreto editado. Esos libretos editados se vendían sin señalar los cambios que se solían introducir durante los ensayos. El público de la época probablemente comprendería que esas alteraciones venían recogidas o bien en los «materiales que se les había facilitado a la empresa», o que afectaban a alguna de las partes sin suprimir los números principales, y que además aligeraba algunas partes de forma acorde con esa preceptística teatral que antes mencionábamos. Algunos de los números de *Il Tancredo* eran conocidos por el público barcelonés a través de las academias que habían interpretado fragmentos de *Il Tancredo* desde 1814, y que se apresuraron a publicar en 1817, acabada la primera función.

En el primer acto se elidió la escena VII. En el segundo desaparecieron las tres primeras escenas, se modificó la sexta, se omitió la breve escena décima, y se modificó levemente la catorceava. Como ocurrirá con otras óperas, tanto italianas como de autores del país, la intervención que acortaba las óperas solía ser más drástica en la segunda parte. Por lo visto conseguía su propósito de agradar al público, estableciendo lo que se podría identificar como un pacto o negociación entre los gustos distintos. Se generó un tipo de representación que respondía a los gustos de ese momento, y que difiere de nuestro canon actual, probablemente del que hemos construido apoyándonos en unos documentos que no eran tan certeros como se creía. En definitiva, se entabló un diálogo alrededor de un género tan dinámico como el de la ópera, capaz de acomodarse y transformar los gustos estéticos gracias a la complicidad de las diversas partes implicadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger (1990), *L'òpera a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.) (2010), *Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- E.A.D.L.M. (1816), *Carta de un amigo á otro en la que se analiza la farsa Elisa, últimamente representada en el teatro de Barcelona por la compañía italiana, se anuncia la opinión del que la escribe sobre los actores italianos*, Barcelona, imprenta de Agustin Roca.
- ESTEVE I VAQUER, Josep-Joaquim (2015), *Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*. Tesis Doctoral, vol. IV. Universitat Autònoma de Barcelona.
- G.[IL] G.[ACA] [Cagigal, Fernando de] (1817), «Noticias particulares de Barcelona», *Diario de Barcelona*, 10 de mayo de 1817, pág. 696.

- GACA, Gil, [Cagigal, Fernando de] (1818), *Reflexiones sobre el todo de la ópera seria Guzmán de Valor, música del célebre señor Pedro Generali; precedidas de una carta al señor Don Público de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Agustín Roca.
- JORBA, Manuel (2007), «La recepetivitat de l'ópera italiana durant el primer romanticisme. Una aproximació a l'àmbit barceloní», *Miscel·lània Ricard Torrents*, Vic, Eumo editorial.
- L. M. a [Monteggia, Luigi] (1823a), «Variedades. Teatro», *El Europeo*, 18 de octubre de 1823, pág. 36.
- L. M: b [Monteggia, Luiggi] (1823b), «Literatura. Romanticismo», *El Europeo*, 25 de octubre de 1823, págs. 48-56.
- MCDONOGH, Gary Wray (1989), *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Ediciones Omega.
- Origen y progresos de las óperas o sea Noticias Filarmónicas*. Madrid, Imprenta de don Ramón Vergés, 1828.
- ROSSINI, Gioachino (1818), *Tancredi*, Verona, Tipografia Bisesti.
- ROSSINI, Gioachino (1819), *Tancredi*, Pavia, Stamperia di Pietro Bizzoni.
- ROSSINI, Gioachino (1823), *Mosè in Egitto*, Livorno, presso Pietro Meucci.
- ROSSINI, Gioachino (1826), *Mosè in Egitto. Azione Tragico-Sacra*, Torino, Onorato Derossi.
- ROSSINI, Gioachino (1827a), *Mosè in Egitto. Azione Tragico-Sacra*, Milano, Antonio Fontana.
- ROSSINI, Gioachino (1827b), *Mosè in Egitto. Azione Tragico-Sacra*, Padova, tipografia Penada.
- ROSSINI, Gioachino (1828), *Mosè in Egitto. Azione tragico-sacra da representarsi nel Teatro della M.I.N.E.L città di Palma*, Palma de Mallorca, stamperia de Filippo Guasp.
- VIRELLA CASSAÑES, F. (1888), *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra.
- ZABALA, Arturo (1960), *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, pág. 93.

Nuevos sonidos de La Alhambra: Dos fragmentos de la ópera *La Conquista di Granata* (ca. 1848) de Tomás Genovés

MARÍA ENCINA CORTIZO

RAMÓN SOBRINO

Universidad de Oviedo

Resumen: La fascinación que ha ejercido la corte nazarí en su etapa crepuscular, en relación con la toma de Granada por los Reyes Católicos, ha generado todo un repertorio de músicas teatrales, fundamentalmente óperas y ballets, que se inspira, a su vez, en la profusa literatura escrita al respecto. En este artículo analizamos los dos únicos fragmentos localizados hasta ahora de *La Conquista di Granata* (ca. 1848), ópera inédita de Tomás Genovés: un dúo entre Boabdil y Zulema, y el lamento final del último rey nazarí. Su estudio permite constatar la fortuna de los libretos italianos elaborados sobre la peripecia literaria de la novela de Florian, que poco después servirá también como referencia para la ópera homónima de Arrieta y Solera, *La Conquista di Granata* (1850). Además, contribuye a explorar el lenguaje musical desarrollado por Genovés para caracterizar musicalmente la corte nazarí, aportando un mayor conocimiento sobre el repertorio lírico alhambrista de mediados del siglo XIX, fundamental en la conformación de una identidad sonora española dentro y fuera de nuestras fronteras, en diálogo con otros códigos musicales exotizantes.

Palabras clave: Tomás Genovés, ópera, Roma, Granada, Boabdil, Alhambrismo

NEW SOUNDS OF THE ALHAMBRA: TWO EXCEPTS OF THE OPERA *LA CONQUISTA DI GRANATA* (CA. 1848) BY TOMÁS GENOVÉS

Abstract: The attraction that the twilight period of the Nasrid court has exercised, concerning the Reconquer of Granada by the Catholic Monarchs, has produced a whole repertoire of theatrical music, mainly operas and ballets, which is inspired, in turn, by the prolific literature about it. This paper analyses the only two fragments found so far from *La Conquista di Granata* (ca. 1848), an unpublished opera by Tomás Genovés: a duet between Boabdil and Zulema, and the final lament of the last Nasrid king. His study allows us to verify the fortune of the Italian librettos elaborated on the literary adventures of Florian's novel, which soon after will also serve as a reference for the homonymous opera

by Arrieta y Solera, *La Conquista di Granata* (1850). In addition, it contributes to exploring the musical language developed by Genovés to characterize musically the Nasrid court, providing a deeper understanding of the musical repertoire of Alhambra from the mid-19th century, fundamental in shaping a Spanish sound identity within and outside our borders, in dialogue with other exotic musical codes.

Keywords: Tomás Genovés, opera, Roma, Granada, Boabdil, Alhambrism

Este estudio aspira a servir de modesto homenaje al maestro Antonio Martín Moreno, una de las más relevantes figuras de la musicología española universitaria, con cuyo magisterio nos sentiremos siempre en deuda, al enseñarnos a interpretar las huellas de nuestro pasado musical partiendo de las dos perspectivas seminales de la musicología: la música teórica y la música práctica.

BREVES APUNTES SOBRE LAS HUELLAS LÍRICAS DE LA ALHAMBRA

En 1848, el compositor Tomás Genovés escribe dos números que formarían parte de una ópera titulada *La Conquista di Granata* (1848) y que serán objeto de estudio en este trabajo. Dicha ópera vendría a sumarse a la larga tradición literaria de los temas hispano-moriscos¹, altamente cultivados ya en novelas y comedias desde los siglos XVI y XVII, que alcanzaron nuevo interés en la Ilustración, periodo en el que encontraron lectores deseosos de mitificaciones, sobre todo el público francés entregado a un lenguaje sentimental que llegó incluso a depurarse del contexto orientalizante con gran resonancia literaria, hasta llegar a la imagen más universal de la Granada musulmana bajo el filtro de la visión romántica de los monumentos de este período: los viajeros contribuyeron sobremedida a crear el estereotipo granadino de lo moro (PELÁEZ, 2010: 96).

Tras la huella ilustrada, la sensibilidad romántica encontró en Andalucía la perfecta representación de España, esa «tierra de los sueños», como la define CHATEAUBRIAND en sus memorias publicadas en 1848 (1969, pág. 104)². La mirada de los poetas románticos españoles, en sintonía con la atracción por el pasado medieval y oriental de nuestro país, cultivó también con profusión los temas andalusíes, como evidencian *Aliatar* (1816) del Duque de Rivas, *Morayma* (1818), *Aben Humeya* (1830) o *Doña Isabel de Solís* (1837) de Martínez de la Rosa. También el teatro cultivó este filón en obras como *Aixa, sultana de Granada*, escrita en 1829 por José de Castro y Orozco que logró verse representada finalmente en

1. Sobre esta cuestión, remitimos a los trabajos de BELLONI, 2017, a y la tesis doctoral de ORTEGA ROBLES, 2017.

2. Remitimos a nuestro artículo sobre el Alhambrismo operístico (CORTIZO, 2006), para profundizar en estas cuestiones.

1866; *Gonzalo de Córdoba*, tragedia de M. H. Pizarro sobre la influyente novela de Florian de 1791³, estrenada en Madrid en 1830; *Amante y caballero* (1847), de Ceferino Suárez Bravo; o *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada* (1848), de Juan Ruiz del Cerro, que ofrece un relato desde la perspectiva nazarí, no cristiana como es habitual en el resto de obras (CARRASCO URGOITI, 1956, *passim*).

En el ámbito musical español, entre 1830 y 1857 encontramos ya diversas piezas que comparten presupuestos alhambristas y orientalizantes (Tabla 1) tanto por su temática literaria como por su lenguaje sonoro. El análisis de las partituras conservadas revela unos códigos lingüísticos en conformación, gérmenes del lenguaje ya perfectamente definido del repertorio a partir de la primera oleada alhambrista definida por Sobrino⁴.

Tabla 1. Obras alhambristas de autores españoles entre 1830 y 1852

FECHA	TÍTULO	AUTOR	ESTRENO	EDICIÓN
1830	Música incidental para <i>Aben Humeya</i>	José Melchor Gomis	T. Porte Saint-Martin (París), 19/07/1830	Inédita
1844	<i>Boabdil, último rey moro de Granada</i>	Baltasar Saldoni, sobre un texto de Miguel González Aurioles	Estreno parcial, T. del Liceo (Madrid), 28/06/1845	Inédita
1845	<i>L'Oasi, Ballata</i> para voz y piano	Emilio Arrieta / P. Rortondi	Milán, Ricordi	
1847	<i>El Oasis</i> [versión castellana]	Emilio Arrieta / F. Muntada	Madrid, periódico <i>El Filarmonico Popular</i> (Madrid)	
1848	<i>La conquista di Granata</i> Dúo para soprano (Zulema) y bajo (Boabdil), «In mar nell'ora della sventura» (Atto II, Scena 3ª) Recitativo y aria di Boabdil, «Tutto e perduto» (Atto 3º, Scena 3ª)	Tomás Genovés	No fue estrenada, y quizá, tampoco fue concluida la partitura.	Inédita

3. Nos referimos a Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) y su novela *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, publicada en París en 1791, y traducida al castellano y publicada en Barcelona por Juan de Peñalver, en 1827.

4. Remitimos a los trabajos citados en la bibliografía de 1993, 1994, 1999 y 2008.

1850	<i>La conquista di Granata, dramma</i> in 3 atti	Emilio Arrieta / T. Solera	T. Real Palacio (Madrid), 10/10/1850 T. Real (Madrid), 18/12/1855 Edición ICCMU, 2006
1850	<i>Ecos de Granada, dos melodías árabes</i> [piano solo], Op. 20, dedicadas a la reina Isabel II 1. <i>Farixa</i> 2. <i>El suspiro del moro</i>	Martín Sánchez Allú	Interpretadas en audiencia privada por el compositor ante los Reyes, el 29/12/1849. Editado por Casimiro Martín (Madrid)
1852	<i>Serenata morisca</i> para voz y piano	Emilio Arrieta	Inédita
1857	<i>Gonçalo de Cordova</i> , Tragedia Lyrica en 3 actos	Antonio Reparaz / Luis Bertochi	Real Theatro de S. Joao (Oporto), 1857

Si bien en el periodo desarrollado entre 1795 y 1830 hemos localizado 32 obras musicales de temática alhambriista –27 óperas, una de Cherubini, otra de Meyerbeer y dos de Donizetti, 3 obras teatrales con música incidental y 2 ballets–, en el contexto romántico, entre 1830 y 1860, el tema mantiene todavía cierta fortuna en el repertorio operístico internacional constatándose, al menos, tres *balletti d'azione* y trece óperas –ocho italianas, una francesas y cuatro alemanas– compuestos sobre episodios teatrales relacionados con la corte nazarí (Tabla 2).

Tabla 2. Óperas extranjeras de temática alhambriista (1833-1859)

COMPOSITOR	LIBRETISTA	TÍTULO	GÉNERO	ESTRENO
	Luigi Romaneli	<i>Gusmano</i>	Melodrama en 3 actos	Escrito para T. della Fenice, 1832. Inédito
J. C. Lobe	Karl Sondershausen	<i>Die Fürstin von Grenada oder Der Zauberblick</i>	Gran ópera mágica con danza, pantomima y cuadros en 5 actos	Weimar Hoftheater, 28/09/1833
Conradin Kreutzer	K. J. R von Braunthal	<i>Das Nachtlager in Granada</i>	Ópera en 2 actos	Ópera Imperial Viena [ca. 1834]

Hyppolite-Raymond	Louise Colet	<i>Le abencérage</i>	Ópera en 2 actos, basada en <i>Les aventures du dernier abencérage</i> , de Chateaubriand	Hotel Castellane (París), 1837
Achille Graffigna	_____	<i>La conquista di Granata ovvero Gli Abencerraghi ed i Zegrindi</i>	Ballo. Azione mimica divisa in 6 parti Coreografía: G. Galzerani	T. alla Scala (Milán), 19/10/1839
J. N. Von Poissl	J. N. Von Poissl	<i>Zayde</i>	Romantisch-tragische Oper	(Munich) 9/11/1843
Johann Joseph Netzer	_____	<i>Die Eroberung von Granada</i>		Viena, 1844
Niccola Gabrielli	_____	<i>Gli abencerraghi ed i zegrindi ovvero La Conquista di Granata</i>	Ballo, Azione mimica divisa in 6 parti Coreografía: G. Galzerani	T. S. Carlo (Nápoles), 30/05/1845
Lauro Rossi	Calisto Bassi	<i>Azema di Granata ovvero Gli Abencerragi ed i Zegrindi</i>	Melodramma tragico in 2 atti	T. alla Scala (Milán), 21/03/1846
	_____	<i>Leila di Granata</i>	Azione Storico-Romantica in 5 parti Coreografía: A. Monticini	T. alla Canobbiana (Milán), primavera 1847
Bernardo Geraci	Giuseppe Sapio	<i>Zulima</i>	Tragedia lírica en 4 actos	T. Carolino (Palermo), temporada 1851/52
Giuseppe Apolloni	Antonio Boni	<i>Lida di Granata [o Leila di Granata]</i>	Melodramma tragico in un prologo e 3 atti [Revisión de <i>L'Ebreo</i> , T. Fenice, 23/01/1855]	T. Comunale (Bologna), Carnaval 1855/56
Giuseppe Lamberti	Felice Osasco	<i>Leila di Granata</i>	Melodramma tragico in 2 atti	Teatro Cuneo, 24/01/1857
Alessandro Biagi	Luisa Amalia Paladini	<i>Golsalvo di Cordova</i>	Melodramma	R. Teatro Leopoldo (Florenca), Carnaval 1854/55

Francesco Tassarini	Giovanni Peruzzini	<i>L'ultimo abencerragio</i>	Dramma lirico in 3 atti	Teatro la Fenice (Venecia) 24/01/1858
Filippo Zappata	Gualtieri, Luigi	<i>Abderramano ossia L'assedio di Granata</i>	Tragedia lírica en 3 atti	Lugo, Italia, 1859

LA CONQUISTA DI GRANATA (1848) DE GENOVÉS: DOS NÚMEROS COMO HUELLAS DE UNA PARTITURA

Apenas tenemos noticias de la trayectoria de Tomás Genovés⁵ en el posible periodo de composición de la partitura de esta ópera que, según los datos de los dos fragmentos manuscritos de la misma, conservados en la Biblioteca Nacional de España –un dúo para soprano y barítono, y un aria para barítono solo–, se habrían compuesto para un supuesto estreno en Roma en 1848. En 1847 el compositor estaba todavía en la capital de Italia, pues el 25 de abril de ese año estrena en el Panteón una misa dedicada a la reina Isabel II (BETHENCOURT PÉREZ, 2019: 166). Quizás es en ese momento cuando compone los dos fragmentos conservados de *La conquista di Granata*, obra destinada a ser puesta en escena en el romano Teatro de Apolo. Lamentablemente el estreno no llega a materializarse, pero, sin duda, en las negociaciones del compositor con los empresarios del Teatro Tordinona-Apollo, pesó la inestabilidad impuesta por la Revolución del 1848, que llegó a ocupar el coliseo con mítines políticos⁶, pudiendo, incluso, haber resultado la obra inconclusa.

El dúo para soprano (Zulema) y bajo (Boabdil), «In mar nell'ora della sventura» (Atto II, Scena 3ª, con la signatura MC/4365/2), indica en su portada «Roma 1848». Este manuscrito pertenece a la colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón (LOZANO MARTÍNEZ Y SOTO DE LANUZA, 2012), hermano menor de Fernando VII que cultivó su inclinación musical con instrucción y estudio, convirtiéndose en un avezado cantante (bajo) aficionado. Este fragmento está copiado en un cuaderno de papel pautado comprado en la librería madrileña de Antonio Rubiños, sita en la calle San Marcos, 2, y su portada presenta una hermosa orla litografiada por el catalán José María Mateu –con su establecimiento entonces en la calle Montera 53–, uno de los mejores cromolitógrafos del Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. Dicha orla evidencia que pudo ser un regalo de Tomás Genovés al infante, pues fue

5. Sobre Genovés, véanse SOBRINO, 2002 y CASARES, 2018: 95 y ss.

6. Véanse, al respecto: CAMETTI, 1938 y MONTANO, 2001.

su maestro de música desde 1846, según recoge Barbieri (LOZANO MARTÍNEZ Y SOTO DE LANUZA, 2012, pág. 26)⁷.



Figura 1. Tomás Genoves (1841), dibujo a lápiz de Federico de Madrazo y Kuntz. Museo Nacional del Prado⁸

El Recitativo y aria di Boabdil, «Tutto e perduto» (Atto 3^o, Scena 3^a, signatura MC/4365/1) presenta en su portada título y autor de la ópera, añadiendo que fue «Composta per il Gran Teatro d’Apollo di Roma. Anno 1848».

7. Biblioteca Nacional de España, Mss/14031/2.

8. Lápiz sobre papel agarbanzado, 250 x 190 mm. No expuesto.

M-C^o 7
4365

Aria di Beabdel
Nell'Opera la Conquista di Granata
di Tomaso Genoves.

Composta per il Gran Teatro D'Apello di Roma l'Anno 1848.



© Biblioteca Nacional de España

M-C^o 3
4365

Duo
per
Sopr. e Bda : nell'opera
La Conquista di Granata
di Tomaso Genoves.

Roma 1848



ANTONIO TRIBBIAS
Calle de S. Mateo
núm. 47

© Biblioteca Nacional de España

Figura 2. Portadas de los dos fragmentos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de La Conquista di Granata de Genovés

Desconocemos el autor del texto de ambos fragmentos, protagonizados por los personajes Boabdil y Zulema. Éstos apenas se inspiran en la realidad histórica que, como es característico en la ópera romántica, funciona como tapiz escenográfico de las ficciones dramáticas. Boabdil remite al rey Boabdil, Muhammad XII o el Rey Chico (1459-1533), último emir del Reino de Granada⁹; mientras que Zulema, su hija en la ópera de Genovés, es tan sólo un personaje de la tradición literaria andalusí, pues Boabdil no tuvo hijas, sino dos hijos, Ahmet y Yusuf, quienes, tras haber sido retenidos por los Reyes Católicos, abandonaron España en el verano de 1493 junto a su padre y un número grupo de andalusíes, rumbo a Fez¹⁰. Zulema es también la protagonista de la novela de Florian *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise* (1791)¹¹, que consiguió inmenso éxito en España gracias a la traducción española de Juan López de Peñalver, publicada en Barcelona en 1827, y que sirvió de referencia para todas las «zulemas» posteriores del repertorio lírico alhambriista. En la novela de Florian, Zulema es la hermanastra de Boabdil y ama en secreto al cristiano Gonzalo, personaje que evoca literariamente la figura del «Gran Capitán». El rastro de este personaje femenino se remonta ya al repertorio de obras orientales francesas del siglo XVIII, encontrando Zulemas o Zulimas¹² en *Le siège de Grenade* (1745) de Mme Riccoboni, la tragedia *Abdelazis et Zeleïma* (1791) de M. de Murville, y *Zulime* (1740) de Voltaire, obra en la que «una princesa berebera se enamora de un cautivo cristiano» (MATERNA, 1998: 201). La Zulema musulmana se asienta en el imaginario literario español, como revela su aparición en dramas románticos como *Aben Humeya* (1830) de Martínez de la Rosa o *Los amantes de Teruel* (1836) de Hartzenbusch. En ambos casos Zulema –o su variante, Zulima en el caso de Hartzenbusch– es convertida en *femme fatale* que provoca la muerte del héroe protagonista, manteniendo ya poco en común con la Zulema literaria de estirpe ilustrada perteneciente a la familia de Boabdil, redimida y convertida al cristianismo gracias a sus amores con un cristiano.

9. Como resumen de los hechos acaecidos en los últimos años del reinado de Boabdil que condujeron a la toma de Granada por los Reyes Católicos, véase, entre otros, el texto de CORTÉS PEÑA, 2005.

10. Curiosamente, en 1931 se publica un curioso reportaje sobre el posible descendiente de Boabdil, un panadero de Tetuán. Vid. *La Estampa* (Madrid) año IV, n.º 203, 28 de noviembre de 1931.

11. Jean-Pierre Claris, Chevalier de Florian (1755-1794) añadió a su novela un *Précis historique sur les maures d'Espagne*, testimonio que confería «autoridad» histórica a la ficción novelada. La novela gozó de amplia difusión en toda Europa, con múltiples traducciones, refundiciones y adaptaciones a distintos idiomas. Sobre la novela, véase MOORE, 2012.

12. Zulema es, en origen, un nombre masculino como ha estudiado BELLONI, 2017: 221 y ss.

El dúo entre padre (Boabdil) e hija (Zulema) de la ópera de Genovés que hemos conservado corresponde a uno de momentos críticos de la trama, al confesar la princesa nazarí a su padre, el Rey Chico, su amor por el cristiano Gusmano. Dicho Guzmán parece estar inspirado en Gonzalo de Córdoba, protagonista de la novela de Florian que alude a la figura histórica del Gran Capitán¹³, aunque su nombre –Gusmano, en lugar de Gonzalo– evoca a Juan de Guzmán, duque de Medina Sidonia¹⁴, que liberó a los cristianos de Alhama haciendo retroceder a Muley Hassem hasta Granada, en uno de los episodios míticos del final de la Reconquista que relata, entre otros, Washington Irving en el capítulo VI del primer tomo de *A chronicle of the conquest of Granada from the Mss. of fray Antonio Agápida*¹⁵.

Siguiendo la novela de Florian, en la ópera de Genovés, según se deduce de los números conservados, Zulema se enamora de Gusmano cuando éste acude a socorrerla en su huida del etíope príncipe Alamar, a quien ella estaba destinada como esposa.

Tras reconocer Zulema que ama a Gusmano y comparte con él una misma fe –quizá inspirada por su madre, a la que hace referencia en su texto del dúo y que en la novela de Florian era cristiana–, es maldecida por su padre Boabdil por renegar de la religión de sus ancestros. La llegada de un coro de guerreros que informa de la muerte del príncipe Almanzor –hermano de Zulema– en el campo de batalla, interrumpe el tenso diálogo, condenándola Boabdil a ser la víctima que vengará la muerte de su querido hijo.

Aunque carente de verdad histórica, el personaje de Almanzor es también habitual en obras literarias sobre la Reconquista, adoptando diversas filiaciones en relación con la familia real nazarí. Ya a finales del siglo XVII, John Dryden, en su tragedia *The Conquest of Granada, or Almanzor and Almahide* (1670-71), relataba las aventuras de un supuesto nazarí denominado Almanzor, enamorado de Almahida, prometida de Boabdil, emir de Granada. En realidad, Almanzor acabará descubriendo, en habitual anagnórisis de los relatos moriscos de frontera, que no es sino el hijo del Duque de Arcos, a quien años antes se había dado por perdido¹⁶. Es evidente la relación de esta trama con la *Historia de las Guerras civiles de Granada*

13. Sobre el Gran Capitán, véase, entre otros, VACA DE OSMA, 1998.

14. Sobre el personaje histórico, véase el artículo sobre esta figura de Rafael SÁNCHEZ SAUS en el *DB-e* de la Real Academia de la Historia.

15. Londres, John, Murray, 1829. Esta obra fue traducida por Jorge W. Montgomery y publicada como *Crónica de la conquista de Granada* por Ignacio Sancha en Madrid, en junio de 1831.

16. Sobre la obra de Dryden, véase COMPTON, 1968.

de Ginés Pérez de Hita¹⁷ —aunque esta fuente no gozó de traducción inglesa—, y con la extensa novela heroica de Madeleine de Scudéry, *Almahide ou l'esclave reine*, publicada en París, en ocho volúmenes, entre 1660 y 1663¹⁸.



U'eroe castigliano si difende intrepidamente.

Figura 3. Gonsalvo e Zulema o *La bella sarracena*, episodio della *Guerra di Granata*, con *Almanacco per il anno 1829*. Milano, *Societa Tip. di Classici Italiani*, 1829, pág. 19¹⁹

Zulema

El día que me escapé
del afecto impuro del etiope Alamar,
y sobre un débil leño quise buscar
tranquilo refugio
en el límite africano,
me forzó una ávida multitud
de corsarios errantes.
Guzmán los dominó
y mató a los feroces secuestradores,
devolviéndome la libertad.

[Vv. 3-12 del dúo de *La conquista di Granata* de T. Genovés]

17. Accesible en Cervantes virtual (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-las-guerras-civiles-de-granada--0/html/>). Esta obra cuenta con dos partes, la primera, fue publicada en Zaragoza en 1595; y la segunda, en Cuenca en 1619. Sus traducciones al inglés (1801), al francés (1809) y al alemán (1821) la convirtieron en una obra muy influyente en la conformación del imaginario morisco y andalusí en la mentalidad europea de finales del XVIII y principios del XIX.

18. Sobre esta obra, véase SCREPANTI, 2019: 488-490. Y, sobre las relaciones entre Dryden y Scudéry, véase CARRASCO URGOITI, 1956.

19. La imagen recoge el momento en el que Gonsalvo rescata a Zulema de los piratas berberiscos en su huida de Alamar. Llama la atención el atuendo moro del caballero castellano.

Si en la ópera de Genovés *Almanzor* resulta ser hijo de Boabdil, en textos anteriores –Florian (1791)– y posteriores –Solera (1850)²⁰–, encontramos otros «Almanzores» que también mueren a manos cristianas: son hermanos de Zulema y, como ella, hermanastros –no hijos– de Boabdil. Su naturaleza de víctima convierte al príncipe Almanzor en antagonista del personaje femenino que traiciona a los suyos al enamorarse de un cristiano y abrazar su fe, apostatando así de la fe coránica. En estos conflictos de fe, habituales en la literatura hispano-morisca, suele ser el personaje femenino quien adopta la fe de su enamorado, caso de Isabel de Solís –la cristiana cautiva por Muley-Hassem que de favorita deviene en segunda esposa del emir, abrazando la fe en Alá bajo el nombre de Zoraya²¹–, o de la Zulema de Florian (1791), ficción recogida por Genovés (1848), retomada por Solera y Arrieta dos años más tarde (1850) y por Reparaz (1857) posteriormente, que adopta la fe de su enamorado llámese este Gonzalo o Gusmano.

Pese a la terrible traición cometida, Boabdil demanda a su hija que regrese a la fe en Alá, posibilidad que ella niega tajantemente a pesar de la amenaza que pesa sobre su destino.

El fragmento de Genovés asume el lenguaje y la articulación habitual de los dúos belcantistas del *primo ottocento* (Tabla 3), con una breve introducción que da paso a un largo *Tempo d'Attaco* en el que, a través del diálogo entre padre e hija, se nos relata cómo Zulima se ha enamorado de Gusmano. En la *cavatina* –escrita en versos *decasillabi* y ritmo ternario–, la joven recuerda a su madre y manifiesta su tajante negativa a recuperar su antigua fe.

Zulema

[*Canto mesto e dolente*]

La madre stessa è già languente,
su me spargeva l'onda vitale
nella dolcezza d'un bacio ardente,
nelle mie brac[c]ia al ciel sali.
Non può sventura, non può mortale
al culto rendermi de' primi dì.

Zulema

[*Canto triste y doloroso*]

Mi propia madre moribunda,
extendió sobre mí la onda vital
en la dulzura de un beso ardiente
y partió al cielo en mis brazos.
Ni la desgracia, ni los mortales
me hicieron volver a la fe de mis días primeros.

Tras un *tempo di mezzo* en el que un coro de guerreros anuncia la muerte de Almanzor, estalla la *cabaletta*, escrita en versos *senari*, en la que padre e hija reclaman piedad desplegando un lenguaje de gran exigencia vocal.

20. Temistocle Solera escribió el libro de *La Conquista di Granata*, segunda ópera de Emilio Arrieta. La partitura, encargo de Isabel II, fue estrenada en el Teatro del Real Palacio de Madrid en 1850. Remitimos a la edición crítica de la misma, SOBRINO Y CORTIZO, 2006; y el artículo de CORTIZO, 2006.

21. Esta historia sirve de punto de partida para la novela histórica *Doña Isabel Solís, reina de Granada*, publicada en 1837 por Martínez de la Rosa, que relata esta historia de amor y sus consecuencias políticas.

Tabla 3. Esquema formal del dúo entre Zulema (Z) y Boabdil (B), con coro (Co)

COMPASES	TONALIDAD/ METRO	TEMPO	OTROS
[INTRODUCCIÓN]			
1-11	Fa M 4/4	<i>Allegro moderato</i>	
[TEMPO D'ATTACO]			
12-32			B: «Ove colui vedesti...»
33-42	[Lab M, mod.]	<i>Andante</i>	Z: «La rimembranza di quel di...»
43-53	[Re, Sol m]	<i>Allegro</i>	B: «Empia, empia...»
54-66	[Sol m, Mib M]	<i>Andante</i>	Z: «Padre, un arcano ascolta...»
67-100	[Fa m, Mib M, Re, Sol m]	<i>Allegro</i>	Z: «Mi perdona...»
[CAVATINA]			
101-149	Sol M 3/4	<i>Andante</i>	Z: «La madre stessa...»

Andante *canto mesto e dolente*

[TEMPO DI MEZZO]			
150-158	Do M 4/4	<i>Allegro</i>	Marcha orquestal
159-166			Co, Hassem, Co: «Ah, signore, sventura! ...»
167-186	Sol m		Co, B y Z. «Me misero...»
187-207	Lab M	<i>Allegro Vivace</i>	Co: «Di terribile armatura...»

Allegro Vivace

CORO

207-234			Z, B: «E'spento...»
[CABALETTA]			
235-248	Fa M	«In tono di preghiera»	Z: «D'inferne infelice...»
249-258		<i>Primo tempo</i>	Z: «D'inferne infelice...»
258-270			B: «D'un Padre infelice...»
271-279		<i>Primo tempo</i>	B: «D'un padre infelice...»

248 **Primo tempo**

Z
rà. D'i - ner - me in - fe - li - ce la vi - ta ri - spet - ta. Tre -

B

P

253

Z
men - da ven - det - ta, fre - men - da ven - det - ta il

B

P
f

257

Z
cie - lo, il ciel - fa - rà.

B

P
p

[STRETTA FINAL]

280-316

Fa M

Più mosso

Z: «D'inferme infelice...»

El otro fragmento conservado es un lírico lamento del último rey nazarí, que tiene lugar en la escena tercera del tercer acto, una de las escenas finales de la obra. Boabdil es consciente ya de la inevitable pérdida de su trono, y se despidе de Granada y de La Alhambra en un lírico monólogo.

Tabla 4. Texto del Aria de Boabdil, 'La Conquista di Granada' (1848) de Genovés²²

Aria di Boabdil, Acto III, Scena 3 ^a	
<p>[Recitativo] Tutto è perduto. Il turbo del deserto rapido venne e come fiamma ardente le mie falangi a volge e le divora mano di morte la gemmata benda dal crin mi svella, e l'abbandona in preda al vincitor che a calpestar verranno i tappeti d'Alhambra. Addio lucenti freschissimi lavacri addio delizie e superbi tesori, addio! Il dì della battaglia il mio scet[t]ro sperava e le regali coltrici volse in squal[li]da gramaglia.</p> <p>[Cavatina] Quando, o sole!, in quest'aule dorate vi conduci il diurno splendore, nel mio seggio un novello Signore di possanza il scet[t]ro terrà. Il tuo raggio glia [egli ha] di te le glorie e i portenti dell'arabo impero e lo cruci il geloso pensiero che e i minor di quel trono sara.</p> <p>[Tempo di mezzo] Di preda di sangue desir lo guidò.</p> <p>[Cabaletta] È del fato la possanza che vi regge nel cimento. La vittoria del momento vi corona d'un allor[o]. Ma fia di che la baldanza pur del vinto ancor si desti e le spoglie al fin calpesti dell'insano vincitor.</p>	<p>[Recitativo] Todo está perdido. El torbellino del desierto avanza deprisa, se vuelve y devora mis falanges como llama ardiente. La mano de la muerte desata el enjorado turbante, y lo abandona presa del vencedor que vendrá a pisotear los tapices de La Alhambra. ¡Adiós, brillantes y fresquísimas fontanas, adiós, delicias y soberbios tesoros, adiós! Mi cetro esperaba el día de la batalla y la colcha real se convirtió en ridícula mortaja.</p> <p>[Cavatina] Cuando, ¡oh, sol!, a estas estancias doradas llegue el esplendor del día, en mi trono, un nuevo señor sostendrá el cetro. Tu rayo tiene tus glorias y los portentos del imperio árabe, y lo resquebraja el celoso pensamiento que será el menor de aquel trono.</p> <p>[Tempo di mezzo] Presa de sangre, lo guío el deseo.</p> <p>[Cabaletta] El poder es del destino que te apoya en la prueba. La victoria del momento te corona con laurel. Pero, mientras se despierta de la derrota, deja que la audacia, despoje al fin del botín al loco vencedor.</p>

Boabdil asume que se ha cumplido su destino –refiriéndose a la conocida leyenda sobre su horóscopo que vaticinaba que bajo su reinado se consumaría la perdición del reino de Granada–: el nuevo día conocerá ya al nuevo señor de La

22. En el texto italiano hemos corregido las erratas. Agradecemos la revisión llevada a cabo por nuestro colega el doctor Massimiliano Sala. La traducción al castellano, que es de los autores, aplica un criterio más literario que literal.

Alhambra. En la novela de Florian la perspectiva cristiana anula la voz de Boabdil (MOORE, 2012, pág. 229), pero en el texto utilizado por Genovés, la voz del emir emerge en un amargo monólogo de despedida en la propia Alhambra, la noche previa a la pactada entrega de la ciudad a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492. Esta escena confiere a la figura del Rey Chico mayor hondura y dignidad, frente a la conocida y recurrente leyenda del «suspiro del moro», que incluye la condena de la reina Aixa a su hijo, uno de los más recurrentes *topoi* andalusíes recogido por primera vez en las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara (Valladolid, 1539) y que reaparecerá a lo largo de todo el siglo XIX, como revelan, sólo en la primera mitad del siglo, *A chronicle of the conquest of Granada from the Mss. of fray Antonio Agápida* (Londres, 1829)²³ de Washington Irving, la leyenda de Zorrilla «Al último rey de Granada, Boabdil el Chico» (1839), o el poema de Chateaubriand «Le soupir du Maure», escrito en 1841, y publicado el 7-1-1844 en *L'Artiste*²⁴.

El lamento traduce el sentimiento de pérdida, uno de los elementos propios de la literatura alhambrista, despidiéndose Boabdil de tesoros y delicias –fontanas, albercas y cursos de agua– del *Locus amoenus* en el que ha transcurrido su vida.

Musicalmente, el fragmento responde al habitual esquema de la *solita forma* italiana coetánea de la *Scena ed aria* (POWER, 1987). Escrita en metro binario (4/4), comienza con un recitativo que deviene *arioso* en gradación lírica, para dar paso a la primera sección lenta del aria (*cavatina*) que, tras un breve *tempo di mezzo*, presenta la *cabaletta* final con una estructura que alterna dos materiales (A y B) y concluye con una coda cadencial con *Stretta*. El texto otorga al compositor los habituales *versi sciolti* para los recitados y *ariosi*, y *versi lirici* en las formas cantábiles; así, la *cavatina* utiliza *decasillabi* anapésticos, y la *cabaletta* recurre al verso *ottonario trocaico*.

23. Sobre pasa el objeto de este trabajo recoger la larga sombra que este *topos* ha dejado en el arte; recordemos, a modo de ejemplo, el óleo *El suspiro del moro* pintado en 1856 por Soriano Murillo, de la colección del Museo del Prado; el de Francisco Pradilla, pintado entre 1879-1892, en una colección particular; o el denominado *Les adieux du roi Boabdil à Grenade* (1860) de Alfred Dehodencq, actualmente en el Museo de Orsay. El rastro poético también es inmenso, como revela, a modo de ejemplo, el canto épico *El suspiro del moro* (1867) de Pedro Antonio de Alarcón.

24. Sobre este poema, véase: GHANEM AZAR, 2009: 872 y ss.

Tabla 5. Esquema formal de la Scena ed Aria de Boabdil

COMPASES	TONALIDAD	TEMPO	OTROS
[INTRODUCCIÓN: PIANO SOLO]			
1-15	Fa m	<i>Allegro</i>	4/4, metro de todo el fragmento

Allegro

Boabdil

Piano

5

B

P

9

B

P

RECITATIVO

16-17			«Tutto è perduto...»
18-23		[<i>Allegro</i>]	Continúa el material orquestal del inicio

[*ARIOSO*]

23-28		<i>Largo</i>	«Il turbo del deserto...»
29-44		<i>Allegro</i>	«Mano di norte...»
45-51		<i>Andante</i>	«Addio lucenti freschissimi...»
52-67		<i>Allegro</i>	«Il di della battaglia...»

[*CAVATINA*]

68-97	Do M	<i>Largo Maestoso</i>	«Quando, o sole!...»
-------	------	-----------------------	----------------------

Largo Maestoso

B
 Quan - do, o so - le!, in quest'au - le do - ra - te vi con -

P
p

B
 71 du - cijl di - ur - no splen - do - re, nel mio seg - gio un no - vel - lo Sig -

P
p

[TEMPO DI MEZZO]

92-102		<i>Allegro</i>	«Di preda di sangue...»
[CABALETTA]			
103-111	Lab M	[<i>Grandioso</i>] A	«È del fato la possanza...»
112-121	[Dob M]	<i>Meno mosso</i> B	«Ma fia di che...»
122-138	Lab M	<i>Primo tempo</i> A	«E le spoglie al fin calpesti...»

Primo tempo

B
 e le spo - glie al fin cal - pe - sti dell' in - sa - no vin - ci - tor, dell' in -

P
p

B
 126 sa - no vin - ci - tor, dell' in - sa - no vin - ci - tor, dell' in - sa - no vin - ci -

P
p *cresc - cen - do*

B
 130 tor, dell' in - sa - no, dell' in - sa - no vin - ci - tor.

P
ff *a piacere* *f*

139-147		<i>Grandioso</i> A	«È del fato la possanza...»
148-157	[Dob M]	<i>Meno mosso</i> B	«Ma fia di che...»
158-168	Lab M	<i>Primo tempo</i> A	«E le spoglie al fin calpesti...»
[STRETTA + CODA]			
169-183		<i>Più mosso</i>	«Dell'insano vincitor...» [Stretta + Coda]

Tabla 5. Esquema formal de la Scena ed Aria de Boabdil

El lenguaje vocal es belcantista, predominando el registro medio-agudo para el barítono (Si²-Solb⁴), y presenta gestos puntuales de color arabizante, como los pasajes cromáticos de la introducción (cc. 1-20), como puede verse en la Tabla 5, del recitativo inicial (cc. 24-30 y 52-60), y de la *cavatina* (cc. 81-84).

El lenguaje musical que revela el estudio de los dos fragmentos conservados de la ópera *La Conquista di Granata* confirma el inmenso oficio compositivo de Genovés, que en esta ópera se aproxima a uno de los episodios míticos de la historia de España, quizá con la intención de presentarse en Madrid ante Isabel II con una partitura que abordara el episodio de la toma de Granada por su antecesora, Isabel I. Lamentablemente, la obra no fue representada, quizá tan siquiera fue concluida, pero revela ya una sensibilidad por el contexto histórico alhambrista que acabará dando lugar también a un lenguaje musical ya presente en la posterior ópera homónima de Arrieta y Solera, en 1848 todavía en conformación.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLONI, Benedetta (2017), *La figura dei morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII*, Tra storia ed evoluzione literaria. Milano, LED. <http://www.ledonline.it/Lingue-e-culture/838-morisco-drammaturgia-spagnola.php>.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima (2019), «Dietro le tracce di Tomás Genovés in Italia (1833?-1849)» en SÁNCHEZ, Víctor (ed.), *Intercambios musicales ente España e Italia en los siglos XVIII y XIX / Gli scambi musicali fra Spagna e Italia nei secoli XVIII e XIX*, Bologna, Ut Orpheus, págs. 155-174.
- CAMETTI, Alberto (1938), *Il teatro Tordinona poi Apollo*, 2 vols. Tivoli, Chicca.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1956), *El moro de Granada en la literatura del siglo XV al XIX*. Madrid, Revista de Occidente, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-moro-de-granada-en-la-literatura-del-siglo-xv-al-xix/html/c9e7a9fa-35ff-11e1-b1fb-00163ebf5e63_58.html.
- CASARES, Emilio (2018), *La ópera en España, procesos de recepción y modelos de creación. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*, Madrid, ICCMU.
- CHATEAUBRIAND, François René de (1969-1972), *Mémoires d'Outre-Tombe* [1848], París, Gallimard, vol. I, 3ª ed.
- COMPTON, Gayle H. (1968), *The metaphor of conquest in Dryden's The Conquest of Granada*. Dissertation for the Degree of Doctor in Philosophy. University of Florida. <https://ufdc.ufl.edu/AA00069240/00001/1j>.
- CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (2005), «Boabdil, Granada y los Reyes Católicos». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw2t2>.
- CORTIZO, María Encina (2006), «Alhambrismo operístico en *La conquista di Granata* (1850) de Emilio Arrieta: mito oriental e histórico en la España

- romántica». *Príncipe de Viana*, ejemplar dedicado a: Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006), año 67, n.º 238, págs. 609-632.
- CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón (eds.) (2006), *La Conquista di Granata, dramma lirico in tre atti*, de Emilio Arrieta y Temistocle Solera, Madrid, ICCMU.
- CORTIZO, María Encina y SOBRINO, Ramón (2019), «*Ildegonda* (1845) y *La conquista di Granata* (1850) de Arrieta y Solera: evolución del melodrama italiano del *Primo Ottocento* en la España de Isabel II», en SÁNCHEZ, Víctor (ed.), *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX. Gli scambi musicali fra Spagna e Itali nei secoli XVIII e XIX, Ad Parnassum Studies 11*, Bolonia, Ut Orpheus, págs. 405-438.
- GHANEM AZAR, Rania (2009), *Romantisme français et culture hispanique: contribution a l'étude des Lettres françaises dans la première moitié du XIXème siècle*. Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y ROJO FLORES, Sandra (2014), «La Alhambra de Granada: un fractal orientalista en clave poscolonial. Los puntos de vista local y árabe». *Estudios de Asia y Africa*, septiembre-diciembre, vol. 49, n.º 3 (155), págs. 693-722.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2017), *Al Ándalus y lo andaluz. Al Ándalus en el imaginario y en la narración histórica española*, Córdoba, Almuzara.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto (2019), «Música Hispanomusulmana e identidad nacional en el discurso de Soriano Fuertes». *Revista de Musicología*, vol. 42, n.º 2 (julio-diciembre), págs. 615-644.
- LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y SOTO DE LANUZA, José María (2012), *Colección de Música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón*. Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 10. Madrid, Biblioteca Nacional.
- LLAUSÁS, José (trad.) (1879), *El cinco de mayo, famosa oda italiana de Alejandro Manzoni a la muerte de Napoleón*, Barcelona, Imp. Jaime Jepús.
- MATERNA, Linda S. (1998), «Lo femenino peligroso y el orientalismo en *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch», en Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, WARD, Aengus M., WHICKER, Jules, FLITTER, Derek W., DADSON, Trevor J. y ODBER DE BAUBETA, Patricia (edits). *Del romanticismo a la guerra civil*. Universidad de Birmingham, vol. 4.
- MONTANO, Angela Maria (ed.) (2001), *I pubblici spettacoli a Roma (1848-1870)*. Inventario. Archivio Storico Capitolino. *Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato*, 99. Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per gli Archivi.
- MOORE, Fabienne (2012), «How to Reconquer *Poiesis*? Florian's *Gonzalve de Cordoue or Granada Reconquered* (1791)», *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, eds. Anthony J. Cascardi and Leah Middlebrook. Nashville: *Hispanic Issues*, págs. 225-256.

- ORTEGA ROBLES, Juan (2017), *Las comedias moriscas de Lope de Vega. Estudio sobre un subgénero de las comedias historiadas*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/16635/TESIS%20Ortega%20Robles.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- PARAKILAS, James (2017), «How Spain got a soul», en BELLMAN, Jonathan (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press.
- PELÁEZ, Antonio (2010), «La imagen de poder de los Abencerrajes a través de las fuentes nazaries», *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, Studia Aurea Monográfica* 1. <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=144>.
- POWER, Harold S. (1987), «La solita forma and The Uses of Convention», *Acta Musicologica*, vol. 59, Fasc. 1 (Jan. - Apr.), págs. 65-90.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael, «Juan de Guzmán», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, en red: <https://dbe.rah.es/biografias/13836/juan-de-guzman>.
- SCREPANTI, Filippo (2019), «Madeleine de Scudéry. *Almahide ou l'esclave reine*», *Christian-Muslim Relations. A bibliographical history*, vol. 37, Koninklijke Brill NV, Leiden, págs. 488-490.
- SOBRINO, Ramón (1993), «El Pintoresquismo musical. El Alhambrismo», *Alhambrismo sinfónico: Obras de Chapi, Bretón, Monasterio y Carreras*. Orquesta Ciudad de Granada, director: Juan de Udaeta. Almaviva. Sevilla, Junta de Andalucía.
- SOBRINO, Ramón (ed.) (1994), *Música sinfónica Alhambrista*, Madrid, ICCMU.
- SOBRINO, Ramón (1999), «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla», *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*. Paris, Université Paris X, págs. 36-46.
- SOBRINO, Ramón (2008), «Andalucismo y Alhambrismo sinfónico en el siglo XIX», GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, F., LÓPEZ GONZÁLEZ, J. y PÉREZ COLODRERO, C. (coords.) *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, págs. 15-54.
- VACA DE OSMA, J. A. (1998), *El Gran Capitán*. Madrid, Espasa Calpe.

Historia del arte y teatro musical: Recóndita armonía pictórica

SALVADOR GALLEGO ARANDA

LUIS AGUSTÍN MALDONADO CORTÉS

Universidad de Granada

Resumen: La historia del Arte, sus manifestaciones artísticas y protagonistas, no pasan desapercibidos en los argumentos, personajes, títulos, ambiente bohemio y escenografía, principalmente, del teatro musical, acaparando todos los géneros conocidos, desde la ópera hasta el sainete, pasando por la zarzuela. A ella y otras variantes musicales teatralizadas en el ámbito español y específicamente focalizado en el universo de la pintura, centramos este lienzo epigráfico.

Palabras clave: Historia del Arte, Teatro musical, Zarzuela, Pintura, Pintores, Libretos, España, siglo 19, siglo 20.

HISTORY OF ART AND MUSICAL THEATER: RECONDITE PICTORIAL HARMONY

Abstract: The history of Art, its artistic manifestations and protagonists, do not go unnoticed in the plots, characters, titles, bohemian atmosphere and scenography, mainly, of musical theater, monopolizing all known genres, from opera to sainete, passing through zarzuela. We focus this epigraphic canvas on her and other musical variants dramatized in the Spanish sphere and specifically focused on the universe of painting.

Keywords: History of Art, Musical theatre, Operetta, Painting, Painters, Librettos, Spain, 18th century, 19th century.

INTRODUCCIÓN

La música es una de las «artes principales», por no decir la primordial, que, junto a su hermana la literatura, cimienta el teatro musical, si bien, sobre dichos contenidos estéticos, se asientan, para una mejor concepción –y, con ello, visualización–, otras disciplinas artísticas (arquitectura, escultura, pintura, danza, etc.) que

forman parte de la coreografía, escenografía, utilería... y que la tramoya se encarga de mutar de un acto a otro y, de una a otra escena, los atrecistas¹.

¿De cómo se presentan? En libretos y partituras, respectivamente, y en la estructura literaria de los mismos, lo que son las cosas, comparte el vocabulario artístico de la pintura. Así, los diferentes actos se dividen en «cuadros» y, a su vez, en «marcos», como es el caso de la fantasía cómica-lírica-bailable *El monte de la belleza* (LÓPEZ DEL TORO, FUENTES, CAAMAÑO Y CUSTODIO, 1911)²; en *Apuntes del natural* (RUBIO, PERRÍN Y DE PALACIOS, 1888), cuadro cómico-lírico de un único acto, cuyos episodios se titulan: «Apuntes», «Bocetos», «Acuarelas», «Perfiles» y el definitivo como «Cuadro»; o, en el mismo título, como ocurre en la *Revista de Madrid* (GAMAYO, 1882), cuyo subtítulo es: *Cuadros a la intemperie, bocetos al papel, croquis al fresco, pasteles a la italiana, zurcidos en renglones cortos y largos*.

La pintura, como lienzo enmarcado, formará parte de la escenografía jugando su título o tema compositivo un papel trascendente en la trama. Sirvan como ejemplo: ¡7! (MONFORT, VALLADARES DE SAAVEDRA Y LIERN, 1875) «El martirio de los siete macabeos» y «El Sueño del Faraón» —con siete vacas flacas y otras tantas gordas—; *Los encantos de la familia* (DEL CASTILLO Y HENNEQUÍN, 1919), donde de nuevo, ese número es protagonista en «Los siete sabios de Grecia»; o *La ley seca* (CAYO VELA Y BRU, FERNÁNDEZ DE SEVILLA Y CARREÑO, 1930), cuya apoteosis es el cuadro «Los Borrachos» dándole guardia de honor todos los protagonistas de esta fantasía.

Otros parámetros donde se manifiesta el Arte que nos ocupa de una forma u otra, lo tenemos: en primer lugar, en aquellos que sólo lo refieren —a modo de guiño, intencionado o no—. Ejemplos de ello son los títulos homónimos zarzueleros, como: *Las hilanderas* (SERRANO & OLIVER, 1927), *La fragua de Vulcano* —apodo del herrero (personaje)— (CHAPÍ Y LINARES RIVAS, 1907), para Velázquez; y *La gallina ciega* (FERNÁNDEZ CABALLERO Y RAMOS CARRIÓN, 1873) para Francisco de Goya —ver su epígrafe—. En esta línea, los nombres de los personajes relacionados con maestros del pincel o con su Arte: *La sal de la tierra* (ANTONIO PORRAS/LABRA Y VILAR, 1907), zarzuela cómica con un «Don Pinturas» en el plantel; del mismo género *El niño de Brenes* (CÓRDOBA Y RAMOS DE LA VEGA, 1908), el «señó» Murillo propietario de una tienda de cuadros en Sevilla o como pintor de brocha

1. Nota de autores: La presente contribución se nutre, principalmente, del «banco de datos» recogido en la página web «atodazarzuela», y que, en nuestro caso ha alcanzado la cifra aproximada de tres mil ochocientos cincuenta títulos <https://atodazarzuela.blogspot.com/2012/12/listado.html> (agosto, 2021).

2. Nota de autores: Detrás de cada título, entre paréntesis, aparecen en primer lugar los compositores y en segundo término, separados por una barra, los libretistas y, finalmente, la fecha del estreno.



Figura 1: "Monumento a los saineteros". Madrid (Gonzalo Tentor Auñón)

gorda en la caricatura cómico-lírica *Cris-fané o El tío de la castaña* (GASSOLA Y ZALDIVAR, 1898); *El Genio de Velázquez* (CALLEJA Y ASENSIO MAS, 1915), donde su fresco protagonista sólo coincide por el apellido –al igual que veremos en los casos de Goya– en esta humorada; en el sainete lírico *La Niña de las perlas* (BAUTISTA MONTEVERDE Y CALERO ORTIZ, 1924) el cantaor flamenco llamado «el pinturas» –idéntico apodo para el aprendiz de torero del sainete *La fea del olé* (LLEÓ, FERNÁNDEZ LEPINA & PLAÑIOL, 1907)– e incluso vivificando a la estatua de Murillo como valedora del «Madrid antiguo» frente al «Madrid moderno» en la *Revista de Madrid* (GAMAYO, 1882).

En segundo término, destacamos los pintores escenógrafos que juegan un papel en la ambientación del escenario y a los que se les dan instrucciones precisas –incluida planimetría con la distribución de los espacios– o bien la mayor libertad «a gusto/juicio del pintor», como en *El Húsar de la Guardia* (GIMÉNEZ, VIVES, PERRÍN Y DE PALACIOS, 1904), Luis Muriel en *ABC* (GIMÉNEZ, PERRÍN Y DE PALACIOS, 1908); Epifanio Carrión en *El centro de las mujeres*. Establecimiento no docente de enseñanza femenina (LIÑAN, ROMERO Y SÁNCHEZ CARRERE, 1910); y *Apuntes del natural* –ya referido–; y *La linda tapada* (ALONSO Y TELLAECHÉ, 1924), entre otros. Encontramos uno de ellos, como protagonista principal, en *La divina zarzuela* (LLANOS, DE CUENCA Y DEL CASTILLO Y SORIANO, 1885), si bien, paradójicamente, sólo se le denomina pintor y, hasta el final, ejerce bien poco.

La pintura, como alegoría, aparece en la revista criolla *A vuelo de pájaro* (VIDEGAIN Y DE MARÍA, 1895), donde se manifiesta que aprendió en Europa, al no existir escuelas que acrediten como pintor en Uruguay, haciendo bueno el refrán bíblico de que nadie es profeta en su tierra; dentro del mismo espectáculo o subgénero teatral –cómico-lírico-bailable–, *Astronomía popular* (SAN FELIPE Y VELA, FARFÁN, BURGOS Y PERAITA, 1908) nos presenta a la pintura como estrella en el Templo del Arte –grupo configurado por el pastel, el fresco, la caricatura, la miniatura o la cabeza de estudio– junto con las representantes de la música y escultura (cuadro segundo) relatando y nominando las principales virtudes y figuras del olimpo artístico nacional; y en *El centro de las mujeres* –ya mencionado–, concretamente en el acto-Aula tercera: «salón de fiestas», como premio de pintura, portando su álbum con apuntes para una exposición de retratos: Maura en acuarela, Moret en pastel y «un hermano que no es primo o la mejor carrera», sería el fresco, quien recoge limosnas para los pobres y, casi todas, son para él.

Otra variante es el *tableau vivant*, recurso que coordinarán los directores de escena al ser vehículo transmisor de ideas y comprensión de conceptos reproduciendo un pasaje fácilmente asimilable o/y culmen de la representación. Es lo que ocurre en la última escena del juguete cómico-lírico *El baño de Diana* (RUBIO Y ESTELLÉS, GRANÉS Y GARCÍA RUFINO, 1898), obra de Cornelis Van Poelenburch; igualmente en la humorada cómico-lírica *El Gran Capitán* (Joaquín VALVERDE –HIJO– Y TORREGROSA, Celso LUCIO Y Enrique AYUSO, 1892) con el óleo sobre lienzo «La

rendición de Granada» de Francisco Pradilla (Palacio del Senado/ Madrid, 1882), que se monta en la escena decimotercera, independientemente de que, a su vez, podamos significar el éxito pictórico alcanzado en nuestro género de historia –en el epígrafe de Goya veremos algunos ejemplos más–.

En el apartado «dedicatorias», el sainete de costumbres cordobesas *El patio de los naranjos* (Pablo LUNA, 1916) brindado al pintor cordobés, Julio Romero de Torres, por sus autores: Julio Pellicer y José Fernández del Villar. Igualmente, al sevillano José Villegas, Director del Museo del Prado –1901-1918– en *La patria chica* (CHAPÍ Y ÁLVAREZ QUINTERO, 1907). No hemos reparado en el uso de obras de arte pictóricas en la: cartelería promocional, carátulas de vídeos, cubiertas de discos, dvds, cds, etc. al ser muy numerosa y, prácticamente, inabarcable.

Centrémonos ya en los diferentes ambientes sociales donde, por un lado, recalca con mayor soltura el Arte de Apeles, destacando, entre ellos, la bohemia; por otro, en aquellos pintores universales consagrados que son protagonistas directos e indirectos en los argumentos, como es el caso de Goya, junto a El Greco, Velázquez, Murillo, etc.; asimismo, en sus estudios con sus materiales y útiles como marco principal de la trama; y, finalmente, en aquellos personajes de ficción que dignifican y difunden dicha profesión en el papel principal o secundario que se les asigne en la composición músico-literaria.



Figura 2: Sellos de Correos. “Serie Zarzuela”. 1984 (Salvador Gallego Aranda)

LA BOHEMIA

«¡Dame los colores!» le reclama Mario Cavaradossi al sacristán de San Andrés del Valle (Roma) para, paleta y pinceles en sus manos, comenzar la primera romanza de la ópera *Tosca* (PUCCINI, GIACOSA Y ILLICA, acto I, escena III), cuyo título «Recóndita armonía de bellezas distintas», nos argumenta que el «Arte de las musas» y el de la pintura –y su artífice– se alían, para su recreación escénica, desde los primeros momentos en el libreto (1900).

Igual planteamiento nos hacen los mencionados libretistas –y compositor–, en *La Bohème* (1896), donde Marcello (pintor) abre la escena trabajando en su lienzo «El paso del Mar rojo» en la gélida buhardilla que comparte con otros artistas bohemios –ateridos y a punto de inanición– y que, de no ser por lo maloliente que resulta la tela pintada, hubiera acabado sacrificado en la chimenea de esa «Nochebuena» parisina de 1830.

Sirvan estos dos magníficos ejemplos operísticos italianos para, siguiendo la misma línea argumental, centrarnos en el ámbito nacional teniendo en cuenta los múltiples géneros que, con diferentes formatos, nominación y/o tamaños, aúnan la narración de componentes pictóricos en pentagramas, así como en otras formas discursivas.

Relacionados con los títulos de Puccini mencionados, tenemos, por un lado, sus parodias españolas: *La Fosca* (1904), con insinuaciones melódicas y caricatura de personajes como el ahora nominado Camama en Dosis que está terminando de colorear la portada del «Cafetín de la Luna»; y *La Golfemia* (1900), donde Rodolfo es ahora Sogolfo y Malpelo, nuestra versión de Marcelo, pintor publicista analfabeto en sus letreros y obsceno en sus figuraciones. La autoría de ambas zarzuelas se corresponde con Luis Arnedo (compositor) y Salvador García Granés (libretista).

Inspirados, asimismo, en *La Bohème* italiana, podemos contabilizar: *La Bohème* (CASSADÓ Y GUITART, SOLER Y CUSTODIO, 1905), comedia lírica nacional, donde una compañía operística escenifica algunos fragmentos de la mencionada ópera –Nedda en el papel de Mimi y Mateo de Marcello– siendo, a su vez, el hilo argumental³.

Secuelas serían los casos de: la opereta *Musseta* (LUNA Y FRUTOS, 1908), desarrollada en el París de 1830, donde Marcelo había conseguido vender su «Mar Rojo» dos meses antes –anacronismo, pues estaba terminándolo en la nochebuena del mismo año– por quinientos francos a un judío. Su protector, el marqués de

3. De 1878, *Los Bohemios* (Rafael TABOADA/ Mariano CHACEL). Pasillo lírico-bufo en un acto y en verso. Poetas.

Ponferrada –aficionado del pincel–, y que corteja a la protagonista, expareja de nuestro pintor, le solicitará un retrato de ella desconociendo los antecedentes sentimentales entre ellos y que siguen muy presentes, tanto que se reconciliarán de nuevo –«y tú siempre el ritornello»– con el caballete y el noble como testigos; e, igualmente, ocurrirá con la comedia *Trenzas de oro* (PELLICER & ARANÁZ CASTELLANO, 1909), en cuyo único acto, se recrea el estudio de un artista (Papá pintor), homónimo al anterior, quien aparece abatido delante del lienzo al no poder concluir la figura femenina que lo protagoniza al faltarle plasmar en sus ojos la expresión de remordimiento de la que fuera su pareja (Copelia-bailarina) y futura madre de su hija (Paquita) y que acabará de ejecutarlo, al posar de nuevo para él, arrepentida del distanciamiento de los suyos, antes de que caiga el telón a plomo.

A estos episodios de este movimiento cultural decimonónico, añadiríamos: *Bohemios* (VIVES, PERRÍN Y DE PALACIOS, 1904), cuyos personajes principales son: un compositor –Roberto Randel–, un letrista-poeta –Víctor Ducal– y una cantante –Cossette Lissan– noveles, quienes, a través de su ópera «Luzbell», conseguirán ascender desde el anonimato infernal a lo más prominente del panorama musical. En el reparto, una tal Mimí, secundaria en este caso, pero muy recurrente en nuestra memoria.

En *Amor y Gloria* (SAN JOSÉ Y GARRIDO, 1914), se recalca que la escenografía para el sotabanco debe ser igual al primer cuadro de la zarzuela *Bohemios*, ya que debe simular el mismo apartamento en el que, con anterioridad, viviera Roberto, su músico protagonista; la revista músico-fantástica *Las musas latinas* (PENELLA Y MONCAYO CUBAS, 1913), tres pintores bohemios de nacionalidades distintas –Paco (español), Paul (francés) y Luigi (italiano)– faltos de inspiración ante sus telas con simples bosquejos se encomiendan a las musas –de Velázquez y Ribera– que saldrán de tres botellas (Champagne, Quianti y Manzanilla) representando a su nación y a su patrimonio material e inmaterial que les servirán para rematar sus lienzos en el Salón artístico; igualmente, en la comedia lírica *La reina juguete* (DEL CASTILLO CAMUS, LINARES BECERRA Y DE BURGOS, 1916), de nuevo se dan cita un pintor (César), un escultor (Narciso) y un escritor-periodista (Mario) a punto de ser desahuciados por el casero «Samuel el judío» y que alcanzarán la fama al apostar por ellos una mecenas monarca; otra sería *Para valiente, el amor* (BELDA, FELIU Y PLAZA, 1926), una humorada que nos señala su inquieta y errante vida de múltiples facetas de dicho fenómeno socio-literario.

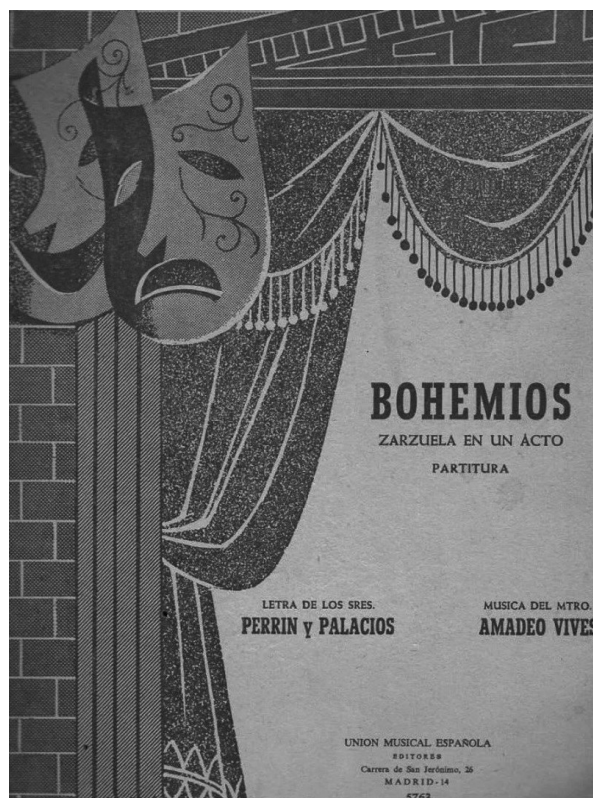


Figura 3: Cartel de *Bohemios* (Salvador Gallego Aranda)

En Argentina, el sainete-revista *La bohemia criolla* (REYNOSO Y DE MARÍA, 1903), cuya acción tiene lugar en Buenos Aires con la terna de artistas protagonistas –poeta, músico y pintor– y siendo Rafael –y no Sanzio– el que perfila unos faisanes sobre lienzo, ataviado con una indumentaria algo pintoresca, y al que la hambruna le hace confundir los colores, viéndolo todo verde y con reconocimiento dividido en torno a su producción.

Con *Adiós a la Bohemia* (SOROZÁBAL Y BAROJA, 1933), despedimos este primer bloque y enlazamos con el siguiente, ya que de esta ópera chica, resaltamos, junto al poeta vagabundo y al pintor desafortunado (Ramón), al coro de bohemios cantando «El Greco, Velázquez, Goya, esos son pintores», al que se opondrá otro grupo con «Pisarro, Monet y Rembrandt, esos son pintores, Y Pantoja de la Cruz Y Degas, Delacroix», aunque un solo admirador remata «Para mi donde este er Tisiano, se acabaron los pintores». En esta ocasión el retrato inconcluso de su amada Trini –meretriz–, sí acabó, en su día, en las llamas tras la ruptura. A la producción lírica sobre el aragonés, consideramos necesario crearle un exclusivo epígrafe.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Múltiples son las referencias a Goya en nuestro teatro musical que inciden-coinciden o no directamente en el nombre de nuestro artista universal. A los ya vistos, unir, entre otros, los casos del: sainete lírico *El fresco de Goya* (VALVERDE, ARNICHES Y GARCÍA ÁLVAREZ, 1912), personaje desvergonzado contemporáneo que se llama «Paco Goya»; *El gato rubio* (LÓPEZ-MONTENEGRO Y LÓPEZ MARÍN, 1912), zarzuela melodramática donde el apellido del artista lo recibe la sirvienta del plantel; *Goyescas* (GRANADOS Y PERIQUET, 1916) cuyos autores operísticos se ven inspirados por los temas populares, frescos y alegres del cartonista para tapices —una pieza añadida se titula «El pelele»—, del caprichoso —«El Amor y la Muerte»— y del fantasioso —«Serenata del espectro»— Goya y cuyo alter ego pudiera ser el personaje de Paquito (torero/ barítono), más si tenemos en cuenta que al pintor le gustó firmar sus cartas en su juventud como «Francisco el de los toros».

Del entorno de la Pradera de San Isidro pasamos a la estampa de San Antonio de la Florida con la zarzuela *La marquesa chulapa* o *Pan y quesillo* (LÓPEZ QUIROGA, LÓPEZ DE LERENA & LLABRÉS, 1951). De «La gitana» del de Fuentetodos —como se inventariaron en su día— tenemos el título *La maja de Goya* (REÑE Y MARTÍ, FALCÓN Y NAVARRO, 1908), donde Edmundo busca en Lavapiés una maja —resultará ser Azucena— que supere, un siglo más tarde, a la del maestro aragonés, si bien llegará a cuestionarse: «¿Acaso la belleza del original dió al cuadro de «La Maja de Goya» su merecida fama ó fue el pincel de un pintor? ¿No pudo en su alma de artista crear perfecciones que aquel no tuviera?». Juan, su ayuda de cámara (criado), también libra sus primeras armas con los pinceles con el retrato de bodas de Pepita y Agonías, quienes, visto el resultado, lo consideran un pintamonas.

Asimismo, en el epílogo del pasatiempo cómico-lírico *La escuela de Venus* (MILLÁN, GONZÁLEZ LARA Y CASADO, 1915) —«Centro instructivo modernista contra las exaltaciones amorosas y sus fatales consecuencias»—, en su apoteosis final, se muestra el triunfo de Venus sobre un diván como «La Maja vestida» de Goya. En la humorada *Tenorio en el siglo XX* (QUISLANT, MARTÍ Y HUETE ORDÓÑEZ, 1917), como personaje llena la escena cuarta, cantándonos «¡Si seré maja y remaja que a Curro Goya y Lucientes mi realeza, de majeza, su mejor maja inspiró».

Como en *Adiós a la bohemia*, ya señalada, recurrentes serán los tres pintores (El Greco, Velázquez y Goya) y Rubens en la revista *La brocha gorda* (TORREGROSA, CALLEJA, CAPELLA Y GONZÁLEZ PASTOR, 1909). En el Olimpo, «los hijos del pincel, la figura y el adorno, la mancha y el pastel; la historia de los siglos llevamos tras de sí, los maestros más gloriosos son los que están aquí». Así el grupo del zaragozano, nos dirá «Tipos madrileños que pintó el gran Goya, obras que al gran público le hicieron feliz, cada pincelada resulta una joya y se ofrece un mundo por cada tapiz». La alegoría del aguarrás —personaje que guía la trama— considera a España como una gran paleta contenedora de los mejores cuadros del universo,

país de pintores, donde «todo el mundo pinta algo» y establece relaciones entre técnicas y políticos «Romanones, un fresco. Maura, una acuarela. Una mancha, Weyler. Moret y Montero, un pastel. Gasset, una aguada» e iguales comparaciones a continuación con los colores.

Igualmente, el sevillano, el cretense y el aragonés, son utilizados en *La ley seca* –ya referida, pp. 40-41– donde pintoras –con trajes bohemios masculinos pero estilizados–, ejercen su voto en el Palacio de Opinión Pública sobre dicha ley entre los partidarios de los húmedos apoyando el vino como sagrada inspiración: Velázquez el de Sevilla amaba la manzanilla, Goya el aragonés ha dado algún traspies y El Greco el vino seco. Con ellos postulan a «Rivera» con un vino cualquiera y a Murillo con el blanquillo.

Este último, con el otro también sevillano (Velázquez), tienen un papel señalado en la revista cómico-lírico-fantástica *1864-1865* (ARRIETA Y GUTIÉRREZ DE ALBA, 1865, pág. 15), ya que «huyen del barracón de la calle de Alcalá. Llorando van de amargura, al ver con gran sentimiento un glóbulo de talento y un mar de caricatura», aludiendo a la Real Academia de Bellas Artes que allí tiene su Sede; y ambos talentos del barroco, como no, junto a Goya, se reiteran en la revista de teatros *Can-Can-¡Atrás paisano!* (MARÍA LIERN, 1869), como celebridades españolas que están en el Parnaso junto a otras autoridades literarias para enjuiciar la procedencia o no de ese baile. Igualmente, se refieren a los dos últimos maestros en la opereta cómica *Miss Helyett* (AUDRÁN Y MARÍA GRANÉS, 1905), al hablar de Ricardo que acude al Gran Casino de Val-Montois (Pirineos), a concluir su cuadro «Mujer desnuda delante de un espejo» que había iniciado tres años atrás y al que le faltaba unidad al haber seleccionado una parte anatómica de cada una de las bañistas, si bien será el paisaje realizado durante una excursión a una montaña –más que un retrato postrero de su amor–, lo que desenmarañe el nudo y posibilite el enlace con Miss Helyett.

Este sub-apartado lo rematamos con tres títulos principales donde nos encontramos a Francisco de Goya como protagonista: el primero, en *Pan y toros* (ASENJO BARBIERI & PICÓN, 1864), zarzuela de corte histórico donde el libretista se toma algunas licencias temporales –ya que la duquesa ya había fallecido y el cuadro de la maja vestida ya estaba realizado (Pepita)– cuando Francisco adquiere, a orillas del Manzanares, su «Quinta del Sordo» que aparece en la escenografía del primer acto, donde se ocultan armas de fuego (fusiles) o, más bien, cirios procesionales para la Hermandad que preside. Barítono de tesitura, aparecerá en escena rodeado de amigos (La Tirana, Costillares, Romero, Pepe-Hillo), relatándole, al capitán Peñaranda, su evolución artística y sus esperanzas de independencia popular. La trama se centra, principalmente, en las intrigas palaciegas entre grupos con intereses gubernamentales contrapuestos (conservadores y liberales), la aristocracia corrupta –Corregidor Quiñones y Pepita Tudó– y la culta, ilustrados y el pueblo llano –Jovellanos, el Capitán, Princesa de Luzán y Goya– que aspiran que el rey

Carlos IV rija por sí mismo y no Manuel Godoy. Los tapices adornan el salón del Palacio de la Princesa donde embozado entrará con Jovellanos, será el correo humano que, aprovechando retratar al monarca, le entregue las pruebas incontestables de las pretensiones del príncipe de los Algarves y, finalmente, quien traiga la Gazeta con el nombramiento de Ministro de Gracia y Justicia del escritor, jurista y político ilustrado.



Figura 4: Relieve de Pan y Toros. Monumento a los saineteros. Madrid. (Gonzalo Tentor Auñón)

El segundo, *Comediantes y toreros* o *La Vicaría* (SALAVERRY, ARCHE Y CEFERINO PALENCIA, 1897), se ambienta a orillas del Manzanares disponiendo a la derecha la Quinta y el merendero de Chanfaina –a la izquierda– encargada de las viandas con el que el aragonés quiere saldar la merienda fruto de una apuesta perdida con la actriz Pepita Ríos y su Compañía y que coincidirá con otra de su celosa pareja, Curro Guillén y cuadrilla. Protagonista será también su amigo Leandro Fernández de Moratín, poeta y dramaturgo, al que está realizando un retrato en esas fechas (1824). El último cuadro (tercero) de este sainete, titulado «La Vicaría», escenifica la pintura viviente del preciosista Mariano Fortuny –inspirador de esta farsa de dos nupcias–. Dormitando en la bancada (Marmota), nueva acompañante del diestro (Curro) sentado a su lado –a la espera de sellar resentido su compromiso– y firmando, en esos momentos, el contrato matrimonial Alfonso Peralta, cosa que no hará la despechada comedianta (Ríos), aceptando, en ultimísima instancia y a menos de un metro del libro sacramental, la petición desesperada del enamorado torero.

Por último, el tercero, en el perfil biográfico de *La Caramba* (MORENO TORROBA Y ARDAVÍN, 1942), apodo de la actriz-tonadillera motrileña María Antonia Vallejo Fernández, quien triunfará en Madrid a finales del Siglo de las Luces siendo admirada por la Duquesa de Alba, Leandro Fernández de Moratín y nuestro artista, quien, al principio del acto segundo aparece pintando a la protagonista en su estudio e instándola a un encuentro con el padre de Fabián, su pretendido, para que concluya su cuita amorosa. En el montaje del acto tercero de esta zarzuela se reproducen, a modo de *tableau vivant*, dos cartones como son «La gallinita ciega» (donde se reconocen a la duquesa –por su sombrero– y a la artista –por el lazo o «caramba» en el pelo–) y «La merienda a orillas del Manzanares».

«¡UN ESTUDIO DE PINTOR TENGO POR ALTAR!»

Si trascendental será la Quinta –residencia y taller– para Goya en su penúltima etapa creativa, no lo será menos –como hemos visto y es notorio– para los bohemios ubicados en el «paraíso» de los bloques de viviendas en época moderna. El estudio –o: posada, palacio, castillo, sastrería, fábrica, café, corral de vecinos, teatro, etc.– define socialmente a los protagonistas y contextualiza, en el espacio y en el tiempo, donde se desarrolla la trama.

El título de este epígrafe se corresponde con una romanza de la opereta adaptada a zarzuela *El Conde de Luxemburgo* (LEHAR-VICENTE LLEÓ Y CÁRDENAS, 1911) que comienza en una buhardilla del barrio latino con Armando Brissard recriminándole a su prometida (Julieta) que no se desnude y le sirva de modelo para su Venus, si bien, a cambio, si gana el premio en el Salón se casará. Un año antes, se había estrenado la versión titulada *Renato, conde de Luxemburgo* (LEHAR-MANUEL PERIS Y PÉREZ CAPO, 1910).

Obras donde el estudio se constituye en uno de los marcos fundamentales de la escena inicial de los primeros –o únicos– actos son, por ejemplo: *Pintar como querer* (NIETO & MONASTERIO, 1885), arranca con Luis dando los últimos retoques a su «Venus Cíterea» compuesta por el cuerpo de Rita –inclusera– y el rostro de Emilia –casada piadosa–, cuyo marido acude al artista para que le haga un retrato reparando en el parecido de la diosa con su mujer, dando contenido a este juguete cómico-lírico; *Apuntes del natural* –ya mencionado (1888)– nos muestra el taller de pintura y a Giacomo «Paletini» trabajando en su lienzo sobre alegorías femeninas de los distritos de Madrid y captación de modelos de sus personajes más característicos para una exposición en Milán; *Atila* (PÉREZ-SORIANO Y FERRER BITTINI, 1895), donde Félix está a la espera de su modelo para el caudillo de los Hunos, trabajando sus actitudes corporales en este juguete cómico-lírico de equívocos; *El baño de Diana* (RUBIO Y ESTELLÉS, GRANÉS Y RUFINO, 1898, pág. 19), «juguete» con un estudio en artístico desorden con un lienzo preparado para pintar por Rafael –feliz coincidencia con el de Urbino– dicho asunto y alcanzar la gloria,

retomando los pinceles después de un año de luna de miel y, aunque no parece lógico para su celosa mujer (Inocencia), el contacto con sus modelos femeninas, quienes cantan: «La muchacha, de soltera, es un lienzo por pintar, si se casa es una aguada y viuda un aguarrás. Mas si el marido no es listo y le engaña su mujer... entonces del casamiento resulta un cuadro... al pastel». Finalmente, su esposa se convertirá en su único arquetipo en detrimento de las demás; *De la piel del diablo* (CATALÁ Y VALLEJO, 1899), sólo es el marco donde se desarrolla el enredo amoroso entre la trianera Carmen y el artista protagonista (Luis), en esta zarzuela; *La patria chica* —ya referida— nos muestra una habitación repleta de cuadros colgados y apoyados en el suelo, con José Luis Romero perfilando una mujer andaluza con mantón de Manila y qué logrará vender a mister Blay quién le pagará el pasaje de vuelta a España a Pastora —quien fuera su primera modelo, ahora cantaora— abandonada junto a otros artistas españoles por un desalmado empresario en París; *La fea del olé* —sainete ya mencionado— escenifica a un pintor de bodegones —y no por ello ebrio— (señor Vázquez) que envidia los triunfos del «pintamonas» Joaquín y el «mamarracho» de José Villegas, y se considera émulo de Francisco de Goya, borracho en una becerrada de los pintores; *Pepita López* (CALLEJA, PERRÍN & PALACIOS, 1908), juguete cómico-lírico, donde la albaicinería Soledad con pandereta junto al guitarrista Currito, están posando frente al caballete de Antonio quien pretende a la gitana. El taller se lo cederá por las tardes a su buen amigo Rafael que va a retratar a la estrella del género chico: Pepita López, cuyo marido —comediante retirado— querrá utilizar también el estudio simulando el papel de pintor para confeccionar un busto de una chiquilla que resultará ser, como no podía ser de otra forma, la granaína; la zarzuela *El quinto pelao* (Lleó, 1908), sitúa su acto primero en el estudio de Champignol en París, cuya personalidad será suplantada al tener que cumplir con las milicias territoriales y ser declarado prófugo al encontrarse de viaje; *La cabeza del marqués* (OREJÓN Y PALACIOS Y MARTÍN, 1911), presenta a Juan en su taller esbozando una composición movida de su prima Rosa y Pilar —la cupletista—, en un juguete de diálogos sicalípticos; y *Los bailes de las Zarzuelas* (MONTERDE, FONTANALS Y MORANT, 1917), entremés que arranca en el taller de pintura de Antonio —bastidores por todos lados— y el baile de carnaval como asunto para un cuadro.

PINTORES: FIGURAS DE FICCIÓN COMO ARGUMENTO PARA UNA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

Sirva, a modo de proemio para este epígrafe, una de las zarzuelas más significativas donde la imaginación parece conjuntar la pintura y la literatura como protagonistas. Nos referimos a *El huésped del Sevillano* (GUERRERO, REYO Y LUCA DE TENA, 1926). A principios del siglo XVII, Juan Luis, pintor de Corte, busca un arquetipo para la «Inmaculada» que le ha encargado Felipe III para el Real

Oratorio. Atraído por la fama de la fregatriz Constanza llega a la Imperial Toledo y en una forja conocerá a Raquel, su candidata final e hija del espadero, que deberá liberar de su secuestro –por el Conde don Diego– en el Mesón del Sevillano, donde, a su vez, trabaja «La ilustre fregona» y se hospeda Miguel de Cervantes en cuyo patio empieza su novela ejemplar el «príncipe de los ingenios».



Figura 5: José Abril, junto al caballete (José Abril)

Utilicemos como símil el hábito con el que Rodrigo –escudero de Juan Luis– se disfraza de fraile para abortar el rapto anterior, para trasladarlo, en *La Dolorosa* (SERRANO Y LORENTE, 1930), al cuerpo de Rafael que ha ingresado como novicio de cartujo tras una desilusión amorosa con Dolores y cuyo rostro le sirve de modelo para su Virgen. Su realismo hace saltar las dudas a los monjes sobre que alcance sus votos definitivos en el convento, ya que su corazón habla a través de esos pinceles que, cosas del destino, consiguen materializar a su antiguo amor desvanecida con un hijo no reconocido y con los que emprenderá de nuevo la sed de triunfar como pintor.

Del compositor Serrano es la música de *El trust de los tenorios* (ARNICHES Y GARCÍA ÁLVAREZ, 1910), humorada de un club de donjuanes que tiene como uno de sus miembros a Arturo (pintor) quien, finalmente, se fuga con la mujer pretendida por otro socio (Perico Saboya) en una apuesta de conquista –la primera fémica que pase por debajo del balcón de la Sociedad– y que, cosas del azar, es la esposa del presidente (Cabrera). Muy simpático es el papel de Jacobo Jubert (artista

alemán) que quiere pintar trabajando a las cigarreras en el interior de *La fábrica de tabacos de Sevilla* (FUERTES Y SÁNCHEZ ALBARRÁN, 1850) —ópera cómica. La picaresca de Luis en *Palo de ciego* (HERNANDO Y JUAN DEL PERAL, 1851), haciéndose pasar por invidente para conquistar a la que debe inspirarle para la garganta de su Venus (Isabel) y a la que requerirá, a su vez, la mano a la que maraña del destino, es su prima también.



Figura 6. Taller de Pintura. Aulas Culturales. Ciudad Autónoma de Melilla
(Concepción Gallego Aranda)

Junto a las dos anteriores, hay que añadir tres composiciones decimonónicas de gran calado y destreza en su argumentación: *Una vieja* (GAZTAMBIDE Y CAMPRÓDÓN, 1860), zarzuela donde León Carvajal busca fortuna en México, coincidiendo con su amigo y militar Conrado, quien se enamoró de la mujer anónima de un retrato que hoy, azares del destino, le asiste de sus heridas agradecida de que le hubiera salvado la vida, custodiándola por tierra de indisciplinados centroamericanos bajo el disfraz de anciana sin que antes ni ahora la hubiera reconocido hasta el momento, en que —por evitar la prisión de su salvador se ofreciera a un maridaje que le diera carta de naturaleza— en el lecho conyugal, se personificara la figura que se plasmó en la paleta con su verdadera edad. Del mismo género temporalmente le sigue *Entre la espada y la pared* (VÁZQUEZ Y PICÓN, 1864), donde la intriga palaciega supera a la temática pictórica personificada en Daniel quien aspira a alcanzar la gloria en Italia emulando a Rafael y Miguel Ángel. Tercero, *Ardid de Guerra* (JIMÉNEZ, Salvador María GRANÉS Y GONZALVO, 1886), juguete lírico donde Enrique Briviesca, malagueño, se define como un pintor talentoso, sin estudios, sin asignación,... que debiendo saldar una deuda no le queda otra opción que casarse por conveniencia con su prestamista (Brígida) la cual heredará un millón de su

hermano, indiano de fortuna, siempre que contraiga matrimonio antes que su gemela. El que el protagonista sea un pintamonas no tiene pues ninguna relevancia.

Mayor envergadura tiene el lienzo y el artífice en el guion del capricho japonés –lírico-dramático– *La muñeca del amor* (PENELLA Y SASSONE, 1914), en el que Silvio, un pintor italiano, está retratando –y tarda en concluir– a la casadera Flor de Té, a su «musmé» y musa, quien está enamorada de él y con la que se fugará a Occidente, en lugar de dejarle elegir a cualquiera de los tres pretendientes nipones, según rige su tradición. En Europa, el artista la abandonará, regresando a la isla un año después con una criatura fruto de una pasión que dará por concluida destrozando ese retrato suyo con el que comenzó el idilio.

La última zarzuela compuesta en el tiempo que presentamos es *Sueño de gloria* (DAMUNT Y MOSCATELLI, 1975), la cual nos plasma a Miguel –un pintor habitual en la Rambla de las Flores de Barcelona– enamorado de Luisa –hija de una florista opuesta a su casamiento «si al menos fuera un Picasso»– que en su romanza nos relata sus sueños de artista, como es tener expuesto en un museo su paisaje del bulevar transitado por turistas.

Viaje imposible cómico-lírico es el trayecto *De Madrid a la luna* (Tomás y Manuel FERNÁNDEZ GRAJAL Y CUENCA, 1886) como inverosímil es que el «Pintor» ejerza su profesión de oído, pinta partiendo de una romanza y el retrato de un modelo mudo que parece que habla. *Charivari* (MATEOS, LIMENDOUX Y LÓPEZ-MARÍN, 1896, pág. 30), revista cómico-lírico-fantástica que, en su cuadro tercero «¡Murmuradores!», dos anónimos pintores hablan de la excelencia del desnudo al bohemio Cejuela a través de la obra de Velázquez, Rubens, Rafael y Tintoretto, presentándole sus obras sobre «Safo al salir de una juerga», «¡Una Bacante!», «Un cuarto de Luna!» y la «Venus del mar». Sentenciando: «Total: que pintamos mucho. Que somos dos eminencias. Que Murillo era un don Nadie. Y Velázquez un cualquiera. (Mutis.)».

... MUTACIÓN/ ÚLTIMO CUADRO O APOTEÓISIS

Aportación dedicada a nuestro virtuoso amigo y profesor Martín Moreno, que por haber un límite de palabras se acaba; sólo una última petición desde su tierra-alma churrianera. Antonio: ¡Por fin se acabó esta contribución! y en un tiempo, por favor, *No más zarzuelas* (PORCELL Y GIBERT, 1854).

La obra de Rossini en Cádiz durante el siglo XIX

GEMA LEÓN RAVINA

*Profesora de Secundaria
Junta de Andalucía*

Resumen: El estudio de la ópera de Rossini en Cádiz se enmarca dentro del análisis de la vida operística de la capital andaluza y dentro de un entorno lírico que se desarrolló, dentro de la vida social y musical del siglo XIX.

El método de análisis comienza con el vaciado de toda la prensa seleccionada y publicada en Cádiz, que da noticia de todos los estrenos operísticos de la ciudad y más en concreto de obras cuyo autor fue Rossini, para una vez recabadas proceder a su estudio.

La fuente principal para esta investigación es hemerográfica. Para la realización de este trabajo se ha analizado toda la prensa accesible y publicada en Cádiz durante el siglo XIX.

La ópera rossiniana se presenta prácticamente a lo largo de la centuria decimonónica, estableciéndose como punto relevante y como elemento facilitador de la toma del pulso operístico. Como resultado, un principio de siglo fulgurante con multitud de títulos en boga, un segundo tercio de centuria donde la tendencia va hacia un descenso progresivo, para poco a poco ir hacia un declive total al terminar el siglo.

Palabras clave: ópera, obra, composición, teatro, compañía teatral, interpretación musical.

LA OBRA DE ROSSINI EN CÁDIZ DURANTE EL SIGLO XIX

Summary: The study of Rossini's opera in Cádiz is framed within the analysis of the operatic life of the Andalusian capital and within a lyrical environment that developed within the social and musical life of the 19th century.

The method of analysis begins with the emptying of all the press selected and published in Cádiz, which gives news of all the opera premieres in the city and more specifically of works whose author was Rossini, and once collected, proceed to their study.

The main source for this research is hemerographic. In order to carry out this work, all the accessible and published press in Cádiz during the 19th century have been analyzed.

Rossinian opera was presented practically throughout the nineteenth century, establishing itself as a relevant point and as a facilitating element in the taking of the operatic pulse. As a result, a brilliant beginning of the century with a multitude of titles in vogue, a second third of a century where the trend is towards a progressive decline, to gradually go towards a total decline at the end of the century.

Keywords: opera, play, composition, theater, theater company, musical performance.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con respecto al análisis del estado de la cuestión y debido al tema localista que trata este trabajo, nos ceñiremos a investigaciones, que pongan en valor la historia de la ópera de España.

La obra de Peña y Goñi, *La ópera española. Música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos* ilustra un aspecto que se sigue actualmente estudiando, al ofrecer datos referentes a títulos y autores, que además de por otras ciudades pasaron por la capital gaditana. Actualmente este libro histórico está al alcance a través de su edición facsímil editada y publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Por otra parte haremos referencia a la obra de Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Editado en Madrid en 1917, realiza un recorrido por la producción española de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Esta investigación es de gran utilidad, ya que nos permite establecer y realizar comparaciones entre los títulos que se ofrecieron al final del siglo XVIII y su continuidad durante los primeros decenios del XIX. Al igual que la obra anteriormente citada de Peña y Goñi, contamos con una edición facsímil publicada también por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Otro estudio de especial valor es la *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* de Luis Carmena y Millán. Publicado en Madrid en 1878 realiza un recorrido por las funciones ofrecidas en la capital de España, desde el segundo tercio del siglo XVIII hasta los últimos años del siglo XIX. Al igual que las dos obras anteriormente citadas, la edición facsímil de esta obra de Carmena y Millán ha sido publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Por otra parte, *La ópera en los teatros de Barcelona* de José Subirá engloba el análisis de las distintas ramas operísticas que se dieron en la capital barcelonesa durante los siglos XVIII y XIX, incluyendo su división cronológica, además de la llegada de los autores más significativos.

La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia, actas del Congreso celebrado en 1999 y publicadas en dos volúmenes en 2001, por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales se nos presenta como un documento de especial interés para nuestra investigación localista, ya que nos da una visión más amplia de lo que ocurría en otros lugares, dentro del ámbito operístico internacional.

Por último, la obra que más se aproxima al tema planteado a nivel local y andaluz es *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, de Andrés Moreno Mengíbar. Se trata del estudio de un siglo de historia de la ópera en una de las ocho capitales andaluzas, en el que se desarrolla el análisis de las representaciones en la capital andaluza, desde los antecedentes hasta fin de siglo, pasando por distintas etapas enmarcadas dentro de las tendencias musicales, que fueron llegando y los distintos lugares donde se presentaron hasta la crisis final.

Estos son los trabajos que más han aportado durante la elaboración de esta investigación, no por ello son los únicos consultados, como se podrá comprobar a lo largo del presente estudio y que se reflejan en el capítulo dedicado a la bibliografía.

2. ESTUDIO DE LA OBRA DE ROSSINI EN CÁDIZ EN EL SIGLO XIX

2.1. *Introducción*

La burguesía gaditana decimonónica que asistía con asiduidad a las funciones de ópera, que se ofrecieron en el Teatro Principal se enriquecía especialmente del comercio. Los habitantes de la ciudad nunca destacaron por su afán tecnológico, creativo o investigador.

Únicamente el puerto de mar y algunos otros negocios ayudaron a la activación de la economía gaditana. Durante la centuria, quizás no se vieron los efectos negativos de esta falta de inversiones y desinterés por la industrialización, o la investigación científica en esos momentos, aunque a largo plazo sí se observó la irreversible quiebra de la economía gaditana y como una de sus consecuencias, el fin del interés por el espectáculo operístico en general y de la obra del compositor en particular.



Figura 1. Vista del interior del Teatro Principal de Cádiz
 Fuente: ESCALERA, Manuel de (1856): *Nomenclátor de las calles de Cádiz*.
 Cádiz, Imp. Del Boletín de Comercio

Por otra parte, el lugar donde se celebraban las funciones rossinianas y del resto de autores europeos fue el Teatro Principal de Cádiz que tuvo su origen en un antiguo corral de comedias datado en los primeros años del siglo XVII, momento en que el rey Felipe III concedió a Gaspar Toquero permiso para construir un coliseo en la ciudad de Cádiz, donde se dieran representaciones escénicas de todo tipo. Sobre este edificio remozado y mejorado, se inauguró en 1781 el Teatro Principal de la ciudad, lugar donde aparecen ubicadas las funciones operísticas de Rossini durante siglo XIX, objeto de este estudio.

2.2. Estudio sobre el tiempo transcurrido entre el estreno de las óperas de Rossini y su llegada a Cádiz

En líneas generales, Rossini fue uno de los autores de ópera que en más ocasiones se ofreció en Cádiz -en comparación con otros autores- con casi ochocientas funciones repartidas entre los diversos títulos de su autoría y que oscilaron entre los más famosos como *Il barbiere di Siviglia*, a otros menos representados como *La Gazette*.

En primer lugar, las obras de la etapa inicial de Rossini se representaron en menor medida, que el resto de sus obras vocales debido a que el músico todavía no era lo suficientemente conocido, como para que sus obras llegasen hasta el sur de Europa. Pasado el momento inicial de su carrera, casi todas las incorporaciones al elenco operístico rossiniano fueron arribando a la escena gaditana con la mayor prontitud.

En la primera treintena de la centuria llegaron a Cádiz veintiún títulos diferentes, es decir, gran parte de su producción, a excepción de las obras líricas de sus inicios operísticos. Por tanto, la tendencia general de la centuria se enmarcó con un comienzo operístico brillantísimo que duró más de treinta años y que corrió paralelo a la carrera musical rossiniana, cesando con su última composición, *Guglielmo Tell* (1829).

La obra escénica rossiniana en Cádiz consta de veintitrés títulos en total, puestos en escena en el Teatro Principal, con las siguientes fechas de estreno, como se puede observar en la Tabla 1.

Tabla 1. Estudio sobre el tiempo transcurrido entre el estreno de las óperas de Rossini y su llegada a Cádiz. Fuente: Elaboración propia

Ópera	Género	Estreno	Cádiz	Años
<i>L'italiana in Algeri</i>	Bufa	1813	1818	5
<i>L'inganno felice</i>	Bufa	1812	1820	8
<i>Il turco in Italia</i>	Bufa	1814	1821	7
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	Bufa	1815	1823	8
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Bufa	1816	1822	8
<i>La gazza ladra</i>	Semiseria	1817	1822	5
<i>La Cenerentola</i>	Bufa	1817	1823	6
<i>La gazzetta</i>	Bufa	1816	1824	8
<i>Zelmira</i>	Seria	1822	1824	2
<i>Eduardo e Cristina</i>	Seria	1819	1824	5
<i>Mosè in Egitto</i>	Seria	1818	1825	7
<i>Bianca e Falliero</i>	Seria	1819	1825	6
<i>Matilde Shabran</i>	Melodrama jocoso	1821	1825	4
<i>Semiramide</i>	Seria	1823	1825	2
<i>Otello</i>	Seria	1816	1826	10
<i>Maometto secondo</i>	Seria	1820	1826	6
<i>L'assedio di Corinto</i>	Seria	1826	1827	1
<i>Tancredi</i>	Seria	1813	1827	14
<i>Ricciardo e Zoraide</i>	Seria	1818	1829	11
<i>La donna del lago</i>	Seria	1819	1829	10
<i>Coradino corazón de hierro</i>	Seria	1821	1829	8
<i>Il Conte Ory</i>	Opera comique	1828	1836	8
<i>Guglielmo Tell</i>	Seria	1829	1842	13

Por tanto, prácticamente toda la producción musical rossiniana se representa antes de 1830, y únicamente quedarán por estrenar en Cádiz *Il Conte Ory* y *Guglielmo Tell*. Hay que tener en cuenta que a partir de 1829 Rossini no estrenó ninguna ópera más. Pero lo que es sumamente significativo fue la rapidez en la llegada de sus obras, es decir, no hubo que esperar muchos años, para disfrutar de las nuevas producciones musicales, cuestión que ratifica la importancia del Teatro Principal de Cádiz, que se hallaba a la vanguardia de la carrera operística internacional.

Además, se puede deducir de la Tabla 1, en primer lugar que las obras serias sobrepasan en gran medida en número a las bufas, aunque si se estudia por periodos, la distribución cambia radicalmente dado que llegaron primeramente las óperas bufas de forma correlativa, para con posterioridad subir a la escena todas las óperas serias, para continuar ambas conviviendo.

La presencia de muchos de los estrenos serios se debió a la exigencia de los teatros italianos y de sus empresarios, que consideraban que era mejor para sus rentas estrenar este tipo de composiciones. Las obras de juventud siguen los parámetros de la determinación de la inspiración, que en un momento determinado surgiera en el artista y no por encargos de cualquier empresario, a diferencia de las posteriores, que en muchas ocasiones estuvieron determinadas por los emolumentos que se pudieran conseguir con sus funciones.

De sus primeras obras, Cádiz disfrutó de *L'inganno felice*, ópera en dos actos estrenada cuando sólo tenía Rossini veinte años, el 8 de enero de 1812 en el Teatro San Moisè de Venecia; a Cádiz no llegó hasta 1820, ocho años más tarde y por tanto posteriormente a la *L'italiana in Argeli* aun siendo *L'inganno felice* la primera de ambas.

La siguiente composición en llegar a la ciudad fue *Il Turco in Italia*, ópera bufa en dos actos que subió a la escena gaditana durante los años veinte del siglo XIX. Esta tercera obra de Rossini había sido estrenada en la Scala de Milán el 14 de agosto de 1814, con una fría acogida. La cuarta obra bufa rossiniana *Torvaldo y Dorliska* es una comedia lírica en dos actos con libreto de Sterbini y con escaso éxito en su época. Estrenada en el Teatro del Valle de Roma el 26 de diciembre de 1815, cuenta en Cádiz con un reducido número de funciones, aisladas en el tiempo y repartidas entre 1823 y 1824. Obra de escaso éxito, hoy en día ha sido prácticamente olvidada.

Seguramente la ópera más famosa de Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, una de sus composiciones más emblemática y reconocida se interpretó en la ciudad a lo largo de toda la centuria, siendo una de las escasas obras que se mantienen durante todo el periodo estudiado. Ópera bufa en dos actos con libreto de Sterbini había sido estrenada en Roma en el Teatro Argentina el 20 de febrero 1816 y en París el 26 de octubre de 1819. A Cádiz llegó tan sólo tres años después que a París (1822), para seguir reponiéndose durante todo el siglo. De las ciento treinta funciones totales de *Il barbiere di Siviglia* en Cádiz, cincuenta de ellas se ofrecieron entre 1800 y 1830, (concretamente entre 1822 y 1827), por lo que se observa un periodo de mayor concentración entre la fecha de su estreno y en los años subsiguientes.

Para Cádiz esta obra es una de las más especiales tanto por ser la más representada en la ciudad durante todo el siglo XIX, como por la relación personal que existía entre Rossini y el cantante Manuel García, para el que el compositor escribió el papel del conde de Almaviva, que además interpretó en su estreno romano (1816). Quizás la organización de dicho papel, así como parte de la composición total de la obra, estuvieron influenciadas por las condiciones y grandes dotes musicales e interpretativas del cantante andaluz, más internacional de la época.

El mismo año de la llegada de *Il barbero di Siviglia* a Cádiz (1822), también se contó con el estreno de *La gazza ladra*. Traducida al castellano como *La urraca ladrona*, esta composición lírica semiseria en dos actos fue escenificada desde el año de su estreno gaditano, en cincuenta ocasiones. La obra con libreto de Giovanni Gherardini fue puesta en escena por primera vez, el 31 de mayo de 1817 en la Scala de Milán.

Otra composición del célebre Rossini, *La Cenerentola*, ópera bufa en dos actos basada en el libreto de Jacopo Ferreti sobre el cuento de *La Cenicienta*, el día de su estreno el 25 de enero de 1817 estuvo dirigida por el propio Rossini en el Teatro Valle de Roma. Tan sólo seis años más tarde llegaba al Teatro Principal de Cádiz, para seguir representándose durante todo el siglo XIX, por tanto puede considerarse como obra de continuidad y de gran éxito entre los gaditanos.

Del mismo año que el anterior título llegó al coliseo gaditano otra de sus obras cómicas, *La Gazzeta, ossia Il matrimonio per concorso*, ópera bufa en dos actos estrenada el 26 de septiembre de 1816 en el Teatro de Fiorentini de Nápoles. Con libreto de Giuseppe Palomba satiriza el poder de la prensa en la vida privada de los habitantes del siglo XIX europeo. Obra de cierto éxito en su momento fue escasamente representada posteriormente. Fue puesta en escena en Cádiz entre 1824 y 1825, aunque tan sólo en nueve ocasiones.

Por otra parte, *Zelmira*, última de sus composiciones líricas napolitanas fue la primera de las óperas serias en llegar a Cádiz, tan sólo dos años más tarde de su estreno napolitano, que se produjo el 16 de diciembre de 1822 en el Teatro de San Carlo. No tuvo continuidad en el tiempo, aunque constan algunas reposiciones durante los años 1828 y 1830. En Venecia, *Eduardo y Cristina* se estrenó el 24 de abril de 1819 en el Teatro San Benedetto. Ópera en dos actos se representó en Cádiz durante los años 1824, 1825 en tan sólo veinte ocasiones.

En el caso de *Mossé in Egitto* ópera seria en tres actos con libreto de Léon Tottola se había estrenado en el Teatro San Carlo de Nápoles de 1818, en París en 1822 para llegar a Cádiz en 1825 y seguir reponiéndose en los años 1826 y 1827. Es una de las escasas obras de continuidad, es decir, se siguió representando hasta final del siglo XIX. Aunque *Mossé in Egitto*, llegara más tarde que *Eduardo y Cristina*, es una composición anterior.

La siguiente obra *Blanca e Faliero, ossia Il consiglio deitre* es una ópera seria en dos actos, que fue estrenada el 26 de diciembre de 1819 en la Scala de Milán (último estreno milanés), como encargo para la inauguración de la temporada de carnaval de 1820.

En Cádiz coincidió con *Mossé in Egitto* desde 1825 hasta 1827. Con libreto de Felice Romani, este melodrama tuvo éxito en su momento, pero se dejó de representar en el año 1846. Es la última composición de las veintisiete obras que Rossini escribió entre los años 1812 y 1819. A partir de este momento su producción fue mucho menor.

Otra obra lírica rossiniana de la que pudieron disfrutar los asistentes al Teatro Principal de Cádiz, *Matilde de Shabran*, composición en dos actos fue estrenada en el Teatro Apollo de Roma el 24 de febrero de 1821. Rossini realizó de esta obra otras dos versiones: una para Milán llamada *Coradino, corazón de hierro* y otra para Nápoles, *Belleza y Corazón de hierro*. Las tres versiones, *Matilde de Shabran*, *Coradino, Corazón de hierro* y *Belleza y Corazón de hierro* se estrenaron en 1821. Estas dos últimas versiones llegaron a Cádiz varios años después que *Matilde de Shabran*. De ellas se contó con varias funciones muy dispares en el tiempo, que van desde 1829 hasta el año 1853.

Desde 1825 aparecerá en escena *Semiramide*, ópera seria en dos actos, fue estrenada en la Fenice de Venecia el 3 de febrero de 1823. Esta ópera es de continuidad, representándose en el Teatro Principal de Cádiz durante toda la centuria estudiada. Basada en el personaje legendario de Semiramis de Babilonia, escrito expresamente para la esposa de Rossini Isabel Colbrand, esta obra se mantuvo en la escena gaditana hasta 1873, con casi noventa representaciones, que se distribuyen desde su estreno hasta este mismo año.

Por otra parte *Otello, ossia Il moro di Venecia*, ópera en tres actos ambientada en Venecia al final del siglo XVII fue estrenada el 4 de diciembre de 1816 Teatro del Fondo de Nápoles, para llegar a Cádiz diez años más tarde y mantenerse en escena hasta principios del siglo XX. El día de su estreno mundial, el papel de Desdemone fue interpretado por Isabel Colbrand. Basada en el drama de Shakespeare, fue la única vez que Rossini elige al escritor.

Por otra parte, estrenada el 13 de diciembre de 1820 en el Teatro San Carlo de Nápoles, *Maometto II* estuvo en Cádiz solamente durante cuatro veladas de 1826. Ambientada hacia final del siglo XV en la guerra entre venecianos y turcos con libreto de Cesare della Valle, esta ópera seria, apareció en París el 9 de octubre de 1826. De ese mismo año existe una versión francesa estrenada en París, la cual es la que más se representó en Cádiz aunque traducida al italiano y bajo el nombre de *L'assedio di Corinto*. En un primer momento sólo se interpretó aisladamente la obertura y la cavatina, pero a partir de 1835 y hasta 1837 se contó con funciones de la obra completa.

Una de las obras de juventud de Rossini fue *Trancedi* ópera seria en dos actos fue estrenada en el Teatro de La Fenice de Venecia el 6 de febrero de 1813, llegando a Cádiz en 1827. De las últimas obras rossinianas en subir a la escena gaditana durante el primer tercio del siglo XIX fue *Ricciardo e Zoraïde*, ópera en dos actos con libreto de Berio. Fue representada por primera vez en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1818 y en París el 25 de mayo de 1824 para ser interpretada por primera vez en Cádiz en 1829.

Por último, la ópera seria en dos actos *La donna del lago* fue estrenada en el Teatro San Carlo (Nápoles) el 24 de octubre 1819, para diez años más tarde hacerlo

en Cádiz. Antes se había interpretado en Londres en 1823 y en Nueva Orleans en junio de 1829 (el mismo año que en Cádiz).

2.3. Evolución por épocas de los estrenos de Rossini en Cádiz

De los casi ochocientos días del músico en el teatro gaditano, prácticamente quinientos corresponden al periodo comprendido entre 1800 y 1830, aproximadamente unas ciento cincuenta funciones se ofrecieron entre 1830 y 1850 y la misma cifra se obtiene desde 1850, hasta fin de siglo. Este hecho tan significativo se debió al fulgurante comienzo de siglo europeo, ávido de nueva música, literatura, pintura, todo enmarcado dentro de la Europa de las revoluciones burguesas, que acompañaron al proceso de expansión industrial y que cada vez estaría más inmersa en luchas y conflictos, que asolarían al continente y que tendrían gran repercusión en las artes y en la cultura.

Tabla 2. Cuadro comparativo de la evolución por épocas de los estrenos en Cádiz de Rossini. Fuente: Elaboración propia

1800/1830	1830/1850	1850/1890
<i>Otello</i>	<i>Otello</i>	<i>Otello</i>
<i>Matilde de Shabran</i>		<i>Matilde de Shabran</i>
<i>Tancredi</i>		
<i>Eduardo y Cristina</i>		
<i>Mahometto II</i>		
<i>L'assedio di Corinto</i>		
<i>Zelmira</i>		
<i>Ricciardo e Zoraïde</i>		
<i>La donna del lago</i>	<i>La donna del lago</i>	
<i>La Gazzeta</i>		
<i>Coradino corazón de hierro</i>	<i>Coradino corazón de hierro</i>	
<i>Mossé in Egitto</i>	<i>Mossé in Egitto</i>	<i>Mossé in Egitto</i>
<i>Blanca e Faliero</i>		
<i>Semiramide</i>	<i>Semiramide</i>	<i>Semiramide</i>
<i>La Cenerentola</i>	<i>La Cenerentola</i>	<i>La Cenerentola</i>
<i>La urraca ladrona</i>		
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	<i>Il barbiere di Siviglia</i>
<i>Il Turco in Italia</i>		
<i>Torvaldo y Dorliska</i>		
<i>L'italiana in Algeri</i>		
<i>L'Inganno felice</i>		
	<i>Guglielmo Tell</i>	
	<i>Il Conde D'Ory</i>	

Todas estas obras estuvieron en escena con mayor o menor éxito. Muchas de ellas desaparecieron con el paso de las temporadas, otras se mantuvieron a lo largo de la centuria y otras nuevas llegaron. En este proceso evolutivo hay que tener cuenta también la desaparición de casi todos los títulos. No cabe duda que la obra de mayor éxito de todos los tiempos del músico, *Il Barbiere di Siviglia* siguió representándose desde su estreno durante todo siglo XIX, por lo que puede ser calificada cómo la ópera más significativa de este autor y por tanto no es de extrañar que este título siguiera ofreciéndose durante todo el periodo gaditano.

En la Tabla 2 se observa cómo entre 1800 y 1830 aparecen todos los estrenos rossinianos en Cádiz, a excepción de sus dos últimas obras. En el periodo siguiente, entre 1830 y 1850 dejaron de ofrecerse la mayoría de los títulos, manteniéndose únicamente nueve títulos del periodo anterior.

Como obras continuistas para 1830 y 1850 en primer lugar subió a escena *Otello, ossia Il moro di Venecia*, aunque dejó de representarse en los años cincuenta del siglo XIX. Lo mismo ocurre con *Mossé in Egitto*, con idéntica duración que *Otello*. Por otra parte, de *L'assedio di Corinto* sólo se localizan interpretaciones de algunos fragmentos en los primeros años, pero a medida que avanza el siglo, sí se llevó a escena la obra completa.

Semiramide, obra emblemática del músico, vuelve a la ciudad durante los años cuarenta y cincuenta. Por último, en este bloque aparece una de las obras más representadas de Rossini, *La Cenerentola*, que ocupó la cartelera en 1835 y 1852. Por último y con mucha menor presencia que las anteriores se representaron en 1840 algunas reposiciones de *La donna del lago*.

Este es el mapa que a grandes rasgos se fue sucediendo una vez que la gran ola rossiniana comenzaba a desaparecer, algunas obras se mantenían para poco a poco diluirse en el tiempo, a excepción del *Il Conte D'Ory* y *Guglielmo Tell*, las dos últimas producciones operísticas rossinianas, que se estrenaron en Cádiz pasado el primer tercio del siglo XIX.

La primera de estas dos obras en llegar a Cádiz fue *Guglielmo Tell (Guillaume Tell)* ópera en 4 actos, con libreto de Hippolyte Bis et Jouy que había sido estrenada en la Academia Real de música el 3 de octubre de 1829. Dentro del declive operístico rossiniano, esta obra llegó en 1842 con menos de diez funciones y únicamente durante esta temporada, siendo un claro ejemplo de la decadencia generalizada. Es decir una composición de esta calidad a principios de siglo hubiera contado con toda probabilidad y con un mayor número de funciones.

El último estreno rossiniano en Cádiz fue *Il Conte D'Ory, opera comique* en 2 actos con libreto de Scribe y Delestre-Poirson, que se estrenó en la Real Academia de Música de París el 20 de octubre de 1828. Siguiendo la línea de la anterior tuvo una escasa presencia en la ciudad, quizás también por la aparición de otros compositores que fueron surgiendo y que eclipsaron al anterior. Con argumento humorístico, en ella aparecen materiales de *El viaje a Reims*, escrita tres años antes para la coronación de Carlos X de Francia.

Por último, los únicos títulos que siguieron ofreciendo con mayor a menor continuidad a partir de 1850 fueron tan sólo *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Mossé in Egitto*, *Semiramide* y *La Cenerentola*. Por tanto, de los títulos rossinianos que se localizan hasta 1850, tan sólo se conservaron hasta fin de siglo cinco de ellos. Además de por las causas anteriormente mencionadas, cabe resaltar la aparición de las figuras Bellini y Donizetti y posteriormente Verdi, en la segunda parte de la centuria, que propiciaron una menor presencia de Rossini en todos los teatros del mundo. Además, se puede calificar a Cádiz, cómo espejo de los estrenos italianos y por tanto lugar de llegada de las obras de estos tres compositores, que fueron los músicos imperantes desde la segunda mitad del siglo XIX.

3. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

«El Mercantil», 1834, 1835, 1836, 1837 (de enero a junio).

«El Nacional», 1840, 1841, 1842 (de enero a junio), 1846, 1848, 1849, 1850, 1851 y 1852.

«El Comercio», 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866 (2º semestre), 1867 y 1868.

«El Globo», 1841 y 1842.

«El Tiempo», 1837 (noviembre y diciembre).

«La Palma de Cádiz», 1854 (marzo y abril).

«La Tertulia», 1849 y 1850.

«La Moda», 1842.

4. BIBLIOGRAFÍA

ALIER, Roger (2002): Historia de la Ópera. Barcelona, Ed. Robinbook

CARMENA Y MILÁN, Luis (1878), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Minuesa.

CARMENA Y MILÁN, Luis (2002), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, ICCMU.

CARMENA Y MILÁN, Luis (2002), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, Ed. Facsímil del Instituto de Ciencias Musicales.

CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.) (2001), *La ópera en España e Hispanoamérica*, vols. I y II. Madrid, ICCMU.

COTARELO Y MORI, Emilio (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Arch, Bil y Museos.

COTARELO Y MORI, Emilio (2004), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, ICCMU.

- CLÉMENT, Félix y LAROUSSE, Pierre (S/F), *Dictionnaire des Operas*, París, Administration du Grand Dictionnaire Universal.
- CLÉMENT, Félix y LAROUSSE, Pierre (2013), *Dictionnaire des Operas*, París, Administration du Grand Dictionnaire Universal.
- DUBELIUS, Ulrich (2005), *La Música Contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Akal.
- ESCALERA, Manuel de la (1856), *Nomenclátor de las Calles de Cádiz*, Cádiz, Imp. Del Boletín de Comercio.
- HOBBSAWM, E. J. (1964), *Las Revoluciones Burguesas. Europa 1789-1848*, Madrid, Ed. Guadarrama.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1998), *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla, Ed. Andaluzas Unidas.
- MORENO CRIADO, Ricardo (1975), *Los teatros de Cádiz*, Jerez, Gráficas el Exportador.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1994), *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1998), *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Univ. Sevilla.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1881), *La ópera española. Música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imp. El Liberal.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (2004), *La ópera española. Música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, ICCMU.
- RAMOS SANTANA, Alberto (1992), *Cádiz en el siglo XIX. Historia de Cádiz*, Madrid, Sílex, vol. III.
- RAMOS SANTANA, Alberto (1992), *Historia de Cádiz. Cádiz en el siglo XIX*, Madrid, Sílex, vol. IV.
- RAMOS SANTANA, Alberto (1987), *La burguesía gaditana en la época de Isabel II*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.
- ROSETTY, José (1880), *Guía Oficial de Cádiz, su provincia y su departamento*, Cádiz, Imp. de la Revista Médica.
- STENDHAL (1949), *Vida de Rossini*. Argentina, Espasa-Calpe.
- SOLÍS, Ramón (1958), *El Cádiz de las Cortes*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- TORRENTE Y CASARES (coord.), (2001), *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, Madrid, ICCMU.
- SUBIRÁ, José (1978), *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona, Ediciones Alba.
- WARRACK & WEST (1992), *The Oxford Dictionary of Opera*. New York

Una zarzuela encontrada: la música de José Lidón para el segundo acto de *El barón* de Moratín

LUIS LÓPEZ RUIZ

*Universidad Complutense de Madrid e
Instituto Complutense de Ciencias Musicales*

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo el estudio de la música que el compositor José Lidón compuso en 1796 para el segundo acto de la zarzuela *El barón* que Leandro Fernández de Moratín había escrito en 1787, partitura que se consideraba perdida pero que hemos localizado manuscrita con signatura MS-7768 en la Bibliothéque nationale de France. Junto con el libreto de la zarzuela, conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss-15764, estudiamos en esta nueva fuente distintos esquemas formales, la utilización de tópicos musicales para la caracterización de personajes, la presencia del recitado acompañado y la existencia de un conjunto final elaborado. Con ello, mostramos su valor como nuevo ejemplo de la relevante influencia que la música de la ópera bufa italiana del periodo tenía sobre la zarzuela costumbrista de finales del siglo XVIII, aun escrita y compuesta íntegramente por autores españoles desde un principio y no como adaptación de una obra italiana anterior.

Palabras clave: José Lidón, F-Pn MS-7768, Leandro Fernández de Moratín, *El barón*, zarzuela, música española escénica del siglo XVIII.

A ZARZUELA DISCOVERED: JOSÉ LIDÓN'S MUSIC FOR THE SECOND ACT OF *EL BARÓN* DE MORATÍN

Abstract: The aim of this work is to study the music that the composer José Lidón composed in 1796 for the second act of the zarzuela *El barón* that Leandro Fernández de Moratín had written in 1787, a score that was considered lost but which we have located in the manuscript with the code MS-7768 of the Bibliothéque nationale de France. Together with the zarzuela's libretto, preserved in the Biblioteca Nacional de España under the code Mss-15764, we study in this new source different formal schemes, the use of topics for characterisation, the presence of accompanied recitative and the existence of an elaborate final ensemble. In doing so, we show its value as a new example

of the relevant influence that the music of the Italian opera buffa of the period had on the *zarzuela costumbrista* of the late 18th century, even though it was written and composed entirely by Spanish authors from the outset and not as an adaptation of an earlier Italian work.

Keywords: José Lidón, F-Pn MS-7768, Leandro Fernández de Moratín, *El barón*, zarzuela, 18th century Spanish stage music.

EL BARÓN DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN Y LA ZARZUELA A FINALES DEL SIGLO XVIII

En 1965 el gran hispanista francés René Andioc publicaba un artículo –el cual pretendemos recordar con el propio título de este trabajo– sobre el libreto de la zarzuela *El barón* de Leandro Fernández de Moratín (ANDIOC, 1965), cuyo manuscrito había localizado recientemente¹. En dicho trabajo mostraba el interés que suponía este hallazgo para poder comprobar las diferencias entre el género de la zarzuela cortesana de finales del siglo XVIII y el de la comedia destinada a los teatros públicos de Madrid, ya que la historia de esta obra así lo permitía al disponer ahora de la versión preliminar de la que fuera posteriormente la comedia del mismo nombre. Efectivamente, Moratín había escrito la obra como zarzuela en 1787 para ser representada en las funciones privadas del palacio de la condesa-duquesa viuda de Benavente, María Faustina Téllez-Girón (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 351), ante el encargo realizado a través de Francisco Cabarrús –para quien el autor trabajaba en ese año como secretario acompañándolo en su viaje a Francia–, y supuso una incursión del autor en el género de la zarzuela costumbrista. Sin embargo, el propio Moratín manifestó al concluir la obra haberla escrito «con la mayor repugnancia y fastidio», ya que, en su opinión, todavía no se había descubierto «el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verosimilitud»². Años más tarde, protestaría ante el hecho de que el religioso Pedro Estala elogiase su zarzuela ya que él la consideraba una «cosa hecha de prisa y sin cuidado» que desaprobaba «solemnemente»³. Estala, en un recorrido histórico sobre la comedia, había señalado de la obra lo siguiente:

1. El libreto estudiado por Andioc pertenece al Fondo Saavedra (leg. 39), en el Archivo de la Facultad de Teología de la Universidad de Granada (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 352; ANDIOC, 1965: 290).

2. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Epistolario*, Madrid, Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, pág. 66, en donde se incluye la carta a Jovellanos desde Narbona el 28 de agosto de 1787, en la cual Moratín indica tener ya concluida la zarzuela.

3. *Ibid.*, pág. 102, carta del 18 de junio de 1796 desde Bolonia.

El Barón es una zarzuela muy distinta de las farsas ridículas, que con este título ha sufrido la paciencia de nuestro público. Esta es una perfecta comedia, en que se ridiculiza finamente a los que quieren elevarse a la nobleza, mostrando al mismo tiempo las astucias de los vagabundos caballeros de fortuna. Las arietas que se ponen al fin de las escenas son muy graciosas, de bella armonía y capaces de una música interesante (ESTALA, 1794: 43).

En esta obra, Moratín sitúa la escena en la localidad de Illescas, a la cual llega el pícaro Luquillas haciéndose pasar por barón de Montepino con el fin de deslumbrar a la pretenciosa doña Mónica y conseguir que esta le otorgue la mano de su hija Isabel, cuya dote planea obtener antes de escapar. Doña Mónica, quien tras volver de Madrid —donde ha asistido al teatro, inspiración de sus ambiciones— accede al propósito del falso barón, es reprendida por su hermano, el acaudalado don Pedro, quien siente un especial cariño por Isabel y a la que prefiere ver casada con Leonardo, joven del lugar y enamorado de su sobrina. Don Pedro personifica así la voz de la razón y del ideal ilustrado de la mayor valoración hacia el amor sincero de los jóvenes aldeanos frente al amor interesado, procedente de un sueño irracional de su hermana que desafía los límites de las convenciones sociales⁴.

Posteriormente, Moratín reconvertiría la obra en comedia, con la pretensión de transformarla en «una fábula simple y verisímil» con «caracteres imitados directamente de la naturaleza» y «buena moral»⁵, siendo estrenada en el teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803⁶. De la *Advertencia* inicial a la edición de la comedia realizada en París en 1825 conocemos el destino que sufriría la zarzuela mientras Moratín se encontraba fuera de España —con seguridad durante su viaje a Inglaterra e Italia entre 1792 y diciembre de 1796—, informando, además, que el compositor José Lidón había llegado a componer la música para la misma:

Una dilatada ausencia del autor dio facilidad a algunos para que apoderándose de ella la trataran como a cosa sin dueño. Alteraron a su voluntad situaciones y versos, añadieron personajes, aumentaron o suprimieron donde les pareció varios trozos cantables, y la desfiguraron de un modo lastimoso. Con estas enmiendas, supresiones y apostillas, la tomó a su cargo D. Josef Lidón, organista de la Capilla

4. Ideal que el propio Moratín defiende en su carta a María Fernández de Moratín del 13 de marzo de 1815 (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Epistolario*, pág. 132). Ante la pregunta de esta sobre si debía casarse con un hombre mayor, Leandro contestará que «si no es más que estimación la que le profesas por sus buenas prendas, no te cases con él», pero «si le tienes amor, no hay nada que replicar».

5. *El Barón, comedia en dos actos, en verso, su autor Inarco Celenio*, Madrid, Villalpando, 1803, Prólogo.

6. *Diario de Madrid*, nº 28 (28 de enero de 1803), pág. 112.

Real, y compuso la música según pudo y supo. Entretanto cayó en poder de los que se llaman apasionados: juventud ociosa y alegre, y poco difícil en materias de gusto. Parecióles muy buena (como era de temer), la estudiaron a porfía, la representaron sin música en varias casas particulares, y por último, en el teatro público de Cádiz apareció mutilada y deforme.

Restituido el autor a su patria, vio la mala suerte que había tenido su obra, y una de las mayores dificultades que tuvo que vencer fue la de persuadir a su amigo D. Josef Lidón, a que diera por perdido el tiempo que había gastado en componer la música, y a que desistiera del empeño que tenía en que los cómicos se la cantaran. Logrado esto, conoció la necesidad de corregirla, para lo cual suprimió todo lo añadido por mano ajena, y todo lo cantable: dio a la fábula mayor verosimilitud e interés, a los caracteres más energía, y alterando el primer acto, y haciendo de nuevo el segundo, de una zarzuela defectuosa compuso una comedia regular⁷.

El estudio de Andioc citado, posteriormente complementado (ANDIOC, 1976: 183-258), tuvo necesariamente que ceñirse exclusivamente al texto de la obra, con pocas alusiones a la parte musical de la zarzuela, ya que era desconocido el paradero de la partitura de esta obra, dándose la misma por perdida. Según Andioc:

La zarzuela es ante todo un entretenimiento; y en este caso concreto, [...] un entretenimiento destinado a una familia de la alta aristocracia. Obligado a tener en cuenta las leyes de este género híbrido, a la vez dramático y lírico, nuestro autor ha subordinado el «provecho» al «deleite», la lección al placer del espectáculo; por otra parte, deseoso de agradar y de imponerse [...], sabe que a los Benavente no les sirve una enseñanza que no concierne a su clase y que dispensará mucho más abundantemente la futura comedia⁸.

Así, aunque el caso de *El barón* se inscribe en el género de la zarzuela costumbrista imperante en la segunda mitad del siglo XVIII, género que había tenido parte fundamental de su inspiración en los libretos de la ópera bufa italiana (LABRADOR, 2015: 72-77) y que, a imagen de esta, incorporaba en las décadas finales del siglo

7. *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los arcades de Roma, Inarco Celenio*, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, tomo I, pág. 251 (Biblioteca Nacional de España (E-Mn), sig. R. 2571).

8. «La «zarzuela» est avant tout un divertissement; et dans ce cas particulier, on l'a vu, un divertissement destiné à une famille de la haute aristocratie. Obligé de tenir compte des lois de ce genre hybride, à la fois dramatique et lyrique, notre auteur a subordonné le «provecho» au «deleite», la leçon à l'agrément du spectacle; d'autre part, désireux de plaire et de s'imposer [...], il sait que les Benavente n'ont que faire d'un enseignement qui ne concerne pas leur classe et que dispensera bien plus abondamment la future comédie» (ANDIOC, 1965: 316).

los valores ilustrados⁹, su destino interpretativo inicial sitúa la obra en el entorno de la zarzuela cortesana. El papel jugado por la música en esta obra se nos antoja por tanto de gran importancia no solo para complementar la tesis de Andioc, sino para comprobar algunas de las características principales de la zarzuela de finales del XVIII. Nos referimos a la implantación de un estilo italiano limitando los aspectos nacionales a la utilización del castellano, a la adaptación a los dos actos y al uso del lenguaje hablado sustituyendo a los recitativos¹⁰. En este estilo, convertido ya en el lenguaje común en la época, se comparten los códigos tanto de la ópera seria como de la música religiosa¹¹ para una adecuada caracterización de los personajes y expresión de las situaciones afectivas. Afortunadamente, hemos podido localizar y estudiar la partitura de José Lidón para el segundo acto de la zarzuela *El barón de Moratín*, compuesta, según el manuscrito que la contiene, en 1796.

UNA NUEVA FUENTE PARA EL LIBRETO: EL MANUSCRITO MSS-15764 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Además del libreto localizado por Andioc, se conserva en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn), con signatura Mss-15764, otro libreto manuscrito de la zarzuela, con título «El Barón / Zarzuela en dos actos». En la parte inferior del primer folio puede leerse «19 Ag[osto] / 98» junto al nombre «Arenas», mismas indicaciones que aparecen en el folio 44 en el cual comienza el segundo acto. El folio 86, en el que concluye la obra, contiene la aprobación para su representación con la indicación «Represéntese» y la rúbrica «Villegas».

Este libreto presenta las habituales indicaciones para señalar las entradas de los personajes a escena que nos hacen pensar en su representación en un teatro, por lo que se trata probablemente de una de las versiones modificadas del texto original. La intención de contar con música queda patente en la presencia de dos corcheas (fol. 18v) antes del aria «Obstinado mi hermano en su tema» que canta el personaje de doña Mónica, y de las indicaciones «M[úsica]p[repara]da» (fols. 42v y 56r) y «dueto» (fol. 43r), esta última antes del dúo «Amor da valentía» de los personajes de Leonardo e Isabel. Por otra parte, la relación de personajes de la

9. Atendiendo así a lo expuesto por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790).

10. Sin que ello suponga descuidar la influencia italiana en el texto literario. En carta fechada el 29 de abril de 1787 (*Epistolario*, pág. 48), Moratín indica ilusionado haber conocido en París a Carlo Goldoni, con quien pudo hablar largamente de teatro.

11. Como señala el profesor Leza Cruz en un interesante ejemplo que identifica las semejanzas entre pasajes de la zarzuela *Clementina* (1786) y del *Stabat Mater* (1781) de Boccherini (LEZA, 2014: 522-526).

obra al comienzo del acto I (fol. 2r) va acompañada de abreviaturas, distribuidas igualmente a lo largo del libreto, en las que se distinguen los integrantes característicos de las compañías de teatro del momento¹². Es el caso de «B^a» (barba) para D. Pedro, «Sob^{ta}» (sobresaliente) para D^a Mónica, «D^a» (dama) para Isabel, «Gⁿ» (galán) para Leonardo, o «G^a» (graciosa) para la criada Fermina.

El libreto incluye algunas acotaciones con corchetes de partes del texto e incluso sustituciones de algunos versos con el intento de acortar algunas escenas. Lo más interesante es el cambio en la versificación al final de algunas escenas, desde los octosílabos habituales, en lo que consideramos textos de arias¹³, lo cual hemos podido corroborar para el segundo acto con la localización de la partitura.

JOSÉ LIDÓN Y LA MÚSICA PARA LA ZARZUELA *EL BARÓN*

Podemos afirmar del compositor José Lidón (Béjar, 1748-Madrid, 1827) que fue una de las más importantes figuras en el panorama musical madrileño y español de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Tuvo una trayectoria íntimamente ligada a la Real Capilla del Palacio Real de Madrid, habiendo sido alumno del Real Colegio de Niños Cantores desde 1758 a 1768, periodo tras el que obtuvo sus primeros puestos por oposición: organista de la Real Capilla en 1768 y maestro de Estilo Italiano del Colegio en 1771. Posteriormente ocuparía los cargos de vicemaestro (1788) y maestro de la Real Capilla desde 1805 hasta su fallecimiento (LÓPEZ, 2017). Lidón mantuvo además relación con la casa de Benavente por lo menos desde 1780, con la composición de algunas obras religiosas por encargo, y hasta 1792 de manera documentada como maestro de clave y compositor ocasional (LÓPEZ, 2017, vol. I: 91-105), aunque la fecha de composición de la partitura parece extender esta relación más allá de esos años. Durante la década de 1780 y hasta 1795, la casa de Benavente realizaría una importante función de mecenazgo de la ópera italiana en Madrid (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 288-305) y la condesa-duquesa viuda de Benavente sería además promotora de representaciones teatrales privadas en su palacio, con la participación de figuras como Ramón de la Cruz, Blas de Laserna o Luigi Boc-

12. Puede consultarse para estos roles el trabajo de Elisabeth LE GUIN (2013: 45-46), el cual pone de manifiesto la influencia italiana en la música de la tonadilla escénica. Pueden comprobarse igualmente en la relación de los integrantes de las compañías de Francisco Ramos, Luis Navarro y Juan de Morales que actuaban en Madrid incluida en el *Diario de Madrid*, n.º 97, 7 de abril de 1798, págs. 386-388.

13. Así lo consideramos en nuestra tesis doctoral, donde incluimos una tabla con los posibles números musicales de la zarzuela antes de localizar la partitura del segundo acto (LÓPEZ, 2017, vol. I: 103-104).

cherini (*Ibid.*, 340-353), entorno interpretativo en el que se sitúa inicialmente la zarzuela que aquí tratamos, como hemos visto.

Con signatura MS-7768, se conserva en la Bibliothèque nationale de France (F-Pn) la partitura autógrafa del segundo acto de la zarzuela *El Barón*. Se trata de un volumen manuscrito encuadernado, con el título «El Barón / Acto II» en la cubierta, que procede del fondo Charles Malherbe¹⁴, como reflejan los exlibris «Charles Malherbe» (sello que incorpora una clave de sol) y «Bibliothèque / Conservatoire N[at]ional de Musique. Paris» que se encuentran en todos los folios, así como el que aparece en el primero de ellos, con la indicación «Conservatoire de Musique / Bibliothèque» y la signatura antigua 7038. La comparación textual con el libreto nos confirma que se trata de la música para la zarzuela de Moratín, mientras que la autoría de la música queda confirmada por la reconocible rúbrica de José Lidón en el folio 79r, al finalizar la obra, junto a la valiosa indicación de la fecha «22 de Ag[os]to de 1796».

Desconocemos actualmente el paradero de la música para el acto I, aunque esperamos que futuras investigaciones puedan localizarlo para poder completar nuestro estudio. No obstante, la música compuesta por Lidón para el segundo acto –con algún cambio respecto al libreto, como veremos–, es suficiente para corroborar muchas de las características de la zarzuela de finales de siglo. La tabla 1 muestra los distintos números incluidos en el manuscrito, incluyendo la localización de cada uno en el mismo, así como su instrumentación y los parámetros musicales principales.

14. Charles Malherbe (1853-1911), musicólogo, pianista y compositor francés que en 1896 entró como archivero adjunto de Charles Nutter en la Ópera de París, sucediéndole como archivero de la misma a la muerte de este en 1899. Reunió una valiosa colección de autógrafos musicales desde el siglo XVII que, de acuerdo con su voluntad de legar su biblioteca al Estado, pasó a la Biblioteca del Conservatorio de París en 1912. Finalmente, el fondo pasó en 1964 a la Bibliothèque nationale, cuando esta incorporó la biblioteca del conservatorio (LEBEAU, 1968; LESURE, 1978).

Tabla 1. Números musicales en F-Pn, MS-7768

Íncipit	Tipo	Folios	Personajes e instrumentación	Tempo	Compás	Tonalidad
Fortunilla, taimadilla	Aria	1r-9v	Bar, Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegro	2/4	La M
¡Alma mía, qué afán!	Rec. acomp.	10r-12r	Isa., 2 Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Larghetto	C	Sib M - Sol m
Confusa, agitada	Aria		Isa., 2 Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegro agitado	C	Sol m
Si llevo en el pecho	Aria	25r-39v	Leo., Cl. ob. 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	-	C	Do M
Ciegos errores	Dúo	40r-44v	Isa., Leo., Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tp.	Larghetto	3/4	Do M
¡Qué dicha, qué gozo!	Aria	45r-55r	Fer., Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegretto	3/8	Fa M
Confieso el delito	Sexteto	56r-65v	Isa., Món., Fer., Leo., Ped., Bar., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegretto	3/4	Mib M
No, no turbe la dicha presente	Sexteto	67r-79r	Isa., Món., Fer., Leo., Pas., An., Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj., Tim.	Allegro non troppo - Più allegro	2/4	Re M

En lo musical, el segundo acto abre con el aria «Fortunilla, taimadilla» que el personaje del barón canta al concluir una escena en la que pide el favor de la fortuna («si ese dinero pillara, ¡qué felicidad la mía!»)¹⁵ y que está construida sobre dos estrofas de siete versos tetrasílabos:

15. Acto II, escena I (E-Mn, Mss.15764, fols. 45r-45v).

Fortunilla,
 taimadilla,
 caprichosa,
 poderosa,
 si tu rueda
 nunca queda
 puede estar.
 Si la vuelves,
 y resuelves¹⁶,
 a humillarme
 y olvidarme
 ya del todo,
 dame modo
 de escapar.

Se trata de un aria sin introducción instrumental –solo compás y medio antes del comienzo de la voz– que contiene una ágil melodía con los característicos ritmos con puntillos que aparecen en la utilización disfórica del tópico *maestoso* tan común en los pasajes para bajos bufos de la ópera cómica italiana¹⁷, en este caso usada en conjunción con el carácter popular y desenfadado que muestra la línea vocal (ejemplo 1). A pesar de las dos estrofas, no se trata de un aria *da capo* tradicional, consiguiendo la unidad por medio de la repetición insistente del motivo rítmico inicial de la voz e incorporando la transformación formal del aria, en lo referente al recorrido tonal, cercana al esquema tonal de la forma sonata que es habitual en el periodo. Así, desde el comienzo en la tonalidad inicial de La mayor, Lidón utiliza los significativos versos «si tu rueda / nunca queda / puede estar» para modular a Mi mayor, en donde permanece durante toda la segunda estrofa. Un corto enlace instrumental de seis compases conduce a continuación a la tonalidad del relativo menor, Fa♯ menor, en donde se produce la repetición de la primera estrofa. De nuevo los versos finales de la misma contienen una modulación, en este caso a Re mayor, para conectar con la repetición de la segunda estrofa que conducirá desde Sol mayor a la obligada tonalidad final de La mayor.

16. Mientras el libreto indica «rebuelves», la partitura indica claramente «resuelves», adoptando aquí esta versión por su mayor sentido.

17. Podemos recordar las intervenciones del conde Robinson (sexteto «Senza, senza cerimonia») y de don Gerónimo (con el aria «Udite, tutte udite!») en *Il matrimonio segreto* (1792) de Cimarosa. Precisamente esta ópera comenzó a interpretarse en Madrid en el Coliseo de los Caños del Peral en 1793 en su versión traducida (*Diario de Madrid*, n.º 264, 21 de septiembre de 1793, pág. 4), y seguía en escena en 1796 en el Teatro del Príncipe (*Diario de Madrid*, n.º 253, 9 de septiembre de 1796, pág. 1036).

Allegro

Tp.
 Fl.
 Ob.
 Vl. I
 Vl. II
 Va.
 Fg.
 Bar.
 Bj.

For-tu - ni-lla, tai-ma - di-lla, For-tu - ni-lla, tai-ma - di-lla, ca-pri-cho-sa, po-de-
 ro - sa, ca-pri-cho-sa, po-de - ro-sa, ca-pri-cho-sa, po-de - ro-sa. Si tu

Ejemplo 1. Comienzo del aria del barón «Fortunilla, taimadilla», cc. 1-18

Las intervenciones cantadas de Luquillas en el primer acto se encuentran en la escena VI («Si mi ventura»), donde expone a doña Mónica su fingida felicidad por la inminente boda con Isabel, y en la escena XI, la cual contiene el aria «Por más que resista» en la que, también solo en escena, anuncia su intención de engañar a don Pedro para obtener el dinero por la boda e imagina su futura condición de caballero, número este que muy probablemente funcionase como contrapunto afectivo al aria «Fortunilla, taimadilla», en donde el personaje es retratado de manera más cómica y afable. Esta caracterización musical del falso barón confirma el siguiente planteamiento de Andioc, aun sin haber conocido este la música:

En la zarzuela de 1787, la intervención regular del canto creaba una diversión, tendiendo a esfumar cada vez el retrato moral que, de escena en escena, el autor trataba de pintar de cada uno de sus personajes, en el sentido de que por ejemplo el talento vocal de un Luquillas (el falso barón) atenuaba inevitablemente la impresión desfavorable que, como timador, debía producir; por ello se veía obligado Moratín a insistir sobre las maldades del impostor anteriores al principio de la obra [...]. Quince años más tarde, en la obra convertida ya en comedia, don Leandro ha juzgado conveniente suprimir todas esas precisiones (ANDIOC, 1976: 202).

El siguiente número musical del segundo acto se presenta en la escena IV, en la que la joven Isabel queda sola tras la escena en la que ha manifestado a don Pedro su amor por Leonardo y su deseo de morir antes que renunciar a él por la boda impuesta por su madre. Lidón incluye aquí una combinación recitado-aria, con el único recitado acompañado del manuscrito¹⁸, «¡Alma mía, qué afán!» cuyo texto, que a continuación incluimos, sorprendentemente no aparece ni en el libreto de la BNE ni en el que estudió Andioc, por lo que es una muestra de las modificaciones que debió sufrir la obra y a los que se aludía anteriormente.

¡Alma mía, qué afán!
la suerte dura
de reposo me priva,
a todas horas
crece mi turbación.
Sufrir no puedo
mi tormento y dolor,

18. G. Labrador señala la presencia habitual de solo un recitado en la zarzuela del periodo, situado en el segundo acto, como concesión a la conexión del género con la ópera cómica italiana (LABRADOR, 2015: 73).

todo me asusta,
 todo me causa horror.
 Piadoso cielo,
 ten lástima de mí,
 dame consuelo.

Este recitado incluye los característicos cambios de tempo y de comportamiento instrumental que permiten acompañar el recorrido emocional del personaje. Isabel, lamentándose de su suerte, muestra su sufrimiento y miedo ante la situación, concluyendo con una imploración de consuelo. A pesar de ser un recitado corto –tan solo veintiocho compases– Lidón explota hábilmente los cambios emocionales, al hacer aparecer la voz de la protagonista tras un largo y grave acorde de dominante que conectará con un más inquieto fragmento con seisillos y con figuras tipo *suspiratio* alternantes entre las maderas y las cuerdas (ejemplo 2). Las palabras «todo me asusta» son contestadas por un *allegro* con impetuosas repeticiones ascendentes de semicorcheas en los violines configurando un tenso acorde de novena de dominante de Sol menor, tras lo que aparece la petición final de Isabel, construida sobre una versión diatónica del esquema armónico de lamento.

Larghetto

Tp.
 Cl.
 Ob.
 VI. I
 VI. II
 Va.
 Fg.
 Isa.
 Bj.

¡Al-ma mí-a, qué a-fán! La suerte du-ra de re-po-so me pri-va,

8
Tp. *f* *f* *f*

8
Cl. *f* *dol.* *dol.* *f*

8
Ob. *f* *dol.* *f*

8
VI. I *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

8
VI. II *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

8
Va. *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p*

8
Fg. *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p*

8
Isa. a todas ho-ras cre-ce mi tur-ba-ción

8
Bj. *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

Ejemplo 2. Comienzo del recitado de Isabel «¡Alma mía, qué afán!», cc. 1-12

El aria «Confusa, agitada», que sucede sin ninguna discontinuidad al recitado, sí se encuentra en el libreto (fol. 55r) e insiste en el sentimiento de temor y amenaza que sufre el personaje mediante el uso de un tempo agitado y de la más oscura tonalidad de Sol menor. Esta aria más intensa supone una oposición de afecto a la anterior cantada por el barón y responde igualmente a las convenciones tanto de la ópera bufa como de la seria al representar un sufrimiento que se torna en heroísmo dramático a medida que la música avanza. Efectivamente, Isabel, gracias a la música de Lidón, acaba mostrándose como una heroína trágica que decide aceptar la muerte antes que la desdicha que le aguarda, lo que no acaba de estar suficientemente reflejado en el texto, que abunda en la aficción sentida¹⁹. Si los versos de la tercera estrofa del aria (ver tabla 2) reflejan solo parcialmente la fuerza

19. Solamente el libreto de la BNE incluye tras el aria un nuevo texto («¡Qué pena, qué ansia! / aflige mi corazón / una violencia tirana / que no puedo resistir / por más que lo intenta el alma») que insiste en el dolor sufrido por Isabel (fols. 55r-55v). Su existencia en una sola de las fuentes del texto y la reiteración innecesaria del afecto que supone su colocación tras el aria anterior nos lleva a pensar que probablemente se tratara de un texto de sustitución para el aria en el caso de una representación sin música.

nacida de la decisión de morir de Isabel, la música en este punto, con sus amplios y enérgicos saltos en la línea vocal, las intervenciones de las trompas y las figuras agitadas de los violines (ejemplo 3)²⁰ no deja lugar a dudas de la concepción heroica del personaje por parte del compositor.

94

Tp. *p* *dol.* *f*

Cl. *dol.* *dol.* *f*

Ob. *dol.* *f*

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Va. *f* *p* *f* *p*

Isa. *f* *p* *f* *p*

so - lo bus-co, y so - lo pi-do, que en mi pe - cho lle-vo u -

Bj. *f* *p* *f* *p*

20. Lidón utilizará insistentemente la misma figuración rítmica de agitación formada por cuatro semicorcheas seguidas de una corchea suelta (ejemplo 3, compases 103-106) en el aria «Che sará? Qual cupo suono» de la cantata *Il trionfo*, con un texto que menciona el retumbar de los truenos causados por la intervención divina (LÓPEZ, 2017, vol. I, págs. 526-529 y vol. II, págs. 646-661). Podemos encontrarla también en un ejemplo cercano en el tiempo que contiene una situación emocional análoga a la de Isabel y muestra de que el personaje operístico convencional que esta representa estaba presente también en otros géneros europeos análogos a la zarzuela. Se trata del aria «Hélas! Dans ce cruel asile» de la segunda escena del segundo acto de la *comédie-heroïque Lodoïska* de Cherubini (1791) con libreto de Claude-François Fillette-Loraux. Aquí, la protagonista Lodoïska expresa en las dos partes del aria un recorrido emocional desde una suave tristeza por su encierro hasta un enérgico enfrentamiento ante la muerte al ser la causa de los males de su amado Floreski. Precisamente es en esta segunda parte, en los significativos versos «Mais pour moi, s'il s'expose, je mourrai mille fois» (cc. 94-104), cuando Cherubini recurre a la combinación rítmica mencionada.

102

Tp.

Cl.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Isa.

Bj.

ni-do lle-vo u - ni-do de las fu - rias el ho-rror, de las fu - rias el ho-rror.

Ejemplo 3. Aria de Isabel «Confusa, agitada», cc. 94-108

Por lo que respecta a la forma del aria de Isabel, constituida por tres estrofas, Lidón utiliza una estructura *da capo* evolucionada con el recorrido tonal ya característico desde la década de 1770 que muestra la influencia de la forma sonata (McClymonds, 2001), aunque prescindiendo de la introducción instrumental. La tabla 2 muestra la división en secciones y las tonalidades utilizadas para cada una de las estrofas²¹.

21. Este esquema formal se corresponde exactamente con el tipo 1a, el más sencillo de los que definimos en el estudio de la tipología de las arias de José Lidón en nuestra tesis doctoral (LÓPEZ, 2017: 531-533). Corroboramos así con un nuevo ejemplo la hipótesis ahí presentada de que los oratorios de Lidón contienen arias formalmente más complejas que sus obras escénicas no religiosas.

Tabla 2. Texto, secciones y recorrido tonal del aria de Isabel «Confusa, agitada»

Texto	Sección	Tonalidad
Confusa, agitada llena de temor estoy	A ₁	Sol m
Todo el cielo me amenaza y ni puedo resistir mis penas ni remediarlas	A ₂	Sol m → Sib M
Oprimida de mi suerte nada aguardo nada intento ni aminora mi tormento la esperanza del favor	A ₃	Sib M
Conclusión instrumental (11 compases)		Sib M → Mib M
El descanso de la muerte solo busco y solo pido que en mi pecho llevo unido de las furias el horror	B	Mib M Mib M → Do m
Transición instrumental (8 compases)		Do m → Sol m
Confusa, agitada llena de temor estoy	A ₁	Sol m
Todo el cielo me amenaza y ni puedo resistir mis penas ni remediarlas	A ₂ '	Sol m
Oprimida de mi suerte nada aguardo nada intento ni aminora mi tormento la esperanza del favor	A ₃ '	Sol m
Conclusión instrumental (8 compases)		Sol m

Tras la escena V en la que la criada Fermina aparece preocupada por la discusión entre don Pedro y su hermana, hace su aparición Leonardo por primera vez en el segundo acto. Su intervención en la escena VI del libreto está dirigida a consolar a Isabel indicándole que acudirá junto a don Pedro a hablar con el barón. A continuación, la escena concluye con el dúo «Ciegos errores» de los dos enamorados, pero la partitura nos ofrece una sorprendente diferencia. Antes del dúo, Lidón incluye el aria de Leonardo «Si llevo en el pecho», la cual se encuentra en el libreto en el primer acto, escena XV (fol. 42r), en donde Isabel manifiesta al joven no haber podido convencer a su madre para evitar el casamiento. Leonardo pone fin a esa escena en el libreto con esta aria, cuyo texto de carácter heroico encaja perfectamente con el estado emocional creado por el diálogo entre los dos personajes, en donde Isabel ruega a Leonardo su ayuda: «a ti doy la defensa / de

mi libertad, Leonardo, / no me abandones, que fuera / pérvida acción no servir / a una mujer que te ruega» (fol. 41v). La escena XVI del libreto, última del primer acto, incluye también un número de conjunto que comienza con el dúo «Amor da valentía» entre los dos personajes, por lo que parece que Lidón, al situar el aria en este momento del segundo acto, la considera conectada igualmente con el canto conjunto de ambos personajes. No obstante, probablemente esto se debió al uso de un libreto diferente que tuviera modificadas estas escenas entre Leonardo e Isabel, ya que el texto de la escena VI del segundo acto, tal y como está en el libreto con el mero anuncio de realizar la visita al barón, deja poco espacio afectivo para justificar el aria de Leonardo, cuya letra muestra el arrojito del enamorado:

Si llevo en el pecho
tu imagen querida,
sabré con mi vida
la tuya librar.

Verás cuán en vano
vencer ha creído
quien no ha merecido
tu afecto ganar.

Lo interesante del aria de Leonardo es la presencia de un clarinete en Do obligado, que tendrá el papel principal en una extensa introducción instrumental y que alternará a continuación con la voz, manteniéndose la forma *da capo* con un recorrido desde Do mayor a Sol mayor para la primera estrofa y un interesante Mi mayor en la parte B central para la segunda, tras la cual regresa a la tonalidad inicial repitiendo la primera y omitiendo la introducción instrumental del comienzo.

Ante el hecho del cambio de posición del aria respecto al libreto, cabría pensar en la posibilidad de que en el volumen de la partitura se hubiera producido un error de encuadernación. Sin embargo, las dudas quedan despejadas por la indicación del propio Lidón al concluir el aria de Leonardo (fol 39v): «Sigue desp[ue]s de pocos versos, el Duetino de Ysabel, y Leonardo; con Acomp[añamien]to de solos ynstrum[en]tos de aliento». Efectivamente, en el fol. 40r comienza el dúo «Ciegos errores» –y no «Amor da valentía»– incluyendo en el encabezado la siguiente indicación: «Duetino; Ysabel y Leon[ar]do con solos ynstrum[en]tos de aliento». Se trata este de un sosegado número acompañado solamente por instrumentos de viento (tabla 1), que consigue una peculiar sensación de irrealidad relacionada con el momento onírico en el que los jóvenes expresan sus pensamientos. Junto con la instrumentación utilizada y su comportamiento vocal homofónico, el tiempo tranquilo, las básicas armonías utilizadas presentadas mayoritariamente en estado fundamental y las sencillas melodías de las voces (ejemplo 4) permiten considerar

aquí el uso del tópico pastoral, lo que nuevamente se relaciona con los códigos de la ópera italiana cuando se pretende representar una escena bucólica con carácter de ensoñación²². Por otra parte, no podemos pasar por alto, en relación al uso compartido del estilo musical en el ámbito sacro y teatral, la similitud entre este número y los misereres compuestos por Lidón para la Real Capilla, los cuales mantienen una tradición como composiciones principalmente homofónicas en las que solo intervienen junto a las voces el violón del continuo e instrumentos de viento (LÓPEZ, 2017: 480-490), semejanza que apunta también al uso de un tópico que busca sacralizar la escena de los dos amantes.

Ejemplo 4. Dúo de Isabel y Leonardo «Ciegos errores», cc. 31-39

El siguiente número tras el dúo es el aria de la criada Fermina, quien ha ocupado la acción en las escenas VII a IX junto al criado Pascual y Antón, el oficial del sastre. Este último confiesa haber reconocido a Luquillas en el barón, lo que

22. Podemos recordar la canción del pastor «Già il sol si cela dietro la montagna» del primer acto de la ópera *Nina, ossia la pazza per amore* de Paisiello, música pastoral con oboes, fagotes y una viola, que permite a la ausente y ensimismada Nina soñar con la voz de su amado Lindoro. La versión traducida de esta ópera en un acto y sin recitados se representaba ya en Madrid desde 1790 (*Diario de Madrid*, nº 121, 1 de mayo de 1790, pág. 486), y Luciano Francisco Comella fue autor de su adaptación al castellano en dos actos en 1795, versión en la que simplifica la escena incluyendo solamente la mención a un pastor tocando la zampoña que atrae la atención de Nina (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-192-10bis-b, fol. 17v). Otro ejemplo se encuentra en el aria «Ya llegó el día» de *Los jardineros de Aranjuez* (1768) de Pablo Esteve, donde una música pastoral sirve al personaje de Isabel para el espejismo de verse convertida en señora (LEZA, 2014: 426).

provoca a Fermina una situación de gran nerviosismo por tener que contar el descubrimiento a su señora. La música de Lidón confirma inicialmente la esperada aria cómica, de gran movimiento, sobre un texto que comienza con la excitación inicial de la criada («¡Qué dicha, qué gozo!»), pero acabará reflejando perfectamente el giro hacia la cólera que siente hacia el embaucador. Así, tras comenzar con una melodía muy cantábil en un ágil *allegretto* en las primeras palabras de Fermina (ejemplo 5a), recorrerá diferentes tonalidades con la repetición de las dos estrofas del texto, abandonando las más ordenadas formas de las arias anteriores. Con las palabras «dudosa» y «turbada» sobre acordes invertidos de séptima de dominante (compases 26 a 29) crecerá la tensión tanto armónica como emocional y con la amenaza final de Fermina («Barón miserable, ¡ay, triste de ti!»), se alcanzará la máxima agitación en la orquesta junto a los amplios saltos y las tensas notas mantenidas de la voz, mostrando así el estado emocional final del personaje (ejemplo 5b).

Allegretto

Fl. *p* *f* *f*

Tp. *p* *f* *p* *f*

Ob. *p* *f* *p* *f*

Vl. I *p* *f* *p* *f*

Vl. II *p* *f* *p* *f*

Va. *p* *f* *sf* *p* *f*

Fer. ¡Qué di - cha! ¡Qué go - zo! ¡Qué di - cha! ¡Qué go-zo!

Bj.

Ejemplo 5 a. Aria de Fermina «¡Qué dicha, qué gozo!», cc. 1-8

The image displays a musical score for a scene from the opera. It consists of eight instrumental staves and one vocal staff. The instruments are Flute (Fl.), Trumpet (Tp.), Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Bassoon (Fer.), and Bass (Bj.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line is for the character Fermina, with lyrics in Spanish: "tris - te ay, tris-te de til Sí, ¡ay, tris-te de til ¡ay, tris - te de til". The score includes a rehearsal mark '150' at the beginning of each staff.

Ejemplo 5 b. Aria de Fermina «¡Qué dicha, qué gozo!», cc. 150-158

En la escena X siguiente del libreto aparece Isabel compartiendo con Fermina su desgracia con un nuevo texto lamentoso que concluye con un cambio a versos decasílabos en lo que, probablemente, se concibió como texto de una nueva aria, «Un amante que adora constante» (fols. 66v-67r). Desconocemos si Lidón puso en música estos versos, pues no se encuentra este número en la partitura, aunque puede deberse a una recolocación del número en el primer acto. Falta además otra supuesta intervención cantada de doña Mónica reprendiendo la actitud de Isabel («Hola, ¿qué es esto?», escena XI, fols. 69v-70r), aunque en este caso nuestro libreto incluye a continuación otro texto en octosílabos con el mismo significado, lo que puede suponer una variante sin este número musical.

Tras la escena XI, esencial en la obra por contener la exposición de la postura moral y afectiva de Isabel, doña Mónica y don Pedro, comienza un *crescendo* escénico con la sucesiva aparición de todos los personajes²³ y en donde se descubre el engaño de Luquillas, culminando en la escena XIX con la entrada final de los alguaciles trayendo preso al estafador que había escapado con su maleta. Esto

23. Aspecto característico de un *finale* de la ópera bufa italiana, aunque en este caso se reserva la música para el final.

supone una importante diferencia con la comedia, ya que en ella el falso barón escapa, mientras que su detención en la zarzuela responde al requisito de primar el espectáculo, brindando un momento para el que Lidón compone el primero de los dos números de conjunto finales en donde el bribón tiene un papel protagonista imposible de haber sucedido en la comedia. Se trata del sexteto²⁴ «Confieso el delito» en el que el preso pide clemencia mientras los demás le increpan con cortas intervenciones con las palabras «pícarón, pícarón» a modo de *pertichini*. Merece la pena señalar la tonalidad de Mib mayor utilizada, opuesta al La mayor con que Luquillas cantaba esperanzador al comienzo del acto, simbolizando así musicalmente el fatídico desenlace de su historia.

Un último conjunto, con todos los personajes salvo el falso barón, cierra tanto la partitura como el libreto. La escena XX incluye el final feliz de la historia, el triunfo del auténtico amor entre los jóvenes, y el restablecimiento del rol de cada personaje en función del orden social establecido y defendido por don Pedro. Incluye también el avergonzamiento de doña Mónica, despertada de su ilusión y quien concede la mano de Isabel a Leonardo. Los versos decasílabos y octosílabos del texto que serán puestos en música contienen la exclamación general de felicidad, así como la consigna moral de la obra:

- | | |
|---------------------|---|
| [Isa.y Leo.] | No, no turbe la dicha presente
el antiguo temor y la pena
que ya el Cielo sus iras serena,
y promete la felicidad. |
| [Món. y Fer.] | Grato amor os dé ventura
en unión honesta y pura
que no alteren ni moderen
ni los celos ni la edad. |
| [Isa.] | Ni de amor a la antorcha luciente
los ardores apague Himeneo. |
| [Leo.] | Logren ambos el digno trofeo,
siempre unidos en dulce amistad. |
| [Món., Fer. y Pas.] | Grato amor os dé ventura |

24. Aunque Lidón indica «quinteto» al comienzo, se comprueba que además de Luquillas cantan Leonardo, Isabel, doña Mónica, Fermina, y don Pedro.

[Todos] en unión honesta y pura
 que no alteren ni moderen
 ni los celos ni la edad.

Lidón compone aquí un auténtico número de conjunto de gran contundencia y energía en el que se alternan pasajes solistas, a dúo y del coro formado por todos los personajes como brillante colofón musical del *finale* planteado por el texto (ejemplo 6). A la orquesta completa añadirá además la presencia de timbales, aunque se olvida de seguir escribiendo para ellos desde el compás 81, algo que, al fin y al cabo, podría apuntar a la posibilidad de que la música no llegara finalmente a interpretarse en escenario alguno.

Aun con esta última posibilidad presente, el estudio de la partitura nos ha permitido corroborar los planteamientos de Andioc en cuanto a las características de una zarzuela cortesana, y se muestra como valioso ejemplo de una absoluta influencia, en lo musical, de la ópera cómica italiana en el género hispano. Así, la presencia del recitado acompañado, de la incorporación del nuevo recorrido tonal del periodo clásico para el aria *da capo*, de la forma directamente dependiente del estado emocional de un personaje, de la música sacro-pastoral del dúo de enamorados, o del más elaborado número de conjunto final, son prueba de la completada asimilación del estilo italiano internacional en la zarzuela en los años finales de siglo²⁵. Es de desear que futuras investigaciones permitan hallar la partitura completa de la obra y proponer con ello su recuperación para los escenarios, lo que tendría sin duda un enorme interés musicológico a pesar de que, quizás, no gozase del debido permiso de don Leandro.

25. Ya el libreto impreso en 1792 de la propia ópera de Lidón, ahí titulada como «Drama heroyco en verso castellano intitulado Glaura y Cariolano», compuesta en 1791 y con texto de Ignacio García Malo, incluía una advertencia inicial de que la obra era «un ensayo en nuestro idioma castellano de la grande ópera seria italiana» y de que se pretendía demostrar con ella la posibilidad de creación de un teatro lírico «imitando a los italianos» (E-Mn, T/14566; más información en López, 2017, vol. I: 133-147).

[Più allegro]

que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad que no al - te - ren, ni mo -
 que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad que no al - te - ren,
 que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad que no al - te - ren, ni mo -
 que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad que no al - te - ren,
 de - ren ni mo - de - ren que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad que no al
 ni mo - de - ren ni mo - de - ren que no al - te - ren, que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad
 de - ren ni mo - de - ren que no al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad
 ni mo - de - ren ni mo - de - ren ni los ce - los ni la e - dad ni los ce - los ni la e - dad

Ejemplo 6. Coro final «No, no turbe la dicha presente», cc. 137-154

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1965), «Une «zarzuela» retrouvée: *El Barón*, de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 1, págs. 289-321.
- (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- ESTALA, Pedro (1794), *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo (2007), *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.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2015), «El ideal de la música española en la zarzuela de la Ilustración», *Cuadernos dieciochistas*, n.º 16, págs. 69-90.
- LEBEAU, Elisabeth (1968), «Un mécène de la musique, Charles Malherbe», *Humanisme actif: mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, págs. 91-99.
- LE GUIN, Elisabeth (2013), *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- LESURE, François (1978), «The Music department of the Bibliothèque nationale, Paris», *Notes, Second Series*, vol. 35, No. 2 (dic., 1978), págs. 251-268.
- LEZA, José Máximo (2014), «La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo», en Leza, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, págs. 500-544.
- LÓPEZ RUIZ, Luis (2017), «El compositor José Lidón (1748-1827). Obra teórica y análisis de su música litúrgica». Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Madrid.
- McClymonds, Marita P. (2001), «Aria - 4. 18th century», en SADIE, S. & TYRREL, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Oxford, University Press.

Antonio Guerrero y la Casa de Comedias de Granada¹

JOSÉ ANTONIO MORALES DE LA FUENTE

Resumen: Antonio Guerrero (1709-1776) constituye uno de los músicos de mayor calado en los teatros madrileños del siglo XVIII, a la vez que una figura clave en el desarrollo de la tonadilla teatral de la segunda mitad del siglo. Su labor como guitarrista y músico de compañía –que daría lugar a más de un centenar de composiciones– se circunscribe principalmente a la villa de Madrid, pero no obvia otros teatros de provincias más o menos alejados de la Corte. Entre estos lugares se encuentran Zaragoza o Granada. Este artículo trata sobre la estancia de Guerrero en uno de estos escenarios, la Casa Teatro de Comedias de Granada, con la intención de poner de manifiesto una de las épocas menos conocidas y a la vez más interesantes de su trayectoria vital y profesional.

Palabras clave: música clásica española, teatro musical, Antonio Guerrero, tonadilla, teatro en Granada.

ANTONIO GUERRERO AND THE HOUSE OF COMEDIES OF GRANADA

Abstract: Antonio Guerrero (1709-1776) constitutes one of the most experienced musicians concerning the 18th century theaters in Madrid, as well as a key figure in the development of the theatrical *tonadilla* in the second half of the century. His work as a guitarist and company musician, which resulted in more than a hundred compositions, is mainly limited to the town of Madrid, but it does not obviate other theaters in the provinces, more or less far from the Court, such as Zaragoza or Granada. This work deals with Guerrero's stay in one of these settings, the House of Comedies of Granada, with the aim of highlighting one of the lesser-known and, at the same time, most interesting periods of his life and professional career.

Keywords: spanish classical music, musical theater, Antonio Guerrero, *tonadilla*, theater in Granada.

1. El tema de Antonio Guerrero y la tonadilla, materializado tras años de investigación en mi tesis doctoral, surgió a partir de conversaciones con el profesor D. Antonio Martín Moreno en la ciudad de Granada. Es lógico, por tanto, retomar la labor de Guerrero como músico teatral en dicho lugar para homenajear a quien durante todo ese tiempo fue mi guía y mi tutor.

1. INTRODUCCIÓN

Los últimos estudios realizados han corroborado la importancia de Antonio Guerrero (1709-1776) en una doble vertiente. Por una parte, su valoración como una figura clave en la aparición y desarrollo de la tonadilla teatral de la segunda mitad del siglo XVIII. Por otra, como uno de los músicos de más largo recorrido en los teatros públicos madrileños en esa misma centuria².

Educado en el seno de una familia perteneciente al gremio teatral desde mucho tiempo atrás, su larga carrera gira principalmente en torno a los teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid desde que debutara en la temporada de 1734-1735 bajo la dirección de su suegro, Ignacio Cerquera³. Allí fue guitarrista y primer músico de compañía, un puesto que consistía en:

enseñar los «cuatros», y demás músicas de comedias, guiar mudanzas de los bailetes, suplir las ausencias del «copiante», ayudar a enseñar las zarzuelas en los ensayos y asistir diariamente al vestuario para cantar y guiar a las mujeres los referidos «cuatros» y dar las entonaciones al bastidor cuando la salida de un intérprete requiera cantar a solo (SUBIRÁ, 1971: 124-125).

Como puede comprobarse, no eran pocas las labores que estos músicos debían de realizar merced a su puesto. Aun así, por si fuera poco, ellos mismos asumían también la composición musical, por la que «se les abonaba, además de su sueldo, una cantidad establecida por cada una de las composiciones a las que pusiesen música» (LOLO y LABRADOR, 2005: 22). En el caso de Guerrero, como resultado de esta última actividad, ha sobrevivido un conjunto de obras que supera el centenar; eso sin contar aquellas perdidas o las que presentan ausencia de signos de autoría⁴. Todas estas piezas pertenecen al ámbito teatral y ponen de manifiesto los géneros teatrales más representados en su época: comedias, autos sacramentales, introducciones, bailes, entremeses, sainetes, loas y tonadillas.

Toda esa trayectoria se mantendrá casi por completo hasta su muerte, ocurrida en 1776. Aun así, existen algunas excepciones. Por una parte, aquellas temporadas

2. Véase a tal efecto el conjunto de mis investigaciones en torno a su figura en el correspondiente apartado bibliográfico, así como el más reciente artículo de PESSARRODONA, 2020, págs. 61-96.

3. Téngase en cuenta que el año cómico comenzaba con la Pascua de Resurrección y acababa con el Martes de Carnestolendas del año siguiente. Para el conocimiento de las temporadas de 1734-1735 a 1756-1757 se han empleado las listas de compañía localizadas en Biblioteca Nacional de España (BNE) Mss/14074/1. Para las de 1757-1758 a 1775-1776 las publicadas por COTARELO Y MORI, 1899, págs. 440-455.

4. Las obras de Antonio Guerrero se localizan principalmente en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid.

de las que no se han obtenido datos concretos o fiables sobre la presencia del músico en Madrid, lo que no implica necesariamente que estuviese alejado del ejercicio de su profesión. Es el caso de 1744-1745, 1745-1746, 1746-1747 o la más tardía de 1769-1770, cuando las listas de Cotarelo mencionan como músico a Manuel Ferreira en la compañía de Juan Ponce en la Cruz y Francisco Méndez en la de María Hidalgo en el Príncipe mientras que Subirá sitúa a Guerrero en este mismo teatro (SUBIRÁ, 1928: 322). Por otra, aquellas fuera de los coliseos madrileños, como 1729-1730, cuando ejerció de músico teatral en Zaragoza –seguramente en el teatro del Hospital de Nuestra Señora de Gracia–; o 1770-1771 y 1771-1772, cuando trabajó en la Casa de Comedias de Granada.

El presente artículo pretende reconstruir la presencia de Antonio Guerrero en este último escenario, como punto de arranque para conocer y valorar su actividad en lugares más alejados de Madrid.

2. LA CASA TEATRO DE COMEDIAS DE GRANADA

Tras la crisis de finales de siglo XVII y principios del siglo XVIII, la ciudad de Granada está sumida en una continua recuperación tanto económica como demográfica. Por un lado, asiste a un aumento de la producción agrícola y un ascenso de los precios y de la renta de la tierra. Por otra, a una subida de la población a causa de la disminución de la tasa de mortalidad y de la inmigración desde otros puntos de España. De hecho, ya el Catastro de Ensenada de 1752 recoge una cifra de 50.000 habitantes, número que se mantendrá estable en esta época. Como consecuencia de todo ello, surgirá un gran legado barroco y la realización de importantes obras urbanas. Por ejemplo, los barrios extramuros de la Magdalena y San Antón, o la antigua plaza de toros del Triunfo, levantada en 1768, poco tiempo antes de la llegada de Guerrero a la ciudad⁵.

Por lo que se refiere particularmente al edificio teatral, en 1593 se había construido el teatro de la Puerta Real en sustitución al antiguo corral del Carbón, que todavía hoy continúa en pie en la calle de Mariana Pineda. El edificio, según el cronista granadino Francisco de Paula Valladar (1852-1924), quien recoge y amplía las antiguas descripciones suministradas por Jorquera⁶,

tenía, a comienzos del siglo xvii, dos altos de corredores, con gradas; el patio lleno de bancos fijos, y buenos aposentos o palcos para las señoras y el Ayuntamiento. El teatro se reedificó y adornó en 1618 según Jorquera; en 1785 se

5. Véase SANZ SAMPELAYO, 1976 y _____, 1980.

6. Se trata del escritor, poeta e historiador granadino Francisco Henríquez de Jorquera (1594-ca. 1646).

demolió en gran parte para convertirlo en cárcel real, restaurándose en 1792, y en 1810, cuando la invasión francesa, se cerró definitivamente, inaugurándose el del Campillo con el nombre de teatro Napoleón, por que [sic.] lo terminó el general Sebastiani (VALLADAR, 1922: 52).

No obstante, hoy en día son conocidos más datos de los anteriormente citados. Por su parte, Sáez Pérez realiza una descripción más elaborada del teatro, mencionando que

Granada contaba con un edificio de patio cuadrado con dos pares de corredores sobre columnas de mármol y debajo las gradas. En el primer piso estaban las tarjas (aposentos) y en el segundo los corredores altos de hombres y mujeres; en medio la cazuela, encima del palco de la ciudad, que era el doble que los demás y un poco volado sobre el patio; en la planta baja además de las gradas estaba el patio empedrado y al frente el escenario, con los vestuarios de hombres y mujeres detrás. Como este teatro estaba cubierto hasta la mitad y la otra parte se cubría con un toldo para protegerse del sol y la lluvia, las representaciones estaban en cierta medida sujetas a estas inclemencias. Por ello en el Cabildo de 12 y 13 de marzo de 1618 se acordó cubrir todo el patio para tener representaciones en otros días del año; se hizo el teatro de media naranja sobre columnas, se puso canalones en el patio para recoger el agua y aunque la obra se hizo a costa de la ciudad se subieron las entradas (SÁEZ, 1992: 142).

Y así, según este mismo investigador, «con continuos reparos y reformas este fue el teatro de Granada en el siglo XVIII» (SÁEZ, 1992: 142) y, en definitiva, el del momento en que nos encontramos.

3. LA FORMACIÓN DE LA COMPAÑÍA DE REPRESENTANTES Y LA TEMPORADA DE 1770-1771

La Casa Teatro de Comedias formaba parte del caudal de Propios, que arrendaba su producto o lo administraba por comisarios (VALLADAR, 1922: 52). Al menos de cara a la temporada de 1770-1771, su administración y la formación de la compañía de representantes estuvo a cargo de don Antonio Basilio Gómez Romero, Administrador de los Propios y Arbitrios de la Ciudad de Granada. De hecho, en la copia del recurso que introduce al Consejo, firmada en Granada a 1 de junio de 1770, mencionaba «la condición de suplir de su propio caudal los correspondientes para los préstamos, viajes y demás gastos que tiene dicha Compañía, lo que practicó únicamente mirando el mayor beneficio y aumento de los caudales públicos»⁷. Y así debió de proceder cuando, según él, «se ha conseguido formar la mejor compañía

7. Archivo Municipal de Granada (AMGR) C.00199.0018.

de cómicos que en muchos años se ha conocido en esta capital y de ella ha resultado un considerable aumento al caudal de Propios»⁸.

Pero volvamos unos meses atrás. Para formar o ultimar la compañía de cómicos o representantes granadinos era necesario viajar a Madrid. Y es que

los empresarios andaluces contrataban a las mismas compañías que actuaban en la Corte, pasando los actores por las ciudades de Sevilla, Cádiz, Zaragoza, Barcelona o Granada y de éstas se trasladaban a otras ciudades y pueblos como Jaén, Córdoba, Málaga, Almería, Huelva, Ronda, etc. (SÁEZ, 1992: 141).

Sin embargo, el encargado de hacer tal viaje no fue obviamente el mencionado Gómez Romero, sino un tal Felipe Ferrer,⁹ cómico seguramente afincado en Granada que le representó a la hora de ultimar la compañía. De hecho, de todo ello fue informando de manera precisa al administrador, tal y como se recoge en una cuenta «de todos los gastos ocasionados en el viaje que de orden de otro señor he hecho a la Villa y Corte de Madrid para facilitar los cómicos que faltaban para completar la compañía de esta ciudad»¹⁰, fechada el 8 de abril de 1770. Entre los diversos gastos, Ferrer hace constar el pago de 105 reales de vellón «por los bagajes para que pasasen el Puerto del Rey el galán, Guerrero y sus familias»¹¹, lo que viene a constatar el viaje de ida a Granada de nuestro músico, entre otras personalidades.

No obstante, no es éste el único documento conservado en relación con tal traslado ya que existen una serie de recibos que recogen determinados gastos por desplazamiento y manutención¹²:

- Recibo de 192 reales de vellón por importe de las caballerías de cargas y personas del músico guitarrista traídas desde Málaga (firmado por Francisco Serrano en Granada a 27 de marzo de 1770).
- Recibo de 1.320 reales de vellón por importe del coche que trajo a Guerrero y su familia desde Madrid (firmado por Felipe Ferrer, como testigo a su ruego por no saber Carlos Brun, en Granada a 7 de abril de 1770).
- Recibo de 72 reales de vellón por importe de la comida de todo el día 7 de abril dada al primer galán, Guerrero y sus respectivas familias (firmado por Melchor de la Rosa en Granada a 8 de abril de 1770).
- Recibo de 1.860 reales de vellón por importe de la conducción del equipaje y personas en dos carros desde Madrid, correspondiente a la familias y equipaje

8. AMGR C.00199.0018.

9. Véase COTARELO, 1899, págs. 509-510.

10. AMGR C.00199.0017.

11. AMGR C.00199.0017.

12. AMGR C.00199.0017.

de Manuel Martínez y Antonio Guerrero, más una parte de por medio que vino con ellos (firmado por Ignacio Santo en Granada a 8 de abril de 1770).

Como se ha podido comprobar, Antonio Guerrero vino desde Madrid con su familia. Se está hablando, como aparece en otras fuentes, de sus hijas Antonia, Alfonsa –apodada la Poncha (COTARELO, 1899: 522)–, y Manuela¹³. Sin embargo, no existe constancia de que con ellos viniese la que por entonces era su esposa y madre de las mencionadas hijas, Antonia Orozco (ca. 1734-1792), a pesar de que de que en aquel momento no estaba representando en Madrid. Además, con ellos llegó también Manuel Martínez, el galán a quien hacen referencia los anteriores documentos, y la suya. De menor edad que nuestro músico, Martínez (n. 1724) empezó como segundo apunte en 1753 y fue ascendiendo poco a poco hasta llegar a ser segundo galán en 1761 y primero en 1767 (COTARELO, 1899, pág. 546). Por lo que respecta a su familia, se sabe a ciencia cierta que con él vino su hija hija mayor, Francisca, si bien tampoco consta la presencia de su cónyuge, Ana Quesada, ni de ninguna hija más¹⁴.

Por lo que a Martínez se refiere, es conocida que su partida hacia Granada tuvo que ver con cierta desavenencia ocurrida en 1770 con la Junta de Teatros, que no quiso dar colocación a sus hijas. Nada que pueda sorprendernos, ya que apenas unos años antes había ocurrido algo parecido:

En 1764 tenía ya una hija con instrucción y edad para representar, lo pidió, y como la Junta se lo negase, no quiso él firmar la lista en que se le incluía como segundo. La Junta le mandó á la cárcel; estuvo algunos días, y en el de Jueves Santo escribió al Corregidor, allanándose á representar en el puesto que se le designase, y se le puso en libertad (COTARELO, 1899: 546).

Aun así, no se sabe nada acerca de las razones que motivaron a Guerrero a abandonar la capital madrileña y, por tanto, el puesto de primer músico de compañía que durante tantos años había estado ejerciendo. Puede que se encontrara en una situación parecida a la de Martínez o que simplemente quisiera acompañar a sus hijas en un periplo por teatros de provincias antes de que éstas comenzaran sendas carreras teatrales en la capital del Reino. No en vano, en temporadas futuras todas acabarán apareciendo en los coliseos de Madrid. Puede, si se tiene en cuenta la opinión de Subirá, «que varios tonadilleros (Esteve, Galbán, Rosales, Castel,

13. FERNÁNDEZ MATÍAS, 1995: 324 informa de la existencia de una Manuela Guerrero, casada con Diego Mercado y fallecida el 22 de enero de 1757 a la edad de 55 años, que podría ser hermana de Antonio Guerrero.

14. Para más datos sobre Manuel Martínez véase COTARELO, 1899: 546-547.

Marcolini) habían alcanzado ya gran predominio, hasta el punto de acabar dejando poco menos que en la sombra a los antiguos compositores y músicos de compañías teatrales» (SUBIRÁ, 1928: 150).

Fuera lo que fuese, lo cierto es lo siguiente. Por una parte, que durante la temporada de 1770-1771 la lista de compañía de Juan Ponce menciona a Manuel Ferreira como músico, mientras que la de María Hidalgo no recoge dato al respecto; como si ese puesto, anteriormente ocupado por Guerrero, quedase vacante de manera repentina. Por otra, que apenas unos años antes el músico había solicitado a la Junta de Compañías sus propios materiales musicales, quizás pensando en una posible jubilación o un cambio de trabajo. De hecho, la mencionada institución resolvía, a 21 de marzo de 1766,

a la instancia que ha hecho Antonio Guerrero pidiendo se le concediese la música de las comedias y sainetes, como antecedentemente la ha tenido, que mediante ser justo atender a los compositores de Tonadillas, disponga la Compañía partan este trabajo o utilidad entre éstos y Guerrero con la prudencia y equidad que corresponde (SUBIRÁ, 1928: 150).

Finalmente, al hilo de la documentación existente puede establecerse que Guerrero y todos sus compañeros debieron de estar en la ciudad de la Alhambra entre finales de marzo y comienzos del mes de abril de 1770, lo que viene a ser poco antes del comienzo de la temporada cómica que, como es sabido, se iniciaba en Pascua de Resurrección. Si se tiene en cuenta la madrileña, ésta podría haberse inaugurado en torno al día 15 de abril (COTARELO, 1899: 450). En aquel momento, Antonio Guerrero, que había nacido el 10 de mayo de 1709, tenía la edad de 60 años, toda una proeza vital para la época.

Durante la temporada granadina de 1770-1771, el autor o director de la compañía fue el escritor dramático y cómico Luis Moncín¹⁵, según consta en un recibo por él firmado que se mencionará más adelante. Por lo que respecta a Martínez, Guerrero y sus respectivas familias, si bien los documentos anteriores ya apuntaban determinados datos, es en un certificado emitido por Gómez Romero tras el cese de dicha temporada donde se halla información concreta sobre sus respectivos puestos y salarios¹⁶. De esta manera, Manuel Martínez, de la misma manera que venía ejerciendo en Madrid, continuó representando como galán y su hija Francisca como graciosa, recibiendo conjuntamente 86 reales de vellón por día de representación. Por su parte, Antonio Guerrero desempeñó el puesto de guitarrista y sus tres hijas, sin especificar, hicieron de cuarta, quinta y sexta damas. Todos ellos obtuvieron un

15. Para más datos biográficos sobre Luis Moncín véase COTARELO, 1899: 552-554.

16. AMGR C.00199.0018.

total de 75 reales, lo que venía a ser 10 menos que los de los Martínez. Sin lugar a dudas, la desigualdad salarial reflejaba las diferencias existentes entre los puestos ocupados por unos y otros en el seno de la jerarquía teatral.

No obstante, otro documento sin fechar aporta otros datos. Se trata de un certificado del escribano Juan Pérez Peñuela en el que se exime a Sebastián Sierra, arrendador de la Casa Teatro de Comedias, de «un libro de a cuartilla forrado en badana encarnada en donde lleva la cuenta y razón de todos los sueldos que diariamente paga en los días de representación a cada individuo de la compañía cómica que tiene firmada»¹⁷. Por lo que aquí atañe, en él se menciona que Alfonsa, Antonia y Manuela desempeñaron los ya señalados papeles de cuarta, quinta y sexta dama, respectivamente. La primera recibía por ello la cantidad de 20 reales de vellón por día de representación mientras que a cada una de otras dos se le pagaba 15. Por su parte, Guerrero vuelve a aparecer como guitarrista con la detallada asignación de 30 reales de vellón. De esta manera, el salario conjunto sumaba 80 reales de vellón, 5 más que en el caso anterior. No se sabe, por tanto, si este aumento se debe a un reajuste posterior o a que el documento podría estar asociado a la temporada siguiente de 1771-1772.

4. LAS PROPOSICIONES DE MANUEL MARTÍNEZ Y LA TEMPORADA DE 1771-1772

En torno al ecuador de la temporada que estaba teniendo lugar (1770-1771), Martínez debió de barajar la posibilidad de tomar las riendas de la compañía de cara al siguiente año cómico, quizás ante una posible ausencia de Luis Moncín. Para ello fueron redactadas una serie de proposiciones que dirigió a la Junta de Propios, y en su nombre a don Antonio Basilio Gómez, su administrador (Imagen 1)¹⁸.

17. AMGR C.00199.0018.

18. AMGR C.00198.0018.

21

Señor D.ⁿ Antonio en consecuencia de lo que hablamos la otra tarde en el Teatro, devo prevenir á Vm, que desde luego me ajustaxe en esta Capital para el venidero año en la Parte de Galan, y mi hija en la de Graciosa, siempre que se me suba el diaño lo menos á siete pesos de á quinze Reales de Vn y juntamente se me de una ayuda de Costa, para suber en parte, á los muchos gastos que se oxigan en el Teatro, que el tanto de esta, se trataxa luego, que se me conzedan las Condiciones que pido por la Junta de Propios, pues de no concedermela, sera mas el diaño que devexe tener; y las Condiciones son las siguientes.

1.^a Que en quanto á la Casa de Victoria Ferrer, no se ha de hazer novedad, ni en sus partes, ni en sus intereses; porque los contemplo acrehedores de Justicia, y lo mismo á la Casa de su hermano Phelipe Ferrer, y su mug.^a

2.^a Que á la Sobresalienta se le ha de mantener en la misma parte, y con los mismos efectos, pues contemplo á la tal acrehedora en los mismos terminos q.^e los Anteriores, y esto se entiende siempre, que esta, y los arriba mencionados no tengan mejor acomodo, y se quixan que dax voluntariamente.

3.^a Que al Musico Antonio Guerrero se le ha de dax de diaño ochenta y cinco Reales de Vn por si, y sus tres hijas, quedando colocadas en las partes, que en el dia obtienen; que á este, tambien se le ha de dax una ayuda de Costa para suber á los gastos forzoros q.^e se le ox

Imagen 1. Primera página de las proposiciones dirigidas por Manuel Martínez a la Junta de Propios, y en su nombre a don Antonio Basilio Gómez (AMGR C.00198.0018)

Se trata de un documento muy interesante puesto que permite tanto conocer los requisitos propuestos por el galán de cara a la siguiente campaña granadina como, en un contexto más amplio, entender los entresijos relacionados con la organización y funcionamiento de una temporada teatral en cualquier otro escenario de la época. En él se recogían un total de quince cláusulas que el demandante consideraba «benignas y aceptables como importantes a la buena armonía y gusto de la diversión de tan respetuoso público»¹⁹. Fueron firmadas el 29 de octubre, sin consignar año, aunque a todas luces datan de 1770. Y es que, nada más comenzar, el mencionado Martínez reclamaba un aumento de sueldo, algo que implica que estaba trabajando ya en la capital granadina y, por tanto, que las proposiciones estaban destinadas a la siguiente temporada de 1771-1772.

Tan sólo por citar algunos ejemplos, en ellas se disponen condiciones de contratación relativas a personas concretas que pretendían continuar en Granada el siguiente año cómico, tales como el propio Martínez y su hija, Victoria Ferrer, el ya conocido Felipe Ferrer, su mujer, o Antonio Guerrero y sus hijas; así como otros puestos dentro de la jerarquía de la compañía, como los sobresalientes y sobresalientas, el galán o la graciosa. Igualmente, se hace referencia a las partes que pudieran excluirse o reemplazarse, la propia orquesta o determinadas prácticas teatrales y musicales, como la interpretación de las tonadillas, que tan en boga estaban en esta época.

Desgraciadamente, no es posible analizar el conjunto de estas interesantes proposiciones, ya que ello requeriría un estudio aparte. No obstante, es imprescindible destacar al menos las condiciones de contratación de nuestro guitarrista y sus tres hijas, que se encuentran recogidas en la cláusula tercera del documento; condiciones que, dicho sea de paso, podrían haber sido bastante similares a las de la temporada que se estaba llevando a cabo. A continuación puede leerse parte de la mencionada disposición, que ha sido transcrita del original:

3^a. Que al músico Antonio Guerrero se le ha de dar de diario ochenta y cinco reales de vellón por sí y sus tres hijas, quedando colocadas en las partes que en el día obtienen. Que a éste también se le ha de dar una ayuda de costa para sub[v]enir a los gastos forzosos que se le orijinan de ser de su cuenta la composición de músicas, así en las comedias diarias como en las de medio teatro y theatros enteros, siendo de su cuenta copiar las músicas y ponerlas corrientes para que la orquesta las toque²⁰.

19. AMGR C.00198.0018.

20. AMGR C.00198.0018.

Como puede comprobarse, se pedía aquí una nueva y diferente cuantía económica para él y sus tres hijas: 85 reales de vellón, lo que venía a constituir 10 reales más de los ajustados en el certificado emitido por el señor Gómez Romero y 5 menos de los mencionados en aquel libro de badana encarnada, a los que se hizo alusión con anterioridad. Además, se le otorgaba una cantidad extra de dinero por determinadas labores que a todas luces iban asociadas a su puesto, de las que hablará en el siguiente apartado.

No obstante, poco interesa todo ello, ya que estas proposiciones no debieron de hacerse realidad o, al menos, no bajo el mandato de Manuel Martínez. En 1771 éste fue requerido por el conde de Aranda, que era entonces presidente del Consejo de Castilla, para ser el autor de la que sería la única compañía madrileña para la siguiente año (COTARELO, 1899: 547). Tenía lugar así, en el teatro del Príncipe de Madrid desde el 31 de marzo de 1771 al 3 de marzo de 1772, su primera temporada como director. Se trataba de una labor que compaginó con el desempeño del puesto de primer galán que compartía con Vicente Merino, venido de Salamanca. Sin embargo, no aparece en su correspondiente listado ni su hija Francisca ni ninguna de las tres hijas de Guerrero, así como tampoco se ofrece en él dato alguno sobre el correspondiente músico. ¿Qué hicieron, por tanto, el resto de los personajes de los que venimos hablando? Pues, a todas luces, parece que debieron de permanecer en Granada.

5. ANTONIO GUERRERO, GUITARRISTA EN GRANADA

Los documentos granadinos únicamente mencionan a Antonio Guerrero como guitarrista y en ningún caso como músico de compañía, aquel puesto que venía ejerciendo en Madrid, ni nada semejante. No obstante, resulta obvio que su labor no se redujo a la de un mero instrumentista.

De entrada, a través de fuentes tanto primarias como secundarias, se conoce su actividad como guitarrista dentro de la orquesta, seguramente despeñando la típica función de continuista propia de los instrumentos de su categoría que aún continuaba vigente a estas alturas de siglo. En este sentido, Valladar lo menciona tanto en la orquesta de 1770 como de 1771 (VALLADAR, 1922: 56)²¹. En el primer caso, ésta estaba integrada por 10 instrumentistas: Guerrero como guitarrista, cinco violines –siendo el violín primero José Capdevila, marido de la sobresaliente de música Antonia Ramos–, un bajo, un oboe y dos trompas. En conjunto, recibían un total de 108 reales de vellón diarios. En el segundo, estaba formada por la misma cantidad de músicos, pero cobraban 105 reales, 3 menos de los que el propio

21. Quizás deba entenderse temporadas de 1770-1771 y 1771-1772.

cronista mencionaba anteriormente. En la siguiente tabla son recogidos todos y cada uno de los respectivos nombres, puestos y salarios de esta agrupación:

NOMBRE	PUESTO	SALARIO
Antonio Guerrero	guitarrista	30
Diego la Riba	primer violín	20
José Patia	segundo violín	10
Miguel Pelaxio	tercer violín	8
Joaquín Pelaxio	cuarto violín	6
José Morales	quinto violín	4
Juan L. Estremera	violón	11
Narciso Paradera	oboe	5
Wenceslao Cresister	primer trompa	6
Genaro Reina	segundo trompa	5
	105	

Por otra parte, en aquel «libro de a cuartilla forrado en badana encarnada»²² del que se habló anteriormete se menciona otro grupo orquestal en el que Guerrero volvió a desempeñar el puesto de guitarrista. En este caso la formación se reduce a 9 instrumentistas, si bien su retribución total suma 112 reales de vellón, algo más que en los dos casos anteriores. Nótese aquí la falta del quinto violín que, tal y como se venía comprobado anteriormente, también era incluido en el grupo. Quizás, por ello, Martínez disponía en aquella cláusula 3^a que a la orquesta «se le haya de agregar un violín más que sea a satisfacción de la graciosa para el desempeño de las funciones de música, pues en éstas se experimenta una total decadencia y no puede estar servido el público a satisfacción, como por la que se está ejecutando se echa de ver»²³. En la siguiente tabla se detallan los puestos allí mencionados y sus respectivos honorarios:

22. AMGR C.00198.0018.

23. AMGR C.00198.0018.

PUESTO	SALARIO
guitarrista (Guerrero)	30
primer violín	20
segundo violín	10
tercer violín	8
cuarto violín	6
violón	11
oboe	9
primer trompa	9
segundo trompa	9
	112

Al margen de la propia composición de la orquesta, que presenta un número poco variable de integrantes, lo que más interesa aquí de ella es la comparación de los sueldos asignados a cada uno de sus miembros. Tanto en un caso como en otro salta a la vista que el guitarrista siempre es el músico que más percibe: 30 reales de vellón. Tras éste es obviamente el primer violín, en quien solía tradicionalmente recaer la dirección del grupo, quien recibe una cuantía mayor: 20 reales. A partir de aquí hay que llegar hasta los 11 y 10 reales para encontrar los siguientes instrumentistas: violón y segundo violín, respectivamente. Seguidamente se sitúan con más o menos fluctuaciones según las fuentes los restantes puestos orquestales.

De todo ello puede deducirse que el guitarrista presentaba un estatus superior al de los demás miembros de la orquesta. En principio, esto no debe sorprendernos, ya que la presencia de tañedores de vihuelas y guitarras era indispensable en las compañías teatrales, ya que hasta el siglo XIX las representaciones se organizaban más o menos con la siguiente estructura:

Aires populares por el tañedor de vihuela de la compañía.

Cantos acompañados por los ministriles y el guitarrista.

Loa.

Comedia, con intermedios de baile (VALLADAR, 1922: 54).

No obstante, implica además que ese puesto de guitarrista llevaba aparejado otras serie de funciones adjuntas. De hecho, no hay más que recordar las mencionadas proposiciones, donde se solicitaba una ayuda de costa por la propia composición de la música, la copia de los materiales o su puesta a punto para ser interpretada. Se trata de labores no mencionadas en ninguno de los demás documentos pero que afortunadamente aparecen allí específicamente recogidas y correspondientemente remuneradas. Labores que, por otra parte, no eran muy

diferentes a aquellas mencionadas al principio de este texto que debía de ejercer un músico de compañía en los teatros de Madrid.

Por lo que respecta específicamente a la composición, de nuevo las fuentes apenas si hacen referencia a obras representadas y, mucho menos, a piezas salidas de su pluma. Aun así, se conoce la representación en mayo de 1770 de las siguientes piezas (VALLADAR, 1922: 55-56).

Por una parte, *Las segadoras*. Obviamente, se trataba de *Las segadoras de Vallecas*, zarzuela burlesca con texto de Ramón de la Cruz y música de Antonio Rodríguez de Hita que había sido estrenada conjuntamente por las dos compañías teatrales, Juan Ponce y María Hidalgo, el 3 de septiembre de 1768 en el Teatro del Príncipe de Madrid (ANDIOC y COULON 2008/1: 285 y 2008/2: 857). Esto es, apenas dos temporadas antes de la llegada de Guerrero a Granada, momento en el músico formaba parte de la compañía de María Hidalgo, que era la viuda de su hermano Manuel Guerrero († 1754). La obra estuvo en cartel en el Teatro del Príncipe los días: 3, 5, 10, 12, 19, 22 y 26 de septiembre y 1 de octubre de 1768; 15 de enero y 26 de agosto de 1769, 19 de enero y 16 de octubre de 1771; 12 y 29 de agosto y 12 de noviembre de 1772 (ANDIOC y COULON, 2008/2: 857). Casualmente no se representó en Madrid en 1770, justo cuando es puesta en escena en Granada.

Por otra, la comedia de tramoya, *Nadie mejor hechicero que Brancanelo el herrero* con «notables transformaciones» (VALLADAR, 1922: 56), que no era más que la comedia de magia anónima *Brancanelo el herrero*.

Finalmente, *El jardín de Falerina*, una «loa de Calderón con música del maestro Risco, en la cual hay coros y especie de romanzas que cantan los personajes» (VALLADAR, 1922: 55). En relación con esta obra se ha conservado un recibo firmado el 8 de mayo de 1770 en el que un tal Miguel de los Ríos recibe del ya conocido Antonio Basilio Gómez 150 reales de vellón para «disponer lo que fuese necesario para la comedia del *Jardín de Falerina*»²⁴. Sin embargo, el recibo que más nos interesa es otro, firmado por Luis Moncín el 14 de mayo, en el que éste recibía 40 reales para entregárselos a nuestro músico (Imagen 2)²⁵. A partir de aquí, y aunque Valladar hace referencia al maestro de capilla Juan Risco, se puede constatar la intervención de Guerrero como compositor en dicho auto sacramental calderoniano. La teoría más plausible es que se tratase de una reposición cuya música fuese modificada o añadida en mayor o menor medida por Guerrero, tal y como era costumbre en la época.

No obstante, a pesar de todo lo mencionado, no cabe duda de que el guitarrista compuso más música o la trajo consigo desde Madrid para su puesta en escena

24. AMGR C.00199.0017.

25. AMGR C.00199.0017.

en Granada. Quizá entre ellas se encontraban aquellas que le fueron devueltas a partir del acuerdo de la Junta de Teatros de 1766 del que se habló anteriormente.

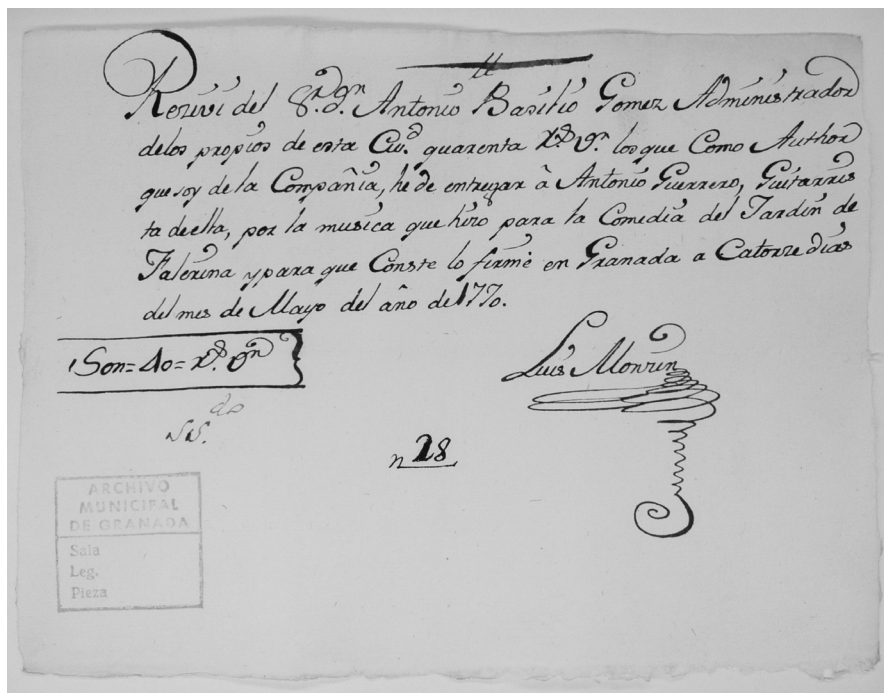


Imagen 2. Recibo por importe de la música compuesta por Antonio Guerrero para la comedia *El jardín de Falerina*, firmado en Granada a 14 de mayo de 1770 (AMGR C.00199.0017)

6. DESPUÉS DE GRANADA

A partir de las listas de compañía²⁶ y de los datos biográficos aportados por Cotarelo se ha podido seguir más o menos de cerca la trayectoria profesional de Guerrero y sus acompañantes más allá del periplo granadino.

De esta manera, durante la siguiente temporada de 1772-1773 continuaron trabajando en provincias, concretamente en Murcia, dos de las hijas del guitarrista: Alfonsa, para hacer quintas damas, y Manuela, para hacer sextas damas (COTARELO, 1899: 522-523). Con ellas fue también Francisca Martínez, continuando como graciosa con un sueldo de 50 reales diarios, y su hermana María, de parte de por medio con 15 reales (COTARELO, 1899: 545). Quizás esta María podría haber sido

26. Véase nota 3.

aquella parte de por medio, denominación que en la jerarquía teatral de la época no venía a ser más que alguien que representaba papeles de poca o ínfima importancia, que aparecía en uno de los recibos comentados anteriormente.

Al mismo tiempo en Madrid se reestablecieron las dos compañías, tal y como era costumbre: Eusebio Ribera en el Príncipe y Manuel Martínez en la Cruz, quien continuó con su doble faceta de actor y director. Es precisamente en la lista de este último, que además representaba como primer galán, donde encontramos a Antonio Guerrero y su hija Antonia. Por lo que se refiere a ésta, aparece como sexta dama «en Granada», lo que parece dar a entender que permanecía aún en la mencionada ciudad. Por cuanto a nuestro guitarrista, es nombrado de nuevo como músico con la anotación «de Granada», dato que sin lugar a dudas indica que venía de trabajar en la mencionada ciudad durante la temporada anterior de 1771-1772.

En los años sucesivos, Antonio Guerrero continuó en Madrid, como lo había hecho durante tanto tiempo antes de su periplo granadino, desempeñando el puesto de primer músico de compañía con Manuel Martínez. Durante la temporada de 1775-1776, cuando aún continuaba haciendo música bajo las órdenes de Eusebio Ribera, le sorprendió la muerte. Era un 17 de enero de 1776. Tenía 66 años de edad. Granada estaba a punto de mejorar su edificio teatral.

CONCLUSIONES

La reconstrucción de la presencia de Antonio Guerrero en la Casa Teatro de Comedias de Granada ha constituido una difícil labor debido, sobre todo, a las escasas fuentes conservadas y a la imprecisión de las mismas. No obstante, aun a pesar de que existan las lógicas incógnitas que irán siendo resueltas a medida que vayan apareciendo nuevos datos, el resultado ha sido más que satisfactorio y debe tenerse muy en cuenta.

El presente trabajo supone el conocimiento y puesta en valor de un momento y lugar poco conocidos dentro de su larga carrera artística: su presencia en un escenario de provincias que desgraciadamente ocupa un lugar secundario y menos valorado en el seno de las investigaciones teatrales dieciochescas. Además, se plantea como un punto de arranque para profundizar sobre sus actividades en otros lugares lejos de la Corte, como Zaragoza; o para explorar otros periodos de su trayectoria de los que todavía no se tienen noticias. Finalmente, todo el estudio puede extrapolarse a un nivel superior, sirviendo como modelo para conocer el movimiento de los músicos y actores entre los diferentes teatros, así como el funcionamiento de los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René y COULON, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós.
- LOLO, Begoña y LABRADOR, Germán (2005), *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, con la colaboración de Albert Recasens, Madrid, Alpuerto.
- MORALES DE LA FUENTE, José Antonio (2010), *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica*. Trabajo de investigación tutelada para la obtención del diploma de estudios avanzados, Universidad de Granada.
- (2011), «Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica», *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2011*, catálogo de exposición, Granada, Universidad de Granada, págs. 96-99.
- (2012), *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776), compositor de música teatral en el Madrid del siglo XVIII. TONADILLAS INDEPENDIENTES*. Trabajo fin de master, Universidad de Granada, Universidad Internacional de Andalucía.
- (2018), *Antonio Guerrero (1709-1776) compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música.
- (2020), «Luis Misón y el *Memorial Literario* de 1787», en PESSARRODONA, Aurèlia y LABRADOR, Germán (eds.), *Estudios en torno a Luis Misón*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, págs. 97-114.
- PESARRODONA PÉREZ, Aurèlia (2020), «Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo», en PESSARRODONA, Aurèlia y LABRADOR, Germán (eds.), *Estudios en torno a Luis Misón*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, págs. 61-96.
- SÁEZ PÉREZ, Isidro E. (1992), «El teatro andaluz en el siglo XVIII: Granada», *Bulletin Hispanique*, 94/1, págs. 141-167.
- SANZ SAMPELAYO, Juan Félix (1976), *Granada en el siglo XVIII. La ciudad y su población*, Granada, Universidad.
- SANZ SAMPELAYO, Juan Félix (1980), *Granada en el siglo XVIII*, Granada, Excma. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural.
- SUBIRÁ, José (1928), *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- (1971), «Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica», *Anuario Musical*, n.º 26, vol. 1, págs. 119-137.
- VALLADAR, Francisco de Paula (1922), *Apuntes para la «Historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada, Tip. Comercial.

La vida breve y *Curro Vargas*
entre Romero de Torres y nuestra contemporaneidad
(Herbert Wernicke 1946-2002) y Graham Vick (1953-2021),
dos directores de escena internacionales frente
a la cuestión de la *couleur locale* española

PAOLO PINAMONTI

Universidad Ca' Foscari de Venecia
Director Archivo Manuel de Falla de Granada

El «españolismo» como declinación del más amplio 'orientalismo' no solo ha sido uno de los fenómenos musicales y culturales más importantes en la cultura europea de los siglos XIX y XX, sino que también ha influenciado la apreciación de sus propias tradiciones por parte de los mismos músicos españoles. Y el teatro musical ha sido uno de los lugares físicos donde este fenómeno ha construido su propia tradición figurativa, a partir de las numerosas pinturas y grabados que inundaron el mercado del arte europeo en el siglo XIX. Durante mi estancia en Madrid, como director del Teatro de La Zarzuela, tuve que enfrentarme cotidianamente con estos temas, en las concretas propuestas de títulos musicales o en la elección de los directores de escena a los que invitaba a colaborar con el Coliseo madrileño. *La vida breve* de Falla y *Curro Vargas* de Chapí, dos títulos emblemáticos de la historia de la música española del inicio del siglo XX, ligados en manera más o menos explícita a Granada y a este tema de la *couleur locale*, nos acompañarán en estas breves anotaciones.

En el 1978, en los Estados Unidos, Edward W. Said publicó un importante estudio, *Orientalism*, desatando, sobre todo en el ámbito de los orientalistas anglosajones y franceses, muchas polémicas y obligando, a partir de entonces, a quien se ocupa de diversos títulos en cuestiones ligadas a los estudios sobre la relación cultural entre occidente y oriente a revisar sus clisés. Se puede discutir las tesis de Said, y también polemizar con sus posiciones políticas, pero es indudable, como señala Goytisolo en su breve pero interesante prefacio a la traducción española del ahora clásico, cómo «El orientalismo [...] fundándose en premisas vagas e inciertas, forjó

una avasalladora masa de documentos que, copiándose unos a otros, apoyándose unos en otros, adquirieron con el tiempo un indiscutido –pero discutible– valor científico. Una cáfila de clisés etnocentristas [...]»¹.

Un capítulo, no menos secundario, de esta fascinante historia lo ha escrito Franz Liszt, como Antonio Martín Moreno nos ha indicado recientemente².

En Espagne, par exemple, nous avons été mal servis par le hasard, au point de n'avoir pu recueillir parmi eux d'impressions précises. S'ils y cultivent la musique, comme on l'assure, ce sera peu et mal, à en juger par les bribes qui nous furent exhibées en qualité de perles dans leur écrin. Ils n'ont que quelques fragments décousus de chansons plus andalouses que bohémiennes, qu'ils accompagnent d'une mauvaise guitare, sans originalité aucune. C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cyprès mauresques de Grenade, aux alentours de cette merveille féerique qu'on nomme l'Alhambra près des mosquées christianisées de Cordoue ou dans les gorges de la Sierra- Morena³.

Así escribía Franz Liszt en la segunda edición ampliada de su *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, un texto que, comprensiblemente criticado en la primera mitad del siglo XX sobre todo por Béla Bartók⁴, está siendo investigado en estos últimos años con mayor profundidad y atención⁵. Con mucha razón, como ya he dicho, Antonio Martín Moreno ha venido subrayando la importancia de este ensayo de Liszt que, publicado por primera vez en 1859 y en una segunda edición ampliada en 1881, tuvo una influencia importante y un papel decisivo en la voluntad de Falla y Lorca de promover hace cien años el «I Concurso del Cante Jondo» en Granada.

1. Juan Goytisolo, *Presentación: Un intelectual libre*, en SAID Edward W. (2015), *Orientalismo*, Barcelona, De bolsillo, págs. 11-13: 11.

2. MARTÍN MORENO, Antonio, «El despertar y auge de los nacionalismos musicales: de Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla», en GONZÁLEZ MESA, Dácil, MARTÍN MORENO, Antonio, MURGA CASTRO, Idoia y TORRES CLEMENTE, Elena (ed.), *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, Granada, Archivo Manuel de Falla Ediciones, 2020, págs. 129-176.

3. LISZT, Franz (1881), *Des Bohémiens et de leur musique em Hongrie*, nouvelle edition, Leipzig, Breitkopf et Haertel, pág. 229.

4. Sin embargo, también Bartók en los años treinta contextualizará con mayor precisión su posición frente al texto de Liszt. BARTÓK, Béla *Liszt Problems* (1936), en SUCHOFF, Benjamin (selected and edited) (1992), *Essays*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, págs. 501-510.

5 Véase HOOKER, Lynn M. (2013), *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, New York, Oxford University Press.

Sobre el Concurso de Granada hay una rica bibliografía como también sobre el así llamado fenómeno del «alhambrismo»⁶ o sobre la influencia del «auténtico» folclore español en la música de los compositores más significativos del inicio del siglo XX en España, entre otros. Y, sin embargo, todos nosotros conocemos la riqueza y la complejidad de estas relaciones donde, en un juego de espejos continuo, nos podemos perder.

Un caso emblemático, entre muchos, es lo que ocurre en la tercera de *Trois mélodies* de Falla y Gautier, la célebre *Seguidille*. Extraída de un vaudeville del mismo Gautier, escrito con la ayuda de Paul Siraudin, *Un voyage en Espagne* (Théâtre des Variétés, 21 septiembre 1843), fue posteriormente publicada en un conjunto de poemas con el título *España*, pero, de hecho, no era sino la traducción/adaptación francesa de una *letrilla* de Manuel Bretón de los Herreros, cuyo refrán era: «Alza, ola!/Vale un mundo mi Manola»⁷.

Tampoco podemos olvidar, en este continuo juego de espejos, que el cap. XV de *Tra los montes* de Gautier (título original de su relato *Voyage en Espagne*), había sido publicado de antemano en la «Revue des Deux Mondes» el 1 de enero de 1843. Manuel Bretón de los Herreros, que sin duda lo había leído, a su vez había escrito la comedia en dos actos *Un Francés en Cartagena* a partir de los elementos del episodio de Cartagena, del relato del viaje de Gautier a España, como una réplica del mismo y, en general, de los tópicos de los viajeros sobre España. Y con esta *Seguidille* estamos apenas con un simple poema que con Falla, durante su estancia en París, parece volver a su propio idioma, o quizás no, complicando ulteriormente esta fascinante cuestión⁸.

Hablar por lo tanto de la *couleur locale* en las puestas en escena contemporáneas de dos óperas musicales, fundamentales en la historia del teatro musical español entre el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, puede multiplicar hasta el infinito el juego de refracciones, como en dos espejos paralelos, con el agravante de que, en las páginas siguientes, los sujetos son un Alemán y un Inglés. Yo no quiero en estas anotaciones indagar en el complejo fenómeno del así llamado ‘alhambrismo’, sino simplemente verificar cómo dos grandes directores de escena extranjeros, Herbert Wernicke y Graham Vick, se confrontan con este complejo tema del rico folclore musical y con las así llamadas ‘tradiciones’ de la música española.

6. Véase SOBRINO, Ramón (1999), «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla», en JAMBOU, Louis (ed.), *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, págs. 33-45.

7. *España* sale en el volumen *Poésies complètes* del 1845. Véase la nota de Patrick Berthier en Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, ed. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1981, pág. 589.

8. BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1843) *Un Francés en Cartagena*, Madrid, Imprenta de Repullés. Cfr. también DENDLE, Brian John (2006), «Un francés en Cartagena, de Manuel Bretón de los Herreros: una contestación a Gautier», en *Homenaje al académico José Antonio Molina Sánchez*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, págs. 187-194.

Pero procedamos por orden.

La historia del teatro musical del siglo pasado está indisolublemente ligada a la nueva, y cada vez más viva, conciencia de la importancia del trabajo dramático del trabajo del director de escena. La gran revolución teatral de principios del siglo pasado, con Stanislavski, André Antoine o Max Reinhardt, redefinió el panorama de la escena moderna y contemporánea, incluyendo una reflexión teórica en profundidad sobre su *modus operandi*. Pero no siempre tuvo un impacto adecuado y cuidadoso en el mundo del teatro musical que, aún a veces, parece vivir como en los ensayos del *dramma giocoso* donizettiano de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, aunque algo actualizados. Sin embargo, la ópera debe su vitalidad, sus propios intereses, su propia persistencia a las ideas de los grandes directores del siglo pasado, a las experiencias pioneras de la Kroll Oper de Berlín –dirigida por Otto Klemperer durante cuatro años (1927-1931)–, a la obra de Max Reinhardt en el Festival de Salzburgo, a las actuaciones de Walter Felsenstein en la Komische Oper en el Berlín de los años 50 y 60, a los grandes espectáculos de Luchino Visconti y Giorgio Strehler y hasta a las experiencias más recientes.

Herbert Wernicke (1946-2002), discípulo de Rudolf Heinrich (el escenógrafo de Felsenstein) es una de las figuras más representativas de la renovación profunda de la escena de la ópera en las últimas décadas.

Para Wernicke el trabajo de la puesta en escena de una ópera –él se encargaba de todos los aspectos: dirección, escenografía, vestuario e iluminación– era siempre una nueva aventura, una investigación crítica sobre el texto musical, sobre la historia de su recepción, sobre su valor emocional y sobre su relación dialéctica con nuestra contemporaneidad.

Si hay un director de teatro que ha sabido renovarse siempre en cada nuevo espectáculo, ese es Herbert Wernicke. Viendo *La Calisto* o *Boris Godunov*, el díptico de *¡Ay, amor!* o *Elektra*, *Giulio Cesare* o *Fidelio*, *La Belle Hélène* o *Der Rosenkavalier* –y la lista podría continuar– se percibe que no hay nada que vincule entre sí estos espectáculos, que no hay ningún elemento de reconocimiento inmediato, salvo su altísima calidad, el rigor y el profundo trabajo sobre la específica dramaturgia musical.

Su mirada, siempre nueva ante las distintas obras musicales que trataba, respondía a su profundo conocimiento de la riqueza textual de las mismas. En su idea de teatro, la definición de espacio, la invención escénica y visual ¿visionaria?, son elementos clave en la construcción del espectáculo. Wernicke no parte de la necesidad de «a bare stage», teorizado por Peter Brook en *The Empty Space*⁹, sino

9. BROOK, Peter (1995), *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. Nueva York, Theatre Communications Group Inc., pág. 5.

que, de manera diferente al gran director británico, busca en la creación escénica una especie de «correlativo» objetivo de la intuición dramaturgica.

Lo cierto es que este no es lugar para un análisis detallado de las siempre diferentes arquitecturas teatrales creadas por la genialidad de Wernicke, pero no podemos dejar de subrayar la importancia que tiene para él la definición visual y unitaria de cada espectáculo. En esta definición figurativa hay muchas sugerencias visuales que encontramos en su obra. Pueden ser citas pictóricas cultas o anónimas fotos antiguas –el cuadro *Das Eismeer* (1823-1824) de Caspar David Friedrich en la opera *Aus Deutschland* de Mauricio Kagel o la foto de un accidente de tren en la Gare Montparnasse de París en *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach–, arquitecturas definidas o espacios de luz –el retablo contemporáneo de *Actus tragicus* de Bach o los violentos contrastes de luz y color de *Elektra* de Strauss–, objetos particulares como un piano, símbolo de la cultura musical romántico-burguesa, que encontramos en muchas obras: de *Theodora* de Handel a *Boris Godunov*, de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach a *Simon Boccanegra*, de *Der Ring des Nibelungen* a *Aus Deutschland*, de la opereta de Strauss *Wiener Blut* a *Dreigroschenoper* de Weill¹⁰.

Junto a esta inagotable capacidad visionaria, sus hallazgos teatrales también se debían, como ha señalado con razón uno de sus colaboradores, Albrecht Puhmann, a sus años de infancia:

Cuando se le preguntaba a Herbert Wernicke cómo se había formado en él esta maravillosa montaña de sueños, una y otra vez hablaba de la primera gran impresión de su carrera teatral. Narraba de su niñez en los museos. Su padre era restaurador de cuadros, un experto en pintura holandesa. La familia vivió en las habitaciones de servicio del Museo Herzog Anton Ulrich en Braunschweig y del Rijksmuseum en Ámsterdam. Por la noche –según la mitología privada de Herbert Wernicke–, el muchacho acompañaba a su padre en sus paseos de inspección por la salas. En la penumbra, alumbrados únicamente por una linterna de bolsillo, el niño veía representaciones de Judith y Holofernes, de Salomé con la cabeza de Jokannan, figuras y rostros enigmáticos, imágenes teatrales llenas de belleza y de horror, que marcaron al joven de manera imborrable¹¹.

Si sus primeras pasiones literarias y sobre todo musicales estuvieron ligadas al drama barroco –Francesco Cavalli, Heinrich Schütz, George Frideric Handel, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully,

10. Cfr. *Herbert Wernicke. Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner* (ed. Christian Fluri). Basilea, Schwabe Verlag, 2011.

11. PUHLMANN, Albrecht (2008), «En la montaña de los sueños. Recuerdos de Herbert Wernicke y su teatro musical alegórico», en PINAMONTI, Paolo (ed.), *Armonía frente a Utopía. Un retrato de Herbert Wernicke*, A Coruña, Consorcio para la Promoción de la Música, págs. 21-28: 21.

Henry Purcell—, posteriormente añadió a estos autores la gran tradición musical española. Su pasión por España, y por Andalucía, no era la pasión de un viajero culto, de un turista bien informado y atento; era el vínculo con su segundo hogar. El variado folclore de músicas y danzas, su rica cultura, así como el resplandor del Sur, eran para él una importante fuente de inspiración.

Por eso, su estreno de *La boda de Luis Alonso* y *El baile de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez en el Theater Basel, en enero de 1993, supuso un verdadero acontecimiento: ¡Giménez no era ciertamente un músico conocido en los teatros europeos! Dos años después, con *¡Ay, amor!* de Manuel de Falla, siempre en Basel, Wernicke profundiza su conocimiento del teatro musical español¹².

Pero este espectáculo alcanzó una mayor notoriedad cuando el mismo director propuso retomarlos en el Teatro de La Monnaie en Bruselas en el mes de enero de 1998. Yo había conocido personalmente a Wernicke en el mes de octubre del 1997 con ocasión de su *Elektra* en Munich. El, conociendo mi interés por Falla, me habló de su espectáculo invitándome a Bruselas y yo le envié fotocopia del facsímil del manuscrito de Falla de la edición de *El amor brujo* (1915) recuperada por Antonio Gallego.

Cuando vi *¡Ay amor!* en Bruselas, me quedé entusiasmado y sus fuertes imágenes se quedaron en mi memoria. Así, una vez nombrado como director de la Zarzuela de Madrid en 2011, quise inaugurar mi primera temporada con la reposición de este espectáculo, en el décimo aniversario de la muerte de este gran hombre de teatro¹³.

Para este espectáculo en Bruselas, Wernicke quiso publicar en el programa de mano, además de los facsímiles de unos manuscritos de Falla que yo le había proporcionado, una serie de pinturas de Julio Romero Torres y precisamente: *Cante hondo* en la cubierta, y después entre p. 29 y p. 40, por orden, *Mira qué bonita era*, *El pecado*, *Nuestra señora de Andalucía*, *La copla*, *Alegrías*, *La niña de la trenzas*, *Naranjas y limones*, *Poema de Córdoba-Córdoba Barroca*, *Poema de Córdoba-Córdoba judía*, *La chiquita buena*, *La chiquita piconera* y *Viva el pelo*¹⁴.

12. Naturalmente no existe una ópera de Falla con este título, se trataba de un doble programa que juntaba la primera versión de *El amor brujo* con *La vida breve*.

13. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 21 de septiembre-20 de octubre 2012, Manuel de Falla, *¡Ay amor!* dirección musical Juanjo Mena /Guillermo García Calvo, dirección de escena, escenografía y vestuario Herbert Wernicke, realización de la dirección Wendelin Lang, iluminación Hermann Münzer, coreografía Natalia Ferrándiz, Director del coro Antonio Fauró; intérpretes principales: *El Amor Brujo-Candelas* (cantaora) Esperanza Fernández, *Candelas* (bailaora) Natalia Ferrándiz; *La vida breve-Salud* Lola Casariego/María Rodríguez, *La abuela* Milagros Martín, *Carmela* Ruth Iniesta, *Paco* José Ferrero/Andrés Veramendi, *El tío Sarvaor* Enrique Vaquerizo, *El cantaor* José Ángel Carmona.

14. Cfr. *¡Ay amor!*, programa de mano, Bruselas, ed. del Teatro La Monnaie/De Munt, 2003.

Y cómo no pensar en el gran pintor cordobés al ver aparecer al torero y al guitarrista al inicio de *El amor brujo*. Las dos figuras surgen de un espacio indefinido en la penumbra, sobre el tablado redondo e inclinado, con los compases iniciales de la «Escena», después de la viva introducción, coincidiendo con la entrada en *mezzo forte* de un gesto melódico de los instrumentos de viento, que quiebra el misterioso trémolo *pianísimo* de las cuerdas. Las figuras salen iluminadas como por una «linterna de bolsillo», como las imágenes que el niño Wernicke veía y descubría junto a su padre en los paseos nocturnos en los museos.

Y cómo no ver en el guitarrista arrodillado al lado de la cantaora, mientras Candelas dibuja con movimientos lentos el «Intermedio» que cierra el primer cuadro de *El amor brujo*, casi una cita de *Alegrías* (1917). (Véase apéndice I).

Y sin embargo no son citas concretas de Julio Romero de Torres, y no lo podían ser; son sugerencias visionarias de aquel mundo. La penumbra, los colores, las figuras que destacan del fondo y la luz en ¡Ay, amor! son personales recreaciones y reinterpretaciones que Wernicke matiza, a partir de la tinta sensual y metafísica de Romero de Torres, en contrapunto con una música de Falla, en constante juego de refracciones visuales y sonoras.

Lo que fascinaba a Wernicke de la música española era que la danza y la fiesta mostraban la angustia de la vida y lo absurdo de la muerte. Y aquí hay una intervención genial en la puesta en escena de *La vida breve* por parte del director alemán, una idea dramática que surge directamente de la música de Falla, sin otras sugerencias posibles.

En el acto segundo de *La vida breve* –en el breve interludio «Tranquillamente mosso» (compases 516-553) que Falla compuso para la segunda producción en París, en la Opéra Comique, en 1914, para facilitar la mutación de escena a telón cerrado–, el músico utiliza una reanudación de la primera danza de la fiesta en casa de Carmela, pero lo hace cambiando el alegre tono de la dominante mayor de la escala andaluza en un doliente tono menor (Cfr. Es.1).



Ej. 1 Manuel de Falla, *La vida breve*, rev. Jean Dominique Krynén, Madrid, Manuel de Falla Ediciones, 1999, compases 516-517

Wernicke, que no necesita de ningún cambio de escena, deja sólo en el tablado a la Abuela, a Salud y al Tío Sarvaor, antes de la catástrofe final. La Abuela, con un cariño y una tensión únicos, empieza –sobre las dolientes notas de una triste danza– a vestir a Salud, a vestir a su nieta de blanco, a vestirla para las bodas, para unas bodas que de hecho no se realizarán nunca; en realidad se trata de vestirla para la muerte. Es un golpe de genialidad de Wernicke que parece que sabe ver con los oídos, como sabe oír con los ojos. Es el clímax de la tragedia de la pobre, ingenua y engañada Salud. Pero el vestido blanco, con sus zapatos relucientes y su mantón es, al mismo tiempo, el vestido de *Nuestra Señora de Andalucía* (1907), uno de los cuadros «ejemplo capital en el proceso de evolución artística de Romero»¹⁵, como también lo es el vestido de la joven en el ataúd de *Cante jondo* (1923-29) que cita el ataúd de *¡Mira qué bonita era!* (1895). Y, como en este último cuadro, Wernicke acompaña la muerte de Salud con una lluvia de flores a la cual sigue el canto de la triste *Nana* sevillana recogido por García Lorca en su colección de cantos populares, devolviendo a Salud a su infancia. (Véase apéndice II).

Diferente es el caso de Graham Vick, nacido en Liverpool (Reino Unido) el 30 de diciembre de 1953, falleció el 17 de julio de 2021 por una forma grave de covid. Estudió en el Royal Northern College of Music y a los 22 años de edad debutó en la dirección de escena con *L'incoronazione di Poppea* (Monteverdi) en el Festival de Woburn (High Wycombe, Inglaterra), e inmediatamente después realizó *Snegurochka* de Rimski-Kórsakov para la Royal Academy of Music. En 1977 fundó la Scottish Opera-Go-Round, una pequeña compañía itinerante, con el objetivo de llevar las producciones operísticas (siempre en inglés) a las comunidades más pequeñas y de trabajar en colegios, fábricas y prisiones. El deseo de hacer llegar la ópera al público más amplio posible fue siempre la base del trabajo de Graham Vick.

The relationship between performance and audience [is] the art [...] a work of art is meaningless until perceived and responded to and that its quality and value lie only in that response¹⁶.

En estas pocas, pero efectivas palabras, Graham Vick recogía los rasgos esenciales de sus más de cuarenta años de experiencia, que lo vieron como uno de los grandes protagonistas en muchas salas teatrales.

15. Cfr. BRIHUEGA, Jaime (2003), «Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres después de 1915», en ROMERO DE TORRES, Julio, *Símbolo, materia y obsesión*, Córdoba, Tf Editores, págs. 43-70: 58.

16. «El verdadero arte yace en la relación entre un espectáculo y su público [...] una obra de arte carece de sentido hasta que es percibida y obtiene una respuesta y que su calidad y valor dependen tan solo de dicha respuesta».

Si pensamos en el método de trabajo de Walter Felsenstein, ya recordado, en su *Komische Oper* sobre algunos textos más o menos famosos, con cantantes ciertamente no famosos (*Carmen* [1949], *Flauta mágica* [1954], *Traviata* [1955], *La zorrilla astuta* [1956], *Les contes d'Hoffmann* [1958], *Otello* [1959]), nos encontramos ante una verdadera labor de 'dirección de escena'. Labor que sin duda comenzó con un largo período de ensayos, y donde ciertamente sus cantantes no fueron las estrellas discográficas que volaban de un teatro a otro de una manera demasiado despreocupada. Solo cuando los directores de escena piden a los directores de los teatros largos periodos de ensayo con los cantantes, solo en este caso creo que podemos hablar de verdadero *Regietheater*.

Sólo tiempos de ensayo serios garantizan la posibilidad de liberar al espectáculo de esos estereotipos de actuación lírica que, como apuntaba Heinrich Ströbel a finales de los años veinte, significaban que el término *Opernhaf*, «operístico», era sinónimo de polvoriento, casposo, repetitivo, viejo¹⁷. Exactamente lo contrario de esa gran fuerza emocional que Monteverdi atribuía al 'stilerappresentativo'.

Estoy profundamente convencido de que Graham Vick, junto con algunos grandes colegas como Wernicke mencionado anteriormente, ha contribuido de manera esencial a definir unos protocolos claros sobre el significado y la importancia del trabajo de dirección de escena en el campo de la ópera durante los últimos cincuenta años.

Conocimiento profundo de la partitura musical y conocimiento profundo del canto, conciencia crítica de los problemas de nuestra contemporaneidad y conciencia de la distancia histórica que nos separa de los textos operísticos del pasado, capacidad de diálogo entre la modernidad y el sistema de convenciones del género, percepción sensible de la dramaturgia interna de la música, trabajo en equipo con directores musicales, escenógrafos, diseñadores de vestuario, diseñadores de luces, coreógrafos, tiempos de ensayo adecuados y el compartir la elección de los cantantes / intérpretes son solo algunos de los aspectos del trabajo serio que siempre han acompañado a Vick en la preparación de sus espectáculos.

En el 2012 lo invité al teatro de la Zarzuela de Madrid, para dirigir la versión completa de una partitura de Ruperto Chapí, un texto fundamental de la historia del teatro lírico español, *Curro Vargas*¹⁸. Hasta esta fecha en la zarzuela nunca

17. «Das Veraltete, Hohle, Aufgeputzte nannte man geringschätzig 'opernhaf'» Heinrich Ströbel, *Klemmepreßers «Holländer»*, in «Melos», 1929, febrero, reimpresso en «Melos», 1958, enero, págs. 28-31: 28.

18. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 14 de febrero – 2 de marzo 2014, Ruperto Chapí, *Curro Vargas*, Dirección musical Guillermo García Calvo/Martín Baeza-Rubio, dirección de escena Graham Vick, Escenografía y vestuario Paul Brown, Iluminación Giuseppe Di Iorio, Movimiento escénico Ron Howell, Director del coro Antonio Fauró; intérpretes principales: *Soledad*

se había representado íntegramente, existiendo versiones con cortes tanto en la partitura como en el libreto. El drama lírico en tres actos de Joaquín Dicenta y Manuel Paso Cano, estrenado en el Teatro de Parish de Madrid, el 10 de diciembre de 1898, es uno de los títulos más emblemáticos del repertorio lírico español del siglo XIX que, pese a su importancia, había sido escasamente representado en las últimas décadas. Una obra sobre la obsesión del amor y la muerte. *Curro Vargas* es una obra ambiciosa, con vocación operística, que Ruperto Chapí compone en la cima de su carrera y en la que vertió todo su talento y profunda sabiduría musical.

Graham estudió con detenimiento esta magnífica partitura de 1898, el importante texto literario, recuperó y vio la película muda de José Buchs de 1923¹⁹ y solo después de unas pocas semanas de trabajo aceptó el encargo que realizó en el 2014.

Recibí por correo postal la partitura de Curro Vargas antes que el texto completo. Estaba impaciente por conocer esta obra que mi gran amigo Paolo Pinamonti tenía en tanta estima y la toqué al piano sin tener más que una ligera idea de la historia. Me hechizó la dimensión de los personajes y la variedad de la música y, sobre todo, la fuerza volcánica que se esconde en el fondo del personaje de Vargas. Cuando finalmente recibí el texto, comprobé que iba todavía más allá de lo esperado. Sí, aquí había un drama coherente, vivo, apasionado, penetrante, con esa obsesión por el amor y la muerte, tan del gusto del teatro musical del siglo XIX. Pero, además, había un rigor moral, una severidad por encima de lo normal, una tradición, un sentimiento, una decisión de explorar las embriagadoras efusiones de la pasión a la clara luz del día y de cuestionar el papel de la familia, de la iglesia, incluso de la propia religión.

El amor y la muerte se encuentran muy a menudo en el corazón del drama musical. Cómo nos gusta amarlos y matarlos. El riesgo tenebroso de unos Tristán e Isolda, de una Carmen y un Don José, puede ser liberado, degustado y purgado al calor y la seguridad de la experiencia compartida. Peligroso, apasionante, cruel y moralmente rotundo, absurdo y absorbente, el drama lírico de Chapí nos arrastra hacia un viaje oscuro y obsesivo, a través de la hipocresía provinciana, el chantaje

Saioa Hernández/Cristina Faus, *Doña Angustias* Milagros Martín, *Rosina* Ruth González, *La tía Emplastos* Aurora Frias, *Curro Vargas* Andeka Gorrotxategi/Alejandro Roy, *Don Mariano Romero* Joan Martín Rpyo/Marco Moncloa, *Timoteo* Israel Lozano, *El capitán Velasco* Gerardo Bullón, *El padre Antonio* Luis Álvarez.

19. *Curro Vargas* (1923) Guión y dirección: José Buchs, Fotografía: José María Maristany, Decorados: Emilio Pozuelo, Producción: Film Española.

Intérpretes: Ricardo Galache (Curro Vargas), Angelina Bretón (Soledad), María Comendador (Doña Angustias), José Montenegro (Padre Antonio), Ramón Meca (Don Severiano), Laura Pinillos (Rosina), Antonio Gil Varela (Timoteo), María Anaya (Tía Emplastos).

Duración: 80 minutos, Tipo: Blanco y negro, muda

Estreno: 17 de diciembre de 1923, en el Real Cinema y Príncipe Alfonso de Madrid.

emocional, el auto engrandecimiento y el autoengaño, hasta la más difícil de las preguntas, ¿qué significa ser un hombre?²⁰

En esta nota de Vick se entiende la importante labor de su dirección, gracias a la cual redescubrimos el valor del fundamental texto teatral de Chapí y Dicenta, una obra central en la historia no solo del teatro español sino también europeo.

El texto es una pieza sofisticada, llena de matices y complejos niveles de lectura, un rico estudio de los comportamientos humanos que encierra un profundo debate ético y moral. Toda la obra está atravesada por una afilada crítica de las costumbres y la tradición, como la novela en la que está basada –*El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón–, detrás de cuya apariencia, a menudo festiva e inofensiva en su espíritu comunitario, subyace un núcleo de oscuridad, podredumbre moral y violencia.

Buchs, en su interpretación cinematográfica, a pesar del hecho de que el texto original está ambientado en un pueblo de la Alpujarra, vincula su visión al entorno granadino. No solo los planos relativos al sueño de Timoteo están ambientados en el «Patio de los leones» y en el «Patio de los Arrayanes», con Soledad que aparece como una princesa oriental, en una curiosa «cómica» del alhambrismo, sino que hay también unos grandes planos generales, cinematográficamente interesantes, de la Alhambra vista desde «Sacromonte»²¹.

Graham Vick, en esta puesta en escena, lejos de cualquier búsqueda de una imposible y falsa *couleur locale* y olvidando la ambientación granadina presente en el film de Buchs, supo hacerlo precisamente en su capacidad de conjugar una sensible sabiduría de la música con un profundo conocimiento del «oficio» del teatro en el más pleno sentido de la palabra.

Ruperto Chapí, que después de Madrid había estudiado también en Milán y París, sin duda tuvo que conocer la edición de canto y piano de *Boris Godunov* de Mussorgsky de la que hay un claro eco en las extraordinarias páginas corales de Curro Vargas. Estas páginas tienen una gran fuerza musical y Vick, junto a Ron Howell, el coreógrafo, lo logró de una manera teatral absolutamente extraordinaria, recreando una especie de «via crucis» contemporánea. (Véase apéndice III).

20. Graham Vick, *Curro Vargas: más allá del amor y la muerte*, en *Curro Vargas*, programa de mano, Madrid, Ed. Teatro de la Zarzuela, 2014, p. 19.

21. Al inicio de la segunda parte de la película hay un primer gran plano de la Alhambra desde el Sacromonte que acompaña el paseo de Soledad con su madre, seguida con discreción por un joven apasionado Curro (12'.16" - 12'-35" ca.).

Después cuando la madre de Soledad, ahora viuda, espera encontrarse con Curro. Curro, de vuelta al pueblo después de haber hecho una gran fortuna, quiere casarse con Soledad, pero no sabe que Soledad está casada con Mariano y la madre quiere prevenirlo (53'17" - 53' - 31").

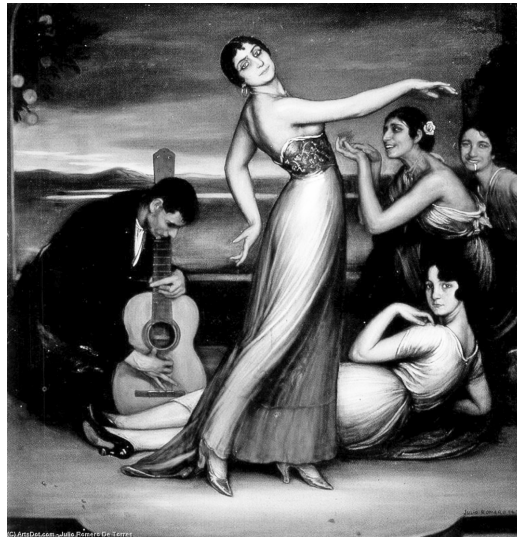
El intermedio cómico con el sueño de Timoteo está en la segunda parte entre 17'10" - 20'30".

Sea Wernicke, en su *¡Ay amor!*, sea Vick, en su *Curro Vargas*, en sus respectivos acercamientos al ‘españolismo’, a la *couleur locale*, al *alhambrismo*, ambos saben evitar los tópicos más banales, incluso atreviéndose felizmente a «traicionar» a la presunta originalidad de la obra, optando por ser brillantemente «infidel» al texto operístico, en la conciencia de que tal «fidelidad» no existe, es sólo una palabra sin sentido que esconde desinterés, si no más, hostilidad hacia la música²².

APÉNDICE I



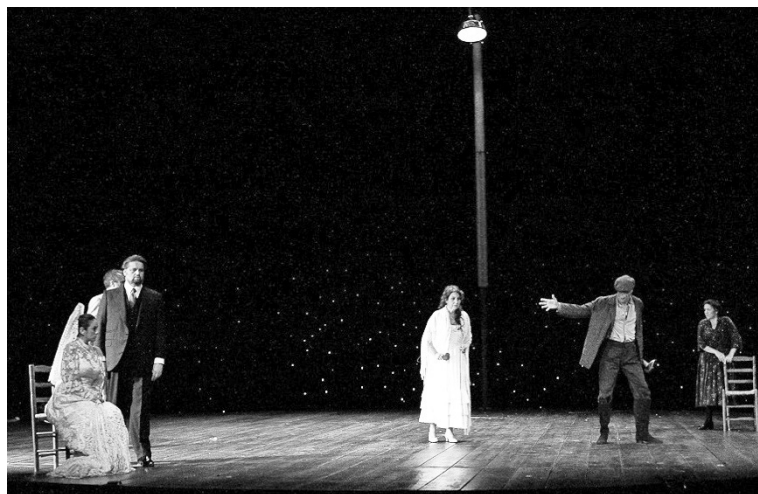
Manuel de Falla, El amor brujo, dir. de escena Herbert Wernicke, Teatro de la Zarzuela, 2012, foto de escena (Fernando Marcos)



Julio Romero de Torres, Alegrias (1917), Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

22. Al final de este ensayo quiero agradecer a la competente y preciosa ayuda de la profesora Ana Guijarro, que ha revisado mi texto.

APÉNDICE II



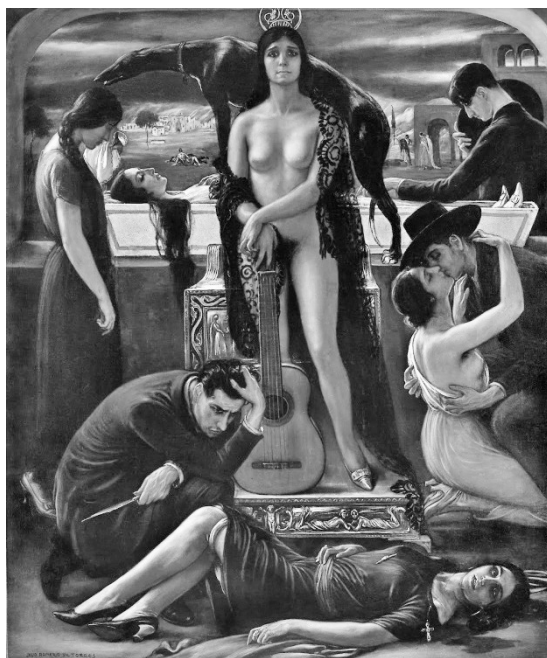
Manuel de Falla, La vida breve, interludio «Tranquillamente mosso», y final, Tío Sarvaor «¿No hay Baile?», dir. de escena H. Wernicke, Teatro de la Zarzuela, 2012, foro de escena (Fernando Marcos)



«La muerte de Salud» con la ejecución de la Nana sevillana de García Lorca, cantada por la cantora, dir. de escena H. Wernicke, Teatro de la Zarzuela, 2012, foro de escena (Fernando Marcos)



Julio Romero de Torres, Nuestra Señora de Andalucía (1907), Museo Julio Romero de Torres, Córdoba



Julio Romero de Torres, Cante hondo (c. 1923-29), Museo Julio Romero de Torres, Córdoba



Julio Romero de Torres, Mira qué bonita era (1895), Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

APÉNDICE III (BUCHS – *CURRO VARGAS*)

Curro Vargas (1923) dirección José Buchs, dos grandes planos de la Alhambra



Curro Vargas (1923), *Patio de los leones y Patio de los Arrayanes durante el «sueño de Timoteo»*



Curro Vargas (1923) fotogramas de la fiesta de la «Sagrada Virgen» a la cual sigue la «Subasta» con el trágico epílogo



Curro Vargas (1923) fotogramas de la fiesta de la «Sagrada Virgen» a la cual sigue la «Subasta» con el trágico epílogo

APÉNDICE IV (VICK – *CURRO VARGAS*)

Ruperto Chapí, Curro Vargas, «n.º 9 Final del acto segundo», dir. de escena Graham Vick, Teatro de la Zarzuela, 2014, foto de escena (Fernando Marcos)



Ruperto Chapí, Curro Vargas, «n.º 9 Final del acto segundo», dir. de escena Graham Vick, Teatro de la Zarzuela, 2014, foto de escena (Fernando Marcos)



Ruperto Chapí, Curro Vargas, «n.º 9 Final del acto segundo», dir. de escena Graham Vick, Teatro de la Zarzuela, 2014, foto de escena (Fernando Marcos)

La recuperación íntegra de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*, veintitrés años después

JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Resumen: Con la denominación de *Visitatio Sepulchri* se escenifica anualmente en Gandía un drama lírico–litúrgico instituido en el siglo XVI con el patrocinio de san Francisco de Borja. Pretendo dilucidar las principales vicisitudes de la obra desde sus primeras puestas en escena hasta la actualidad, así como exponer el proceso de localización y estudio de las variadas fuentes documentales que empleé en el restablecimiento integral de su acción dramática, su texto literario y su música, después de que la prohibición de interpretar la obra, mandada por el arzobispo de Valencia en 1865, produjera el extravío de los papeles que la conservaban. Como conclusión, aporto el texto literario restaurado por mí, que es el utilizado en las representaciones desde la Semana Santa de 1998, con traducción al castellano de las partes escritas en latín.

Palabras clave: drama litúrgico, *visitatio sepulchri*, *Quem quaeritis*, *ludus paschalis*, polifonía.

THE COMPLETE RETRIEVAL OF THE *VISITATIO SAPULCHRI OF GANDÍA*, TWENTY THREE YEARS LATER

Abstract: Known by the title of *Visitatio Sepulchri*, a liturgical drama established in the 16th century with the patronage of San Francisco de Borja is staged annually in Gandía. I intend to elucidate the main vicissitudes of the piece from its first staging to the present time, as well as to set out the process of locating and studying the various documentary sources that I used in the full reestablishment of its theatrical action, its literary text and its music, after the prohibition to interpret the piece, ordered by the Archbishop of Valencia in 1865, caused the loss of the papers that preserved it. In conclusion, I provide the literary text restored by me, which is the one used in all the representations since the Holy Week of 1998, with a translation into Spanish of the parts written in Latin.

Keywords: liturgical drama, *visitatio sepulchri*, *Quem quaeritis*, *ludus paschalis*, polyphony.



Visitatio Sepulchri de Gandía: «*Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti*». Orfeón Borja de Gandía. Representación extraordinaria en la iglesia de San Ignacio de Loyola en Roma, el 13 de octubre de 2010, con motivo del quingentésimo aniversario del nacimiento de san Francisco de Borja. Fotografía: Orfeón Borja

La singular representación de la *Visitatio Sepulchri* que actualmente podemos disfrutar en Gandía reúne y escenifica en un solo día, el Sábado Santo, sus dos primigenias jornadas consistentes, la primera de ellas, en el «Entierro de Jesucristo» al concluir los oficios de la mañana del Viernes Santo y, la segunda, en la «Resurrección de Jesucristo» al despuntar el alba del Domingo de Pascua; en ambas, el cuerpo del Salvador está manifestado por medio de una hostia.

Al menos, la primera jornada de la *Visitatio Sepulchri de Gandía* debió tener su origen en el privilegio que el papa Alejandro VI (1492–1503), Rodrigo Borgia¹, presuntamente concedió a las monjas clarisas de Gandía, por el cual podían tener expuesta la hostia consagrada desde la mañana del Jueves Santo hasta la del Domingo de Resurrección en un monumento engalanado ex profeso para tal fin en el interior de su templo conventual. Pero el paradero del rescripto pontificio que sustentaba dicha autorización está desaparecido a día de hoy y ya no se encontraba en 1781, pues, al parecer, una de las monjas clarisas de Gandía pudo darle otra utilidad en los fogones del cenobio, según nos refiere el franciscano mosén Josep Llopis en su manuscrita *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara de la ciudad de Gandía. Escrita por el padre fray Josef Llopis [...] confesor ordinario del mismo santo monasterio*: «Mas ni aun esto lo podemos saber con certitudumbre,» [sic] «a causa de que cierta religiosa cocinera de este Real Monasterio echó muchas bulas pontificias, privilegios reales, y otros muchos papeles en el horno de la cocina, pensando, que no sería de alguna importancia: y es verosímil, que entre ellos se quemase también la bula de concesión de este singularísimo privilegio. Por lo que querer saber quién impetró dicho privilegio, es lo mismo que querer adivinarlo»².

En cualquier caso, sí podemos precisar que la obra se representaba antes de 1550, ya que así quedó reflejado en el acta de 4 de agosto de dicho año contenida en el *Códice 2º del Llibre I de Recorts* que da cuenta de la reunión habida entre san Francisco de Borja, entonces IV duque de Gandía, y el cabildo de la colegial de la capital del ducado. El documento está desaparecido del archivo de la colegiata de Gandía desde la guerra civil de 1936-9, aunque debemos a la diligencia del reverendo Mariano Baixauli un apógrafo en valenciano, con traducción suya al castellano, publicados en su transcendente artículo titulado «Las obras musicales de san Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía»³. Pero, por desgracia, la *Visitatio Sepulchri de Gandía* quedó incompleta en su trabajo, pues el padre Baixauli no transcribió la jornada del Viernes Santo ni reprodujo entera la del Domingo de Pascua, lo cual, como veremos, tuvo aciagas consecuencias para la difusión de este drama lírico-litúrgico.

1. Borgia es una grafía italiana extendida por la cristiandad que trata de reproducir en italiano la pronunciación que el apellido Borja tiene en valenciano, lo que ha originado, a su vez, la transcripción y fonética en castellano.

2. LLOPIS, Josef (1781), *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara de la ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fray Josef Llopis [...] confesor ordinario del mismo santo monasterio*, libro I, cap. XVIII, pág. 68; el ms. original se conserva en el archivo del Monasterio y está fechado en Gandía a 28 de noviembre de 1781. En los textos que transcribo, he respetado la puntuación original, aunque he añadido tildes y separado palabras, según el uso actual.

3. BAIXAULI, Mariano (1902), «Las obras musicales de san Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía» en *Razón y Fe*, tomo IV, págs. 154-170 y 273-283.

En la ya citada acta escrita en valenciano el 4 de agosto de 1550 en la colegiata de Gandía constan algunos ítems que, por concernir a nuestro asunto, extracto y traduzco a continuación, al margen de una serie de fundaciones y dotaciones que el santo duque estableció al tiempo que hacía público su ingreso en la Compañía de Jesús, su renuncia a los bienes terrenales y su marcha a Roma:

«cinco sueldos que distribuyan entre dos reverendos canónigos, dos sochantres y cuatro capellanes, a quien tocara por turno, los cuales, el Viernes Santo después de acabado el oficio en nuestra iglesia, han de ir a Santa Clara y pasar el santísimo cuerpo de Nuestro Señor Dios Jesucristo del monumento mayor y encerrarlo en el otro, de donde se ha de sacar el día de la Santísima Resurrección, pagando a cada canónigo nueve dineros, a los sochantres ocho dineros, a los capellanes seis dineros, y dos dineros para velas».

Ítem quiere Su Señoría que el día de la Santísima Resurrección, al alba, se vaya en procesión general al Monasterio de Santa Clara» [...] «y el preste, que estará revestido, ha de sacar el santísimo cuerpo de Nuestro Señor Dios del monumento donde estará encerrado, y con las ceremonias acostumbradas, cantando himnos, versos y motetes y oraciones, según forma hecha para este efecto, se ha de sacar de dicho monasterio y llevar por los sitios acostumbrados y volver a aquél, y de allí en procesión el reverendo clero se ha de volver a nuestra iglesia, y en la puerta de aquélla, nuestro bolsero les ha de pagar sus porciones, esto es que para dicha procesión deja Su Señoría» [...] «se han de pagar» [*sic*] [...] «a los que llevan los instrumentos musicales que han de seguir todo el tiempo la procesión, y ocho para la enramada de mirto y espadaña y se ha de comprar un cirio para cada eclesiástico» [...] «y la restante cantidad se ha de dividir entre todo el clero que personalmente intervendrá» [...]

«Ítem quiere Su Señoría que nuestro reverendo cabildo haga hacer en Santa Clara el monumento chico, y pague el aceite que será menester y se quemará para luminaria del santísimo cuerpo de Jesucristo que allí estará encerrado hasta el día de la Resurrección, que suelen quemarse allí doce lámparas noche y día, y deja XXV libras de renta»⁴.

Aparte de la detallada asignación económica para el mantenimiento de las jornadas del Viernes Santo y del Domingo de Resurrección y de las alusiones a su eje argumental que quedan patentes, el acta de 4 de agosto de 1550 revela, a la vez, que, tanto la celebración del «Entierro», como la de la «Resurrección» venían conmemorándose desde épocas precedentes con la música para las voces y los instrumentos —los «orgens»—, del mismo modo que se hacía con los rituales confeccionados expresamente para la ocasión, «*segons forma feta per a est effecte*».

4. *Ibidem*, págs. 279-282.

Así se infiere de las referencias, en la primera jornada, al «monumento chico», al pago y al gasto de aceite para luminarias «que suelen quemarse allí doce lámparas noche y día», tanto como de las remisiones, en la segunda jornada, a «las ceremonias acostumbradas, cantando himnos, versos y motetes y oraciones, según forma hecha para este efecto, se ha de sacar de dicho monasterio y llevar por los sitios acostumbrados» [...] «nuestro bolsero les ha de pagar sus porciones» [...] «a los que llevan los instrumentos musicales».

Y así continuó haciéndose durante más de trescientos años, hasta que la visita pastoral que monseñor Mariano Barrio hizo a Gandía en 1862, año siguiente al de su acceso al solio arzobispal valentino, inició el expediente por el que la representación de la *Visitatio Sepulchri de Gandía* fue prohibida tres años más tarde, ya que no se pudo mostrar al prelado el breve que permitía la exhibición del santísimo sacramento en el Real Monasterio de Santa Clara desde el Jueves Santo hasta el Domingo de Gloria, origen presunto de las representaciones, por lo que la carencia de la bula causó, al menos aparentemente, su proscripción a partir de la Semana Santa de 1865, tras los intentos fallidos de encontrar la cédula papal que protagonizaron con denuedo los gandienses⁵. No obstante, considero que la ausencia de un permiso pontificio fehaciente fue para el Arzobispado un pretexto, más que la razón o motivo real para suprimir una obra teatral cuya acción se desarrolla principalmente en el interior del templo, ya que sólo tendría por qué haber afectado a la exposición de la sagrada forma que se producía durante la primera jornada del Viernes Santo o «Entierro», pero no a la segunda jornada que tenía lugar el Domingo de Resurrección y no necesitaba, por ende, autorización alguna para presentar a la vista de los fieles la hostia ni las imágenes sacras. Quizás, no fue completamente ajena a la decisión de monseñor Mariano Barrio la epidemia de cólera que había afectado a la comarca de la Safor durante aquellos años⁶.

5. Véase VIVES RAMIRO, José María (2004), «La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550-2004)» en *Anuario Musical*, Barcelona, Departamento de Musicología de Institución «Milà i Fontanals» del CSIC, n.º 59, págs. 23-84; en las págs. 31 y 32 desarrollo las pistas que facilita GARCÍA FRASQUET, Gabriel (1997), *El teatre al País Valencià: el cas de la Safor (1800-1936)*, Simat de la Vall d'igna, Edicions La Xara, págs. 24 a 33, concretamente en las págs. 29 y 30.

6. LA PARRA LÓPEZ, Santiago (1998), «Trescientos años de la *Visitatio* en Gandía (1550-1865)» en *Visitatio Sepulchri de San Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», págs. 97-126, ofrece una magnífica contextualización histórica de la obra y en las págs. 102 a 106 aduce las circunstancias de la «cuestión romana» del pontificado de Pío IX como causa originaria del empeño del arzobispo Mariano Barrio en suprimir las representaciones gandienses.

Ni las gestiones realizadas y elevadas «al *Excelentísimo e Ilustrísimo Señor* Arzobispo para que se digne conceder el permiso»⁷ ni la creación el 24 de abril de 1868 de una comisión municipal presidida por el alcalde de Gandía «para que hiciesen cuantas gestiones fuesen necesarias para el obtento del espresado» [*sic*] «breve» [...] «para que redacten una reverente esposición» [*sic*] «y la eleven al Padre Santo, a fin de que tenga a bien conceder dicho privilegio»⁸ ni otras iniciativas prolongadas a lo largo del tiempo lograron reponer y sacar del olvido los textos literario-musicales de la *Visitatio Sepulchri*, incluidas en 1972 las tentativas del cuadringentésimo aniversario del óbito de san Francisco de Borja⁹, hasta el extremo de que cuando en 1996 se produjo un nuevo intento, promovido por la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa de Gandía, ya no tenían la consuetud de la obra ni en la colegiata ni en la ciudad y, asimismo, desconocían su paradero... por ello, se pusieron manos a la obra con lo que encontraron, que no fue más que una deficiente copia manuscrita con erratas –debida al «*scriptorium*» del jesuita padre Tena¹⁰– de un artículo de Vicente Ripollés¹¹ que, a su vez, no es más que un mal remedo del ya citado trabajo de Mariano Baixauli, por lo que tampoco figura en él la primera jornada del Viernes Santo y, además, la del Domingo de Pascua tiene lagunas en el texto literario y en la música, con el agravante de los nuevos errores incorporados en la transcripción manual.

La añoranza de tan extraordinaria representación ya había despertado el interés reivindicativo de los intelectuales valencianos, como se percibe en el trabajo de José María Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí y Mosquera, premiado en los

7. Queda reflejada así en la de la sesión municipal celebrada el 13 de marzo de 1863, Archivo Municipal de Gandía, *Libro de Actas 1859-1863*, B-66. El 20 de marzo de 1863 se dirigió al Arzobispado la solicitud de concesión de permiso para representar la obra aquel año, según se dice en el escrito de 10 de abril del mismo año dirigido al Sr. Secretario del Arzobispo de Valencia conservado en el Archivo Municipal de Gandía, *Registro de Salida. Año 1863*, B-282, n.º 106. Transcribo con letra bastardilla la interpretación de las abreviaturas.

8. Archivo Municipal de Gandía, *Libro de Actas 1868-1871*, B-68, sesión del 24 de abril de 1868.

9. VIVES RAMIRO, José María (2004), «La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550-2004)» en *Anuario Musical*, n.º 59, pág. 34.

10. Vicente Javier Tena Meliá (1905-1985) puso en marcha en 1962 la extemporánea iniciativa de hacer él mismo o encargar copias manuscritas de obras musicales de autores valencianos, no de microfilmárlas, –entre ellas, las «Obras musicales de san Francisco de Borja»– que hoy se encuentran coleccionadas y encuadernadas en numerosos volúmenes depositados en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, sita en la Plaza de Maguncia, 1, de Valencia, con un excelente servicio de titularidad municipal.

11. RIPOLLÉS, Vicente (1928), «El drama litúrgico» en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio de 1928, vol. I, n.º 1, págs. 61-80.

juegos florales convocados por «Lo Rat Penat» de Valencia en 1900 que vio la luz tres años más tarde¹². El autor de este extenso libro puso su mejor voluntad para evocar en apenas cinco páginas sus lejanos recuerdos de la *Visitatio* gandiense; si somos realistas, los que podía conservar de su niñez al cabo de treintaicinco años, pues el noble valenciano nació en 1852 y la prohibición de monseñor Mariano Barrio, como dije, se hizo efectiva en 1865, tras una epidemia de cólera. Por ello, la precisión de su remembranza no pudo ser el principal atributo de su relato, aunque sí tuvo la eminente virtud de contribuir a mantener viva la memoria del drama lírico-litúrgico que nos ocupa, pues publicó un extracto en las páginas dedicadas a glosar la figura de san Francisco de Borja «No sólo por la nobleza inmaculada de su prosapia»¹³.

Ciertamente, la ya mencionada sinopsis literario-musical editada en 1902 por el jesuita Mariano Baixauli¹⁴, treintaisiete años después de la prohibición, fue la que actuó de principal fuente secundaria divulgadora en la bibliografía subsecuente hasta que en 1998, utilizando los materiales que luego citaré, pude reconstruir íntegramente y dar indemnes a la imprenta por primera vez el texto literario, la música y las acotaciones escénicas de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*¹⁵. Son deudoras directas y reproductoras más o menos parciales e infieles de la versión fraccionaria difundida por Baixauli las editadas a lo largo siglo XX por José María Ruiz de Liory¹⁶ en 1903, Vicente Ripollés¹⁷, Richard B. Donovan¹⁸, Walther Lipphardt¹⁹,

12. RUIZ DE LIHORY, José (1903), *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, págs. 191-195.

13. *Ibidem*, pág. 191.

14. BAIXAULI, Mariano (1902), «Las obras musicales de san Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía» en *Razón y Fe*, tomo IV, págs. 154-170 y 273-283.

15. VIVES RAMIRO, José María (1998), «La *Visitatio Sepulchri* de Gandía» en *Visitatio Sepulchri de San Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», págs. 67 a 75 y 145 a 199. Igualmente, tuve ocasión de editar el texto literario y musical entero en 2004: «La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550-2004)» en *Anuario Musical*, n.º 59, págs. 23-84.

16. RUIZ DE LIHORY, José (1903), *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, págs. 191 a 195. En la pág. 174 hace referencia a Mariano Baixauli como músico e investigador «que está terminando un interesante estudio sobre la música que compuso San Francisco de Borja», a quien ambos atribuyen, por tradición, la música de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*.

17. RIPOLLÉS, Vicente (1928), «El drama litúrgico» en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio, vol. I, n.º 1, págs. 61-80.

18. DONOVAN, Richard B. (1958), *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 139-143.

19. LIPPHARDT, Walther (ed.) (1975-1990), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlín, De Gruyter, I-IX, II, n.ºs 455 y 455a.

la bien documentada de Gabriel García Frasquet²⁰ o la de Eva Castro²¹ que recogió el testigo a través de Donovan.

Nadie barruntaba un desenlace tan fructífero y positivo cuando tras la Semana Santa de 1996 vino a visitarme al Conservatorio Superior de Música de Valencia una comisión gandiense encabezada el profesor doctor don Santiago La Parra y, principalmente, compuesta por la representación del CEIC «Alfons el Vell», del Orfeón Borja, de la Banda de Música y de la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa que, no satisfechos con los resultados obtenidos en su conato de recuperar dignamente la *Visitatio Sepulchri* en la Semana Santa de aquel año, recurrían a mí con el objetivo de que estudiara, investigara, les asesorara y, quizás, publicara algún artículo musicológico sobre los fragmentarios y poco fidedignos restos que tenían de una *Visitatio* que ellos atribuían a san Francisco de Borja, IV duque de Gandía, y que habían tratado de poner en escena con más entusiasmo que conocimiento veraz del texto literario y musical de ese drama lírico-litúrgico.

Aquella propuesta tentadora constituía para mí un ambicioso reto y el anhelo de retornar las representaciones a su prístino estado renacentista, por lo que me sedujo desde el primer instante y me puse inmediatamente a trabajar, con la fortuna de que una serie de oportunas intuiciones desembocaron en una investigación con productivos y eficientes resultados que acabaron por permitirme restablecer íntegramente el texto literario, la música y las acotaciones escénicas de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*, así como confeccionar la consuetud de la obra que ha sido grabada en CD²² y que se interpreta anualmente en Gandía desde la Semana Santa de 1998 hasta nuestros días, recuperando en su totalidad la tradición consolidada con el mecenazgo otorgado en 1550 por san Francisco de Borja que fue truncada posteriormente por mandato del arzobispo de Valencia en 1865.

20. GARCÍA FRASQUET, Gabriel (1997), *El teatre al País Valencià: el cas de la Safor (1800–1936)*, Simat de la Vall d'igna, Edicions La Xara, págs. 24-33.

21. CASTRO, Eva (1997), *Teatro medieval 1 – El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica – Páginas de biblioteca clásica, págs. 177 -182.

22. VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); Orfeón Borja de Gandía, COGOLLOS, Vicente (director) (2007), *Visitatio Sepulchri de Gandía – San Francisco de Borja*, con librito explicativo de 27 págs., Gandía, Tabalet Estudis – CEIC Alfons el Vell, 1007V-CD. Agotada la primera edición, se publicó en 2015 una segunda con las mismas señas iniciales, pero con librito explicativo de 28 págs., Gandía, Ajuntament de Gandia, CD, Dep. legal: M-9247-2015. También existe una versión jazzística impresa en CD y, también, en LP de vinilo, VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); MOSSMAN, Michael Ph. (arreglos de jazz); James John Choir, Calidoscopi Mostra Tua Jazz (2010): *Visitatio Sepulchri de Gandía*, Gandía, Calidoscopi records, CR-001-CD; la otra edición en vinilo, también de 2010, con las mismas señas iniciales, pero con la referencia Calidoscopi records, CR-001-LP.

Cuando comencé las pesquisas, vino a mi mente el viaje que Felipe Pedrell efectuó a Elche en torno a 1900 para presenciar la célebre *Festa* o Misterio del Tránsito de la Virgen de la Asunción, que se representa desde tiempo inmemorial en dicha ciudad a mediados de agosto; fruto de aquella excursión fue el importante artículo en el que el musicólogo publicaba sus reflexiones y la partitura de la obra²³. Por ello, presentí que por aquellas fechas también podría haber efectuado alguna transcripción o anotación de la *Visitatio* de Gandía. Recurrí, entonces, a Joana Crespi de la Biblioteca de Cataluña que quedó sorprendida por aquella especie de premonición al comprobar con júbilo —pues estaba preparando el catálogo de los fondos Pedrell— que existía una copia autógrafa²⁴ con las dos jornadas completas del Viernes Santo y del Domingo de Pascua cuya reproducción me facilitó acto seguido. Este hilo fue decisivo para deshacer la madeja, ya que en dicho documento, que no tiene anotada data de confección, pude leer: «El coro Alleluia á 7 voces estaba incompleto en la colegial de Gandía» [...] «mi buen excelente amigo el P. Guzman tuvo el buen acierto de reconstruir el fragmento»²⁵. Ello, me condujo al manuscrito del presbítero Juan Bautista Guzmán y, aunque éste y el de Felipe Pedrell varían en algunos detalles, hace evidente que el musicólogo catalán tuvo delante el referente del musicólogo valenciano.

Por su parte, el padre Juan Bautista Guzmán (1846–1909), que a la sazón recopilaba las obras de Comes, se desplazó en varias ocasiones a la colegiata de Gandía²⁶ y aprovechó algunos días del mes de julio de 1882 para transcribir los papeles que se utilizaban en las representaciones de las dos jornadas de la *Visitatio Sepulchri*²⁷ —sólo diecisiete años después de la prohibición— incluyendo la referencia y la localización de la *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara*, manuscrita por fray Josef Llopis, junto a una cita literal de parte de su capítulo

23. PEDRELL, Felipe (1901), «La festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge» en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, enero–marzo, págs. 203 a 252. Existe una traducción al español, de 1951, titulada *La Festa de Elche o el drama lírico litúrgico. La muerte y Asunción de la Virgen*, Elche, Librería Atenea. Las dos publicaciones anteriores han sido editadas y comentadas recientemente por ESTEVE-FAUBEL, José María (ed.) (2019), *Felipe Pedrell, la creación de la moderna Musicología española y el Misterio de Elche*, Madrid, Instituto Juan Adrés de Comparatística y Globalización.

24. Biblioteca de Cataluña, ms. 793/1.

25. *Ibidem*, fols. 10 a 12v.

26. Hay reseñadas visitas del padre Guzmán a Gandía en *El Litoral* de 24 de septiembre y 1 de octubre de 1882.

27. GUZMÁN, Juan Bautista (1882), Archivo de la catedral metropolitana de Valencia, leg. 178. CLIMENT, José (1979), *Fondos musicales de la Región Valenciana – I Archivo de la catedral metropolitana de Valencia*, Valencia, Instituto de Musicología –Institución Alfonso el Magnánimo– Diputación Provincial de Valencia, págs. 34 y 100.

XVIII²⁸. Ya entonces fueron vanas en la colegial de Gandía «Todas cuantas diligencias se han practicado para encontrar los tres papeles perdidos»²⁹ del coro primero del Aleluja a 7, por lo que el padre Guzmán las reemplazó por otras tres de su cosecha³⁰, como hace constar en su partitura y, además, atestigua la trasladada por Felipe Pedrell, según dije. El arreglo del padre Guzmán me sirvió como punto de partida para la reconstrucción que aporté en 1998³¹.

Cabe preguntarse si, realmente, el padre Guzmán, que probablemente fue testigo de la puesta en escena de la *Visitatio* antes de la proscripción de 1865, tuvo como modelo la consuetudine «original» y la devolvió en seguida a la colegiata —es decir, los papeles que supuestamente fueron quemados durante la guerra civil de 1936–9, según es generalmente admitido sin que haya pruebas apodícticas— o se basó en la que está adjunta a su manuscrito y fue realizada por mosén Juan Jesús Mas en 1697, según advierte la *particella* de tiple 1º, cuyo estado general de conservación, aunque bastante bueno, presenta evidentes huellas de un uso continuado a lo largo de los años. La primera de las dos alternativas podría justificar las pequeñísimas diferencias existentes entre los dos traslados aludidos, aunque al ser tan mínimas, igualmente, podríamos estar en la segunda opción ante algún poco significativo lapsus cáلامي. Lo verdaderamente importante fue que la suma de los materiales dichos, junto a las descripciones y testimonios ya citados —incluida la *Crónica* de 1781 debida a la pluma de Josef Llopis³²— me permitieron realizar una restauración completa, eficiente y fidedigna de los rituales, procesiones, rúbricas escénicas, texto literario, música e incluso del vestuario y atrezzo de ambas jornadas, tal y como se pone en escena en Gandía desde la Semana Santa de 1998.

28. LLOPIS, Josef (1781), *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara de la ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fray Josef Llopis [...] confesor ordinario del mismo santo monasterio*, libro I, cap. XVIII, págs. 66-69.

29. GUZMÁN, Juan Bautista (1882), Archivo de la catedral metropolitana de Valencia, leg. 178, pág. 13.

30. *Ibidem*, págs. 9 a 11.

31. Es la que se interpreta desde entonces; véase VIVES RAMIRO, José María (1998), «La *Visitatio Sepulchri* de Gandía» en *Visitatio Sepulchri de San Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», págs. 188 a 192; igualmente, VIVES RAMIRO, José María (2004), «La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550-2004)» en *Anuario Musical*, n.º 59, págs. 73-77.

32. LLOPIS, Josef (1781): *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara...*, libro I, cap. XVIII, págs. 66-69. En las págs. 66 y 67 hace una primera y sumaria descripción de los rituales de las dos jornadas, similar a la del acta de 4 de agosto de 1550, que introduce, del siguiente modo: «El padre Thomás Serrano dice estas solas palabras» y cita al pie la página 82 de este manuscrito precedente. En las 68 y 69 da fe con más detalle de «las ceremonias, con que se practica en esta santa casa, con el concurso de ambos ilustres capítulos, eclesiástico, y secular, el Domingo de la Resurrección por la mañana».

Todas las fuentes transmiten las acotaciones escénicas de la *Visitatio Sepulchri de Gandía* en castellano, mientras que los textos cantados, que pertenecen a la liturgia de la Pasión y Resurrección de Jesucristo, están escritos en latín; no obstante, es un drama lírico-litúrgico con particularidades que lo hacen único desde su comienzo por una jornada prólogo, la del «Entierro», que podemos considerar un *ludus paschalis* inseparablemente asociado en este caso a la *visitatio sepulchri* propiamente dicha. No acaban con esto las peculiaridades, pues ambas jornadas transcurren, tanto en el interior del templo, como en procesiones de apertura y clausura con cánticos en los espacios abiertos de las calles y plazas. Otra característica que hace excepcional la *Visitatio Sepulchri de Gandía* es la participación de la polifonía –con características propias del siglo XVI, aunque con una deriva hacia la estética bicoral barroca en el *Alleluja* a 7 voces– perfectamente adaptada a la acción dramática, coexistiendo con fragmentos monódicos que es la música habitual de los dramas litúrgicos, de tal manera que se hace evidente la expresión «según forma hecha para este efecto» consignada en el acta capitular del 4 de agosto de 1550.

Se trata de un monumento de la polifonía renacentista cohesionado temática y modalmente en toda su extensión, de gran belleza y destreza técnica, así como puesto con maestría al servicio de los pormenores argumentales, todo lo cual denota el numen de un compositor excelso; naturalmente, ello juega en contra de la atribución autoral concedida sin respaldo documental por hagiógrafos y admiradores a san Francisco de Borja. Al respecto, hay que recordar que el santo duque, que tantas fundaciones y obras registró a su nombre, ni si quiera sugirió en algún momento del que se tenga constancia que hubiera podido florecer de su talento la música de esta *Visitatio Sepulchri*.

Deseo poner de relieve la entrega, la alta calidad interpretativa, el afán permanente de superación y el respeto a la consuetud restaurada que ha mostrado el Orfeón Borja; asimismo, la espléndida labor llevada a cabo por el Prof. Jesús Cantos, su principal maestro–director, que con el apoyo inicial de la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa, el CEIC «Alfons el Vell» y, siempre, con el amparo del Ayuntamiento de la ciudad permiten que podamos disfrutar año tras año de esta joya del patrimonio cultural valenciano y mundial. Durante los veintitrés años transcurridos desde la recuperación íntegra de la *Visitatio Sepulchri de Gandía*, la cita anual de las representaciones sólo se ha visto impedida en 2020 y 2021 por la irrupción de la covid 19, aunque este paréntesis ocasional sólo parece haber acrecentado el vigor con que los gandienses ansían restablecer su magna celebración en la Semana Santa de 2022.

CONSUETA LITERARIA DE LA *VISITATIO SEPULCHRI DE GANDÍA*

RECONSTRUCCIÓN DE JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO

© José María VIVES RAMIRO. No está permitida, sin la licencia expresa y por escrito del autor: la grabación, reproducción o edición total o parcial por cualquier medio, los arreglos ni la interpretación pública.

PRIMERA JORNADA: «ENTIERRO DE JESUCRISTO»

Finalizados en la colegiata los oficios de la mañana del Viernes Santo, salen procesionalmente de ésta la cruz, dos infantillos de coro y el pertiguero, seguidos por el turiferario y dos canónigos, dos sochantres, cuatro beneficiados y la capilla de música colegial, para trasladar el Santísimo Sacramento, que se colocó en el monumento grande de la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara el día anterior, al monumento pequeño, donde quedará alojado hasta la mañana del Domingo de Pascua de Resurrección. Al arribar a la iglesia de Santa Clara, el sacristán de ésta entrega a los miembros de la comitiva cirios encendidos y comienza la procesión hacia el monumento grande, a cuyo pie todos se postran de rodillas. El sacerdote que oficia de preste incienso y, después, canta *summissa voce* con los ministros, del siguiente modo:

Preste y ministros:

Plange quasi virgo, plebs mea: ululate, pastores, in cinere et cilicio: Quia veniet dies Domini magna, et amara valde. Llora como una virgen, ¡pueblo mío! Gritad de dolor, pastores, entre ceniza y cilicio: porque va a venir el día grande y muy amargo del Señor.

Dos clérigos:

Accingite vos, sacerdotes, et plangite, ministri altaris, aspergite vos cinere. Ceñíos vosotros, sacerdotes, y llorad, ministros del altar; salpicad sobre vosotros ceniza.

Responde el coro:

Quia veniet dies Domini magna, et amara valde. Porque va a venir el día grande y muy amargo del Señor.

Preste y ministros:

Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi. ¡Pueblo mío! ¿Qué te he hecho? ¿O en qué te he ofendido? Respóndeme.

Responde el coro:

Sanctus Deus. Sanctus Fortis. Sanctus Immortalis, miserere nobis. Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal, ten piedad de nosotros.

Tras ser cogida la custodia por el preste, todos se ponen en pie para ir en procesión hasta el pórtico, acompañados por las voces del coro que entonan el responsorio *Recessit pastor noster*, etc.

Coro:

Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est: Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster dirupit. Destruxit quidem claustra inferni, et subvertit potentias diaboli. Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster dirupit. Se alejó nuestro pastor, fuente de agua viva, a cuyo paso el sol se oscureció, ya que fue apresado aquel que retenía cautivo al primer hombre. Hoy nuestro Salvador rompió, a un tiempo, las puertas y los travesaños de la muerte. Destruyó, en verdad, los cerrojos del infierno y arruinó los poderes del diablo; ya que fue apresado aquel que retenía cautivo al primer hombre. Hoy nuestro Salvador rompió, a un tiempo, las puertas y los travesaños de la muerte.

La procesión se para cuando llega al pórtico. Se inciensa el Santísimo Sacramento y el preste y los ministros cantan *Popule meus*, etc.

Preste y ministros:

Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi. ¡Pueblo mío! ¿Qué te he hecho? ¿O en qué te he ofendido? Respóndeme.

Responde el coro:

Sanctus Deus. Sanctus Fortis. Sanctus Immortalis, miserere nobis. Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal, ten piedad de nosotros.

Acto seguido, la procesión se dirige hacia las gradas del presbiterio, al tiempo que el coro entona el responsorio *Ecce vidimus*, etc.

Coro:

Ecce vidimus eum non habentem speciem, neque decorem: aspectus ejus in eo non est: hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet: ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras: Cujus livore sanati sumus. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit. Cujus livore sanati sumus.

He aquí que lo hemos visto sin forma humana ni belleza: su aspecto en él no existe. Él cargó con nuestros pecados y sufre por nosotros; en cambio, ha sido herido por nuestras iniquidades, con cuyo dolor nosotros hemos sido sanados. En verdad, él mismo soportó nuestras fatigas y cargó con nuestros dolores, con cuyo dolor hemos sido sanados.

La procesión se detiene al arribar ante las primeras gradas del presbiterio y el preste y los ministros se vuelven de cara al pueblo para cantar *Popule meus*, etc.

Preste y ministros:

Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.

¡Pueblo mío! ¿Qué te he hecho? ¿O en qué te he ofendido? Respóndeme.

Responde el coro:

Sanctus Deus. Sanctus Fortis. Sanctus Immortalis, miserere nobis.

Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal, ten piedad de nosotros.

Concluido lo anterior, el preste y los ministros suben las gradas, en tanto que el coro canta el responsorio Jerusalem, etc.

Coro:

Jerusalem, surge, et exue te vestibus jucunditatis: induere cinere et cilicio. Quia in te occisus est Salvator Israel. Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem, et non taceat pupilla oculi tui. Quia in te occisus est Salvator Israel.

Jerusalén, levanta y despójate de las vestiduras de Gloria: vístete de ceniza y cilicio, porque en ti ha sido muerto el Salvador de Israel. Deja brotar como un torrente tus lágrimas día y noche, y no calle la pupila de tus ojos, porque en ti ha sido muerto el Salvador de Israel.

El preste procede a acomodar al Santísimo en el monumento pequeño o sepulcro y lo inciensa, acompañado por el siguiente cántico del coro:

Coro:

Cum autem venissent ad locum ubi sepeliendus erat Filius Deus, statuerunt eum in medio mulierum: et sindone involventes eum sepelierunt corpus sanctissimum. O vos omnes, qui transitis per viam, venite et videte si est dolor sicut dolor meus. Desolata sum nimis non est qui consoletur me. Salus mea infirmata est vita occiditur, et a me tollitur.

Y habiendo llegado al lugar donde debía ser enterrado el Hijo de Dios, lo colocaron en medio de las mujeres, y envolviéndolo en una sábana sepultaron el cuerpo santísimo. ¡Oh vosotros todos! que pasáis por el camino, venid y ved si hay dolor como el mío. Estoy enormemente desolada, no hay quien me consuele. Mi salud está enferma, se extingue la vida y es apartada de mí.

El preste cierra y sella el sepulcro, corre la cortina que lo resguarda y, a continuación, canta el coro:

Coro:

Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti: Ponentes milites, qui custodirent illum. Ne forte veniant discipuli ejus, et furentur eum, et dicant plebi, surrexit a mortuis: volventes lapidem ad ostium monumenti: Ponentes milites, qui custodirent illum.

Sepultado el Señor, fue sellado el sepulcro, rodando una piedra en la puerta del monumento y colocando soldados que lo custodiaran, no fuera que vinieran sus discípulos, lo robaran y dijeran al pueblo: «Resucitó de entre los muertos». Rodando una piedra en la puerta del monumento y colocando soldados que lo custodiaran.

Dos clérigos:

In pace factus est locus ejus,

En paz fue hecho su lugar

Responde el coro:

et in Sion habitatio ejus.

y en Sion su morada.

El preste dice la oración de *laudes* de Viernes Santo:

Preste:

Respice, quaesumus, Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Iesus Christus non dubitavit manibus tradi nocentium et crucis subire tormentum qui tecum vivit et regnat in saecula saeculorum. Amen.

Te rogamos, Señor, mira por esta familia tuya, por la cual no dudó en entregarse a manos de criminales y sufrir el tormento de la cruz nuestro Señor Jesucristo, quien contigo vive y reina por los siglos de los siglos. Amén.

Una vez finalizada esta súplica, el preste entrega la llave de la urna al clavario para que la custodie hasta el Domingo de Pascua de Resurrección.

SEGUNDA JORNADA: «RESURRECCIÓN DE JESUCRISTO»

El Domingo de Pascua de Resurrección, al despuntar el alba, la procesión sale de la colegiata encabezada por la cruz, el pertiguero y el turiferario; se dirige al Real Monasterio de Santa Clara por las calles engalanadas de enramadas de laurel, mirto y otras plantas aromáticas. Oficia de preste el señor deán ricamente paramentado o, en su lugar, el señor capiscol, seguido por dos infantillos vestidos de ángeles coronados, de los cuales uno ha de llevar una palma en la mano; tras ellos, dos ángeles más con sendas chirimías. A continuación, tres infantillos: uno en el centro con el atuendo propio de María Magdalena, otro a la derecha con el de María Jacobi y el tercero a la izquierda con el de Salomé, que han de portar en las manos, entre pañizuelos bordados, las redomitas de plata para los ungüentos, perfumes y bálsamos. Después, san Juan Evangelista encabeza el resto del cortejo, formado por el cabildo y clero colegial, la capilla de música y sus ministriles, representando a los Apóstoles y discípulos de Cristo. Durante el trayecto se entona *a cappella*:

Coro a cappella:

Dum transisset sabbatum, Maria Magdalene et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum. Alleluia. Et valde mane una sabbatorum, veniunt ad monumentum, orto jam sole. Ut venientes ungerent Jesum. Alleluia. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Ut venientes ungerent Jesum. Alleluia.

Una vez que transcurrió el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron perfumes para ir a ungir a Jesús. ¡Aleluya! Y muy de mañana, ya salido el sol, uno de los sábados, llegan al sepulcro, para ir a ungir a Jesús. ¡Aleluya! Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Para ir a ungir a Jesús. ¡Aleluya!

Cuando la procesión llega ante el templo, todos se detienen excepto los ángeles, que pasan al interior y cierran las puertas, interpretando acto seguido *Quem quaeritis*, etc.

Ángeles:

Quem quaeritis in sepulcro, christicolae.

Cristianos ¿a quién buscáis en el sepulcro?

Responde la capilla desde fuera:

Jesum Nazarenum, o caelicolae.

A Jesús de Nazaret, ¡oh, moradores celestiales!

Ángeles desde el interior:

Non est hic: Surrexit sicut praedixit. Ite nuntiate quia surrexit a mortuis. No está aquí, resucitó como predijo. Id, anunciad que ha resucitado de entre los muertos.

Responde la capilla desde fuera:

Jesum Nazarenum, o caelicolae. A Jesús de Nazaret, ¡oh, moradores celestiales!

El subdiácono, ayudado por la mano del preste, da tres golpes a las puertas con el astil de la cruz; tras el último, suena el preludio instrumental al tiempo que los ángeles abren de par en par las puertas del templo y comienzan a cantar *Venite et videte locum*, etc., mientras conducen solemnemente la procesión hacia el pie del sepulcro, que ha de estar emplazado sobre seis gradas.

Ángeles:

Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. Venid y ved el lugar donde estaba colocado el Señor.

Responde la capilla al pie del monumento:

Jesum Nazarenum, o caelicolae. Jesús de Nazaret, ¡oh, moradores celestiales!

Al son de la música infrascrita, el ángel de la palma sube pausadamente los escalones del monumento, se sitúa junto a éste y se vuelve de cara al pueblo. San Juan y los demás se quedan al pie de la gradería. Las Marías se disponen formando un semicírculo abierto hacia el pueblo y dialogan cantando *Quis revolvat nobis lapidem*, etc. Cuando concluyen el texto –y siempre a tenor de la música de los instrumentos– María Jacobi asciende las gradas del monumento, deja su vasija de esencia cerca de él, lo mira por ambos lados con gestos de extrañeza, se coloca ante su puerta con ademanes de admiración, alza las manos al cielo, después las une en actitud orante junto al pecho, hace una genuflexión y va a ocupar su sitio frente al ángel, de espaldas al pueblo. Sin dilación, la sigue Salomé con las mismas ceremonias. Por último, María Magdalena repite el ritual, pero cuando realiza la genuflexión, coincidiendo con el final del trío, el ángel descorre la cortina que cubre la puerta abierta del sepulcro vacío, ya que el Santísimo se sacó secretamente antes de que llegara la procesión.

Marías:

*Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monu- ¿Quién nos apartará la piedra de la puerta del
menti. sepulcro?*

Las tres Marías se vuelven hacia el pueblo y el ángel proclama por tres veces *Surrexit Christus*, ascendiendo un tono en cada repetición.

Ángel:

Surrexit Christus! ¡Ha resucitado Cristo!

Responde el coro:

Deo gratias! ¡Gracias al Señor!

Las Marías y el ángel descienden tres gradas.

Ángel:

Surrexit Christus! ¡Ha resucitado Cristo!

Responde el coro:

Deo gratias! ¡Gracias al Señor!

Las Marías y el ángel descienden tres gradas más.

Ángel:

Surrexit Christus! ¡Ha resucitado Cristo!

Responde el coro:

Deo gratias! ¡Gracias al Señor!

Las campanillas anuncian la Resurrección y se descubre el Santísimo Sacramento, al tiempo que todos juntos entonan *Alleluja*.

Capilla de música:

Alleluja! ¡Aleluya!

Las campanas de la ciudad pregonan la Resurrección e inmediatamente comienza la procesión con la custodia por las calles contiguas al Real Monasterio de Santa Clara. Durante el recorrido, se entona la secuencia *Victimae paschali laudes*, etc., intercalando el canto llano entre las repeticiones polifónicas del verso «*Dic*

nobis Maria, quid vidisti in via», que canta la capilla con la procesión parada, del modo que se indica a continuación. Cuando la procesión retorna a la iglesia se reserva el Santísimo y el cabildo vuelve a la colegiata.

Capilla de música con la procesión parada:

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Dinos María: ¿Qué has visto en el camino?

Responde el coro:

Victimae paschali laudes immolent Christiani. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.

Ofrezcan los cristianos alabanzas a la Víctima Pascual. El Cordero redimió a las ovejas: Cristo inocente reconcilió a los pecadores con el Padre. Muerte y vida lucharon en admirable combate: nuestro guía ha muerto para la vida, reina vivo.

Sin que medie pausa, la procesión se detiene y la capilla entona polifónicamente el verso «*Dic nobis María*», a lo que el coro contesta «*Sepulcrum Christi*», etc., reanudando la marcha.

Capilla de música con la procesión parada:

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Dinos María: ¿Qué has visto en el camino?

Responde el coro:

Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis: Angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galilaeam.

He visto el sepulcro de Cristo vivo y la gloria del resucitado: testigos angelicales son el sudario y las vestiduras. ¡Resucitó Cristo, mi esperanza! Precederá a los suyos en su marcha a Galilea.

De nuevo quietos, la capilla enlaza la versión polifónica del verso «*Dic nobis María*». En seguida, comienzan a caminar y el coro continúa «*Scimus Christum*», etc.

Capilla de música con la procesión parada:

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Dinos María: ¿Qué has visto en el camino?

Responde el coro:

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere. Amen.

Sabemos que, en verdad, Cristo ha resucitado de entre los muertos: Apídate de nosotros, tú, Rey victorioso, Amén.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIXAULI, Mariano (1902), «Las obras musicales de san Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía» en *Razón y Fe*, tomo IV, págs. 154-170 y 273-283.
- CASTRO, Eva (1997), *Teatro medieval 1 – El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica – Páginas de biblioteca clásica, págs. 177-182.
- CLIMENT, José (1979), *Fondos musicales de la Región Valenciana –I Archivo de la catedral metropolitana de Valencia*, Valencia, Instituto de Musicología– Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación Provincial de Valencia, págs. 34 y 100.
- DONOVAN, Richard B. (1958), *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, págs. 139-143.
- El Litoral*, 24 de septiembre y 1 de octubre de 1882.
- ESTEVE-FAUBEL, José María (ed.) (2019), *Felipe Pedrell, la creación de la moderna Musicología española y el Misterio de Elche*, Madrid, Instituto Juan Adrés de Comparatística y Globalización.
- GARCÍA FRASQUET, Gabriel (1997), *El teatro al País Valencià: el cas de la Safor (1800–1936)*, Simat de la Vallidigna, Edicions La Xara, págs. 24-33.
- GUZMÁN, Juan Bautista (1882), ms. en el Archivo de la catedral metropolitana de Valencia, leg. 178.
- LA PARRA LÓPEZ, Santiago (1998), «Trescientos años de la *Visitatio* en Gandía (1550–1865)» en *Visitatio Sepulchri de San Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», págs. 97-126.
- Libro de Actas 1859-1863*, B–66, sesión del 13 de marzo de 1863, Archivo Municipal de Gandía.
- Libro de Actas 1868-1871*, B–68, sesión del 24 de abril de 1868, Archivo Municipal de Gandía.
- LIPPHARDT, Walther (ed.) (1975–1990), *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlín, De Gruyter, I–IX, II, n.ºs 455 y 455a.
- LLOPIS, Josef (1781), ms. en el Archivo del Real Monasterio de Santa Clara en Gandía, *Crónica del Real Monasterio de la seráfica madre Santa Clara de la ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fray Josef Llopis [...] confesor ordinario del mismo santo monasterio*, libro I, cap. XVIII, págs. 66- 69.
- PEDRELL, Felipe (1901), «La festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge» en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, enero–marzo, págs. 203-252.
- PEDRELL, Felipe (1951), *La Festa de Elche o el drama lírico litúrgico. La muerte y Asunción de la Virgen*, Elche, Librería Atenea.
- Registro de Salida. Año 1863*, B–282, n.º 106, 10 de abril de 1863, Archivo Municipal de Gandía.
- RIPOLLÉS, Vicente (1928): «El drama litúrgico» en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio de 1928, vol. I, n.º 1, págs. 61-80.

- RUIZ DE LIHORY, José (1903), *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, págs. 191- 195.
- TENA MELIÁ, Vicente Javier (1962–1985), ms. «Obras musicales de san Francisco de Borja» en *Biblioteca Musical de Compositores Valencianos*, Plaza de Maguncia, Valencia.
- VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); MOSSMAN, Michael Ph. (arreglos de jazz); James John Choir, Calidoscopi Mostra Tua Jazz (2010), *Visitatio Sepulchri de Gandía*, Gandía, Calidoscopi records, CR-001-CD. Otra edición en vinilo (2010), con las mismas señas iniciales, pero con la referencia Calidoscopi records, CR-001-LP.
- VIVES RAMIRO, José M^a (autor de la reconstrucción); Orfeón Borja de Gandía, COGOLLOS, Vicente (dir.) (1^a ed. 2007), *Visitatio Sepulchri de Gandía – San Francisco de Borja*, con librito explicativo de 27 págs., Gandía, Tabalet Estudis – CEIC Alfons el Vell, 1007V-CD. (2^a ed. 2015), con las mismas señas iniciales, pero con librito explicativo de 28 págs., Gandía, Ajuntament de Gandia, CD5.
- VIVES RAMIRO, José María (1998), «La *Visitatio Sepulchri* de Gandía» en *Visitatio Sepulchri de San Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», págs. 67-75 y 145-199.
- VIVES RAMIRO, José María (2004), «La pervivencia de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia) (1550-2004)» en *Anuario Musical*, Barcelona, Departamento de Musicología de Institución «Milà i Fontanals» del CSIC, n.º 59, págs. 23- 84.

APÉNDICE DE AUDIOS

Puede accederse a las grabaciones realizadas por el Orfeó Borja de Gandía (director Vicent Cogollos Llenares) a través del siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/11Qyb7rvNjZSa9A_ehP-PV18GhxxJxkRd?usp=sharing
O a través de los códigos QR que aparecen a continuación:



1. Plangue quasi virgo, plebs mea



2. Popule meus



3. Recessit pastor noster



4. Popule meus



5. Ecce vidimus eum



6. Popule meus



7. Jesurase[m], surge



8. Cum autem venissent ad locum



9. Sepulto Domino



10. Respice, quaesumus, Domine



11. Dum transisset sabbatum



12. Ángeles (I): Quem quaeritis



13. Capilla: Jesum Nazarenum (I)



14. Ángeles (II): Non est hic



15. Capilla: Jesum Nazarenum (II)



16. Ángeles (III): Venite et videte



17. Capilla: Jesum Nazarenum (III)



18. Marías: Quis revolvat



19. Ángel: Surrexit Christus



20. Capilla: Alleluia



21. Dic nobis Maria



22. Victimae paschali laudes



23. Dic nobis Maria



24. Sepulchrum Christi viventis



25. Dic nobis Maria



26. Scimus Christum Surrexisse

BLOQUE 4
MÚSICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

El maestro de la Real Capilla Antonio Ugena y Langa (Uclés, 1745-Madrid, 1817), opositor al magisterio de la catedral de Cuenca (1768)

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Universidad de Castilla-La Mancha

ORCID iD: 0000-0002-7167-2176

Resumen: Antonio Ugena opositó al magisterio de capilla de la Catedral de Cuenca siendo aún colegial en el Real de Niños Cantores y ayudante del maestro Francisco Courcelle en la Real Capilla de Madrid. La presente colaboración se acerca al contenido de este proceso con los objetivos de conocer, en primer lugar, cómo fue la actuación de Ugena ante opositores como Cayetano Echeverría, Antonio Molina o Pedro Aranaz; segundo, para determinar las vicisitudes y causas que motivaron la indecisión del censor, Joan Rossell; por último, considerar el contexto y las posibles influencias que inclinaron al cabildo a poner el magisterio en manos de Pedro Aranaz.

Palabras clave: catedral, cabildo catedralicio, capilla de música, maestro de capilla, música religiosa, música española siglo XVIII.

THE MASTER OF THE ROYAL CHAPEL ANTONIO UGENA Y LANGA (UCLÉS, 1745–MADRID, 1817), CANDIDATE TO THE MAGISTERIUM OF THE CATHEDRAL OF CUENCA (1768)

Abstract: Antonio Ugena was a candidate for the magisterium of the chapel of the Cathedral of Cuenca while still a collegiate in the Real de Niños Cantores and assistant to the teacher Francisco Courcelle in the Real Capilla de Madrid. The present collaboration approaches the content of this process with the objective of knowing, firstly, how was Ugena's performance against candidates such as Cayetano Echeverría, Antonio Molina or Pedro Aranaz; second, to determine the vicissitudes and causes that led to the indecision of the censor, Joan Rossell; finally, consider the context and influences that could have inclined the council to entrust the magisterium to Pedro Aranaz.

Keywords: cathedral, cathedral chapter; music chapel, chapel master, religious music, 18th-century spanish music.

1. APUNTE INTRODUCTORIO

Puede parecer una tenacidad innecesaria, incluso impertinente, que se destaque aquí la importancia del estudio de la música y músicos de la Real Capilla como aporte imprescindible al desacompañado panorama sacro-musical de nuestro país. Aunque celebramos la tendencia creciente en número y calidad de investigaciones relacionadas, la insistencia cobra pleno sentido si se repara en que todavía permanecen algunos de sus representantes y músicos destacados sin ser estudiados a fondo o, aún peor, sin ser estudiados en absoluto.

Es fácil constatar que no cupo el aplauso durante la trayectoria profesional del maestro de la Real Capilla, Antonio Ugena, como tampoco lo ha habido después. La semblanza que nos ha llegado procede en su mayor parte de los comentarios realizados por Hilarión Eslava, reproducidos después por el musicógrafo Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la música española*: «De este maestro, que fue jubilado el año de 1805, se conservan muchas obras en los archivos de música de la capilla de S. M., pero todas ó la mayor parte de ellas de escaso mérito»¹. Estas afirmaciones, que nada aportaron al conocimiento ni del músico ni su obra, fueron suficientes para dilapidar su reputación.

Iniciado el siglo XX el musicólogo Rafael Mitjana valoró la producción de Ugena de insignificante y propia de un espíritu rutinario que perjudicó el prestigio de la Institución, inadecuado para el cargo que había ocupado². A comienzos de la Guerra Civil la hispanista Mary Neal Hamilton, buscando la relación entre la secuencia medieval y la seguidilla, halló, en su lugar, «indiscutibles signos de decadencia» en la Capilla Real culpabilizando de ello a un «mediocre» Francisco Teixidor y, sobre todo, a un maestro «insignificante» llamado Antonio Ugena que acabó sentenciado —en línea con el anatema de Eslava— con calificativos exagerados que alcanzaron, incluso, al maestro piacentino: «demostrando ser infructuoso e indigno para suceder incluso a un director de tercera como Corselli»³.

1. SORIANO FUERTES, Mariano (1859), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Martín y Salazar, tomo IV, pág. 185.

2. MITJANA, Rafael (1920), «La musique en Espagne», Lavignac, Albert y de La Laurencie, Laurent (eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave, págs. 1913-2351, pág. 2148.

3. HAMILTON, Mary Neal (1937), *Music in eighteenth century Spain*, Nueva York, Da Capo Press, 1971, pág. 231. Cita de LÓPEZ RUIZ, Luis (2017), *El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Madrid, <http://eprints.ucm.es/id/eprint/46208/1/T39570.pdf> [Consultado el 25/04/2021]. Este interesante trabajo sobre José Lidón aporta una valiosa visión del entorno cortesano próximo y, en gran medida, hostil en que se desenvolvió el maestro de Uclés.

Ugena permaneció durante cuarenta y siete años en la Real Institución tiempo en que compuso más de ciento veinticuatro obras sacras. El estudio y reposición de esta producción ha sido escaso e incapaz de impulsar el interés de los estudiosos por el autor⁴. La historiografía actual se ha limitado a incorporar los precedentes en una crónica superficial, errores incluidos, auspiciando que Antonio Ugena sea el único maestro de la Real Capilla que no aparece en *Grove Music Online*, como tampoco en *Musik in Geschichte und Gegenwart*⁵. El lugar y fecha de nacimiento del maestro han sido esclarecidos en fechas muy recientes, gracias a la localización del acta de bautismo en el archivo de la parroquia de Santa María y San Andrés de la localidad conquense de Uclés, documento fundamental para el rastreo de los primeros pasos musicales del compositor⁶.

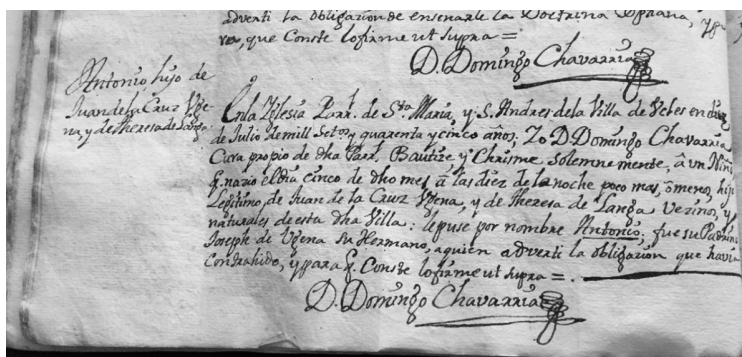


Figura 1. Acta de bautismo de Antonio Ugena. Iglesia parroquial de Santa María y San Andrés de Uclés (Cuenca). FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (2021), «Nuevos datos biográficos sobre el compositor Antonio Ugena, maestro de la Real Capilla de Madrid (1745-1817)», *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 13, pág. 23

4. Cabe celebrar el estreno en tiempos modernos de la *Lamentación primera de Viernes Santo en sol menor*, por el grupo Nereydas dirigido por Javier Ulises (Guadalajara, 30 de marzo de 2021). Véase también ORTEGA, Judith; BERROCAL, Joseba. (2010). *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

5. Cabe mencionar la tesis doctoral de la profesora Judith Ortega, trabajo de referencia sobre la música en la Real Capilla durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. La autora incorpora en su trabajo un perfil biográfico de Antonio Ugena donde destaca la mediocridad de su producción, y la inacción e irresponsabilidad que mostró el ucleseno en el desempeño de sus cargos.

6. El lector interesado puede consultar el detalle en FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (2021), «Nuevos datos biográficos sobre el compositor Antonio Ugena, maestro de la Real Capilla de Madrid (1745-1817)», *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 13, págs. 16-24. Agradezco al reverendo padre don Pedro Medina Balaguer, párroco de la localidad de Uclés, el haberme facilitado el acceso a la documentación de su archivo parroquial, y a doña Ana María Gálvez, encargada de dicho fondo, por su eficaz colaboración.

La documentación sobre Antonio Ugena, incluido su expediente personal y su obra prácticamente al completo, se conserva en Madrid (Archivo General de Palacio).⁷ El maestro murió en Madrid el 29 de abril de 1817, el óbito aparece registrado en el libro de difuntos de la Parroquia de San Pedro el Real⁸.

2. OPOSICIÓN AL MAGISTERIO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE CUENCA

El examen de la documentación sobre la provisión del magisterio conquense, iniciada a mediados del año 1768 y finalizada un año después, permite realizar un acercamiento al proceso y permite conocer las censuras técnicas de los jueces implicados, más en concreto, las realizadas por el maestro de la capilla de la Catedral de Toledo, Joan Rossell, y su influencia en la decisión del cabildo.

2.1. *Los aspirantes*

Las noticias relacionadas con plazas musicales vacantes llegaban con rapidez a todos los rincones del reino, incluso con anticipación en el caso de la corte madrileña gracias a la figura del comisario de negocios que el cabildo tenía allí destinado. Así se comprende que la primera solicitud al magisterio de capilla llegó a la Catedral de Cuenca el día 8 de agosto de 1768, cuando el cabildo todavía no había decidido sobre la mejor manera de convocar y proveer la plaza –incluido el rectorado del colegio San José anexo a ella– «cuanto antes». El antedicho primer memorial, que fue leído y aceptado por el cabildo, estaba firmado por un joven de veintitrés años, llamado Antonio Ugena, suplicando que se le tuviera presente para la provisión del magisterio de capilla de la Catedral de Cuenca, una vez conocida la renuncia y marcha del maestro Francisco Morera a la Metropolitana de Valencia. Aparece en esta misiva noticia clara de que el aspirante tenía la condición de tonsurado, y su empleo como colegial en el Real Colegio de Músicos Cantores de Madrid, defendiendo sentirse hábil y capaz aportando como prueba de calidad los frecuentes estrenos de sus obras en la Real Capilla, entonces gobernada por Francisco Courcelle⁹.

7. AGP, Real Capilla. Caja 7315, Expediente 45. Véase también HERGUETA, Narciso (1898), *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*. Madrid, (ms. conservado en la biblioteca de Loyola, San Sebastián).

8. San Pedro el Real, Libro de difuntos 30, f. 127. Véase el dato en FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004), *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós Editores, pág. 121.

9. E-CU, AC. 8 de agosto de 1768, pág. 106. El memorial se encuentra en E-CU, III. 47/9, pág. 6.

Supp. a V. S. Ytma
 que en qualquiera termino
 que se haya de hacer la Provi-
 sion se el dho. Magisterio
 se Capp.^a se digne tenerle
 presente. mrd que espera
 recibiz de la Notozia Justa
 cacion se O. S. Ytma

Madrid, y Agosto 5. de 1768.

A. L. P. de V. S. Ytma

Antonio Ugena

Figura 2. Remate y cierre de la solicitud de Antonio Ugena al magisterio de capilla de la Catedral de Cuenca

Según propias palabras escritas por Ugena, el acercamiento a «su patria» habría sido una de las causas para abandonar las perspectivas de promoción que representaba su permanencia en los Reales Sitios. Las recomendaciones no se hicieron esperar. En apoyo del ucleseno consta la carta leída en el cabildo del día 12 de agosto firmada por el IX Duque de Híjar, don Pedro de Alcántara y Abarca de Bolea, Grande de España:

Muy Señor mío: hallándose vacante el magisterio de capilla de esa Santa Iglesia y habiéndome interesado para que recaiga su provisión en Don Antonio Ugena natural de la villa de Uclés en ese obispado en ese obispado, clérigo de corona y colegial en el Real de músicos cantores de Su Majestad, [...] su más atento servidor. El Duque y Señor de Híjar. Marqués de Orani¹⁰.

Tras la solicitud de Antonio Ugena llegaron otras cartas de diferentes pretendientes con sus correspondientes recomendaciones, como la del organista Joaquín

10. Carta en E-CU, III. 47/9, pág. . La carta del Duque de Híjar y su relación con Ugena serán tratados con mayor detenimiento y extensión en una próxima publicación sobre el maestro.

Nebra, remitida desde Zaragoza el día 6 de agosto, a favor del tudelano Pedro Aranaz, informando de sus calidades profesionales y humanas:

Él se ha criado desde sus principios en la Santa Iglesia del Pilar de esta ciudad, habiendo aprendido la facultad con los mejores maestros que ha tenido esta metropolitana por crédito de su habilidad de su fundamento y gusto en la música tengo la prueba evidente de la oposición que hizo el año de 1766¹¹.

Aranaz alegó su deseo de hacer oposición aportando como méritos «haber ejercitado tres veces, la primera en la Santa Iglesia de la Calzada, la segunda en la Metropolitana del Pilar de esta ciudad y la tercera en la Santa iglesia de Zamora en este presente año»¹². El cabildo acordó que dicha solicitud fuera añadida junto a las que habían llegado con anterioridad, entre ellas las del maestro de la Capilla Real de Granada, Antonio Caballero¹³.

Junto a los músicos anteriores fueron recibidos los memoriales del maestro de la Colegiata de San Felipe de Játiva, Antonio Molina y, posteriormente, los del maestro de capilla del Pilar, Cayetano Echeverría y el del maestro de la Colegial de Antequera, José de Zameza, que fue excluido por su condición de casado. Por último, fueron recibidos los enviados por el organista de la Colegial de San Ildefonso, Manuel Sesnilo, y el de Domingo Graell, procedente de Baeza.

Cayetano Echeverría estuvo recomendado por quien fue su maestro «de gusto y buena modulación» en la Catedral del Salvador de Zaragoza, Francisco Javier García Fajer, quien envió al cabildo una carta con datos de gran interés, agradeciendo «la honra de tener ahí un discípulo mío a su servicio», en referencia al tenor Antonio Cintora –músico que mencionaremos en su lugar–, y calificando a Echeverría como «uno de los mejores maestros de España». Es ampliamente conocida la frecuencia con que el tópico de humildad era aplicado no sólo en los textos impresos, también en la correspondencia privada; García Fajer utilizó la dialéctica para realzar la plaza conquense ofreciéndose a ocuparla a pesar de que su salario zaragozano superaba los seis mil reales y treinta fanegas de trigo del magisterio conquense: «que yo me hallo imposibilitado de poder pretender ese magisterio por no dejar a mi madre que se halla en la edad de ochenta años, y sería acabarle la vida con mi ausencia»¹⁴.

11. Carta en E-CU, III. 47/9, pág. 9.

12. Carta en E-CU, III. 47/9, pág. 11.

13. Carta en E-CU, III. 47/9, pág. 13.

14. E-CU, III. 47/9, pág. 22. Nos abordan algunas incógnitas, en primer lugar, la premura con que Joaquín Nebra avaló a Aranaz, la recomendación de Nebra llegó a Cuenca con veinte días de antelación a la propia solicitud del interesado; por otra parte, nos preguntamos por qué el maestro García Fajer postuló su apoyo hacia Cayetano Echeverría en detrimento de su discípulo, Pedro Aranaz.

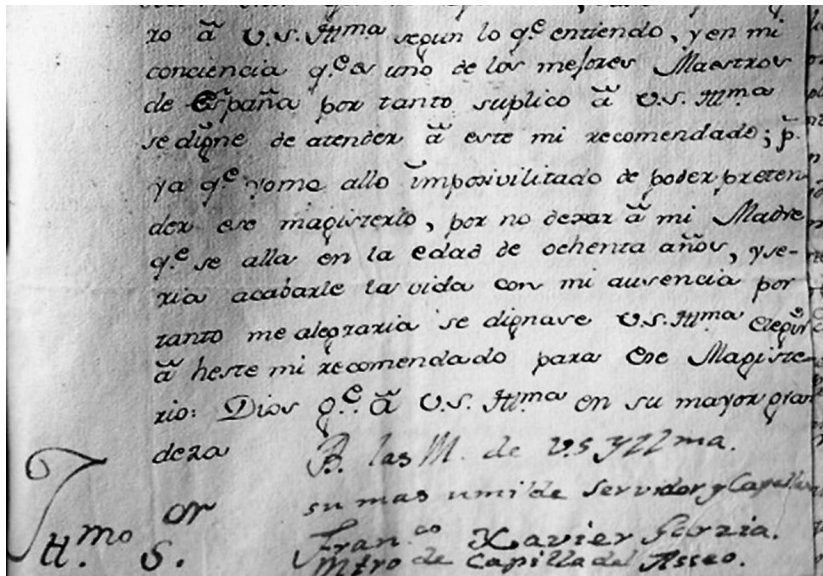


Figura 3. Cierre y firma de Francisco Javier García Fajer «Spagnoletto»

2.2. Las pruebas: contenido y desarrollo

La capilla conquense avanzaba hacia la celebración de la Pascua de Navidad sin maestro y con notoria escasez de voces de tenor, hasta el punto de poner en peligro la propia función navideña y también los ensayos de las obras de los aspirantes al magisterio. Los villancicos representados fueron encargados al organista mayor, José Barrera, que utilizó algunos de los que compuso cuando fue maestro de capilla «y otros que se hallaban en el cajón de ella aunque no se podrían imprimir por el corto tiempo que falta»¹⁵. Para cubrir las voces fueron llamados el cantor Lino del Río, compañero de Ugena en el Real Colegio madrileño, y el tenor de la Seo de Zaragoza, Antonio Cintora. Ambos músicos se mantuvieron en Cuenca durante toda la Pascua, siendo admitidos como tenores de la capilla el 9 de enero de 1769 acabados los maitines de Reyes: «por mayor parte de votos se acordó recibir como el cabildo recibió a los dichos don Lino del Río y Antonio Cintora por músicos tenores de esta santa iglesia»¹⁶.

En estas fechas el cabildo, ante la concurrencia «de no pocos opositores», ordena a los comisarios examinadores de música para que, junto con el organista mayor, seleccionen los aspirantes que mejor parecieren: «Y hecho den cuenta para

15. E-CU, AC. 31 de octubre de 1768, pág. 152.

16. E-CU, AC. 9-01-1769, pág. 1.

que por secretaría se les envíen las obras que deban y hayan de trabajar [...], y que procuren dichos señores se tomen los informes convenientes»¹⁷.

El 30 de abril, tras la lectura de los informes realizados por la comisión encargada, son aprobados por el cabildo los cuatro aspirantes seleccionados «especialmente por más hábiles y únicos para el empleo conforme a las noticias que ha adquirido»¹⁸, con exclusión de los cuatro restantes que habían comparecido. Los seleccionados fueron Cayetano Echeverría, Antonio Molina; Pedro Aranaz, y Antonio Ugena.

Las obras ordenadas componer por el cabildo fueron un villancico sobre el texto: «Ah! del espumoso Júcar» y, como sustitución del tradicional motete, un himno sobre el canto llano del *Iste confesor*. Ambas obras contenían indicaciones de obligado cumplimiento, tanto en cuanto a elementos y estructura como de carácter, dejando al arbitrio del compositor las divisiones en solos, dúos, cuatros y ochos «para que con entera libertad atienda al buen gusto y expresiones de la letra»¹⁹. En el villancico la estructura quedó fijada en tres partes: introducción con violines y trompas obligadas, recitado con violines, y aria con violines y oboes obligados.

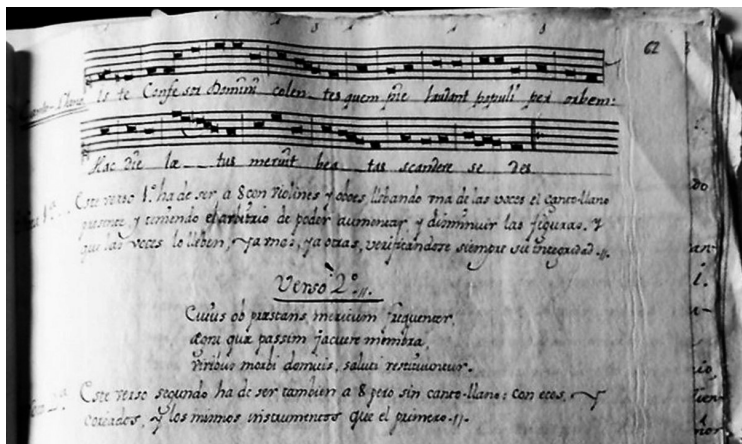


Figura 4. Folio con el contenido del himno obligado. E-CU, III. 47/9: 62

El día 9 de junio las obras de todos los opositores estaban preparadas, copiadas a papeles, y ensayadas por la capilla²⁰. El comisario de música José Manuel

17. E-CU, AC. 30-01-1769, pág. 11.

18. E-CU, AC. 7-04-1769, pág. 27.

19. E-CU, III. 47/9, pág. 60.

20. Los manuscritos fueron copiados por el organista primero, Juan Manuel del Barrio, que recibió trescientos treinta reales por dicho trabajo. E-CU, AC. 26 de agosto de 1769, pág. 72.

de Lopeola, miembro del coro del deán, solicita al cabildo el reconocimiento del fondo de las composiciones que acuerda realizar la prueba en el coro en dos tardes, acabadas las Horas: «haciéndola en una de toda la composición castellana por los cuatro opositores, y en la segunda de la latina trabajada por los mismos»;²¹ el cabildo nombra por jueces a sus dos organistas Juan Manuel del Barrio y José Barrera, ordenándoles reconocer y emitir las censuras y parecer de las obras. Barrio se excusa de participar como examinador de las composiciones alegando «motivos reservados y públicos para escusarse en este encargo». Es posible que el recelo hubiera sido motivado por la estrecha relación que había mantenido con los principales miembros de la familia Nebra, amistad notoria que le obligaba a mostrar su favor hacia uno de los opositores, Pedro Aranaz, recomendado expresamente por Joaquín Nebra; el otro compositor, Cayetano Echevarría, maestro en El Pilar de Zaragoza, a la sazón apadrinado por García Fajer, obstaculizaba totalmente la emisión de una censura ecuaníme.

2.3. *Las censuras*

2.3.1. *El informe de José Barrera*

No representó obstáculo alguno los lazos de amistad para José Barrera, discípulo que fue de José Melchor Nebra, a la hora de dictaminar sobre las obras compuestas por los opositores, si bien el sentido de claro favor hacia Aranaz acabó incrementado en el caso de Echevarría como se constata a continuación. El organista inicia su informe con la acostumbrada relación de aquellos elementos que iban a ser valorados, que no eran otros que los requisitos considerados imprescindibles para ser «un perfecto maestro», que él cristalizaba en la figura de José Melchor Nebra, claro ejemplo de la unión de técnica compositiva, estilo y buen gusto:

[...] admiramos en sus obras los más sutiles preceptos de la composición nos embelesa el gusta tan delicado nos suspende la buena elección de especies y buen método en colocarlas al principio, medio y fin de la obra, adaptase al metro y a la letra con la mayor propiedad y habilidad uniendo la letra con la música sin violencia y todo con grande armonía y novedad²².

El dictamen de Barrera fue emitido el 19 de agosto de 1769. Así se pronunció sobre Antonio Molina:

21. E-CU, AC. 9 de junio de 1769, pág. 43.

22. E-CU, III. 47/9, pág. 63.

Ha trabajado con grande solicitud cuidado y acierto en cuanto a los fundamentos de la composición, desmenuzando muy bien en el himno el canto llano; y aunque no deja de tener buen gusto su elección y método no es el más escogido como se demuestra en el villancico²³.

También, de una forma más tímida, señala la falta de excepcionalidad en las obras compuestas por el coautor de Molina, Antonio Ugena, matizando su conocimiento del oficio y su buen gusto:

Don Antonio Ugena ha trabajado arreglado a los preceptos de la composición, tiene buen gusto, su elección método y unión de la letra con la música, natural, pero sin novedad, y con este mismo estilo se ha adaptado a la letra y sin la mayor habilidad, el aria está de buen estilo²⁴.

Las valoraciones sobre Aranaz fueron, sin embargo, mucho más positivas:

Don Pedro Aranaz ha compuesto con buenos fundamentos en la composición tiene muy buen gusto, su elección de especies aunque muy bien colocadas me parece son más propias para una obertura que para villancico, en algunos pasajes de él se adaptado a la letra con habilidad. El aria está de muy buen gusto²⁵.

Por último, Barrera se diluye en elogios en el dictamen sobre Cayetano Echevarría, realzando la capacidad y adecuación de este maestro a quien conceptúa muy por encima de los demás aspirantes:

Ha trabajado con la mayor experiencia y habilidad en los fundamentos de la composición. Igualmente en el himno y villancico, el gusto delicado, buena elección de especies, grande método en colocarlas y esto no solamente lo ha ejecutado en el villancico recitativo y aria, si no es también en el himno uniendo los fundamentos de la composición con el buen método adaptándose a la letra en todos los pasajes con la mayor propiedad y habilidad, [...] y ser el dicho don Cayetano Echeverría el más benemérito a la plaza vacante²⁶.

2.3.2. *El informe de Joan Rossell*

No encontró Joan Rossell satisfactorio ninguno de los trabajos presentados por los aspirantes. Su juicio final quedó suspendido a falta de dos aspectos fundamentales, el primero, no poder examinar la capacidad y habilidad de forma presencial; el segundo, presentar formas más propias del teatro que del templo, con detrimento del aparato contrapuntístico.

23. E-CU, III. 47/9, pág. 63v.

24. E-CU, III. 47/9, pág. 63v.

25. E-CU, III. 47/9, pág. 63v.

26. E-CU, III. 47/9, pág. 64.

La forma en que Joan Rossell dictamina sobre la obra de los opositores fue mucho más rigurosa –y también demoledora– que las valoraciones, un tanto sesgadas, de Antonio Barrera. Los comentarios de Rossell tienen un claro antecedente en la obra del maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, Francesc Valls, de quien fue aventajado discípulo, nos referimos al *Mapa Armónico Práctico*, tratado publicado en 1742 cuyos contenidos aparecen profusamente sembrados en las estimaciones técnicas del acta conquense²⁷.



Figura 5. Trocados. Ejemplificación de Joan Rossell, incluida en E-CU, III. 47/9: 93v

Los juicios estuvieron relacionados estrictamente con el examen de las obras, en cuanto a su configuración y entrada de pasos; en el llenado de los huecos entre las voces; en las formas en que fueron trabajados los cánones, las fugas y los trocados: «piedra fundamental de la composición, ignorándola jamás se podrá llegar a la perfección de esta arte»²⁸; y en saber relacionar «con primor» el texto con las figuras musicales sugeridas, aspecto éste, a juicio de Rossell, deficitario en todos los opositores:

La quinta circunstancia que dejo anotado es saber poner la música adecuada a la letra, reparo que ninguno de los pretendientes ha cumplido en aquellas palabras que se expresan en el villancico [...] es entonces cuando se ve la viveza e ingenio, la profundidad de su entendimiento, pero no se halla algo de esto en ninguno de los pretendientes²⁹.

De similar importancia, si cabe, es la valoración de las instrumentaciones utilizadas en el villancico:

27. VALLS, Francesc (2002), *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. PAVÍA I SIMÓ, José (ed.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [en línea] <http://hdl.handle.net/10261/212781> [Consultado el 10/03/2021].

28. E-CU, III. 47/9, pág. 73v.

29. E-CU, III. 47/9, pág. 74.

Los instrumentos deben ser puestos también con su intención, atando o que se propone en la entrada de ellos, con el tema que se toma de las voces, pero esto ha de ser de modo que se pueda percibir la letra que por esta razón el Abad Alrredo [Elredo de Rieval], contemporáneo de San Bernardo, vituperando el órgano dijo, que aquella música que estaba trabajada en esa forma más parecía truenos y relámpagos que armonía³⁰.

El conocimiento de la modulación y, sobre todo, el uso de los tonos, elementos importantes para alguien que tenía que construir sus obras litúrgicas acordadas con el canto llano, tampoco convencieron a Rossell:

[...] con esta circunstancia va adjunta la de saber las correspondencias de los pasos según el tono; veo tantas malas correspondencias como quedan anotadas en la censura particular de cada uno que por ellas se vendrá en conocimiento de sus faltas³¹.

Tras la emisión de los informes de valoración individual, firmados en Toledo el 19 de agosto de 1769, Rossell suspende finalmente el juicio sobre los opositores fundamentando su decisión en los defectos contenidos en las obras presentadas, defectos «de todos» repartidos de forma desigual entre unas y otras partes sometidas a valoración:

Pero a la verdad si alguno [juicio] debía formar sería de que no tienen noticias de semejantes particularidades o principios porque si la tuvieran se conocería algo en sus obras lo que yo no percibo, y si por desgracia les faltan estas y las que tengo anotadas ¿cómo podré graduar con mérito a ninguno de los opositores a ese magisterio? No quiera Dios sea parte de ninguna manera que se haga esta provisión en tales sujetos³².

Antes de haber decidido la elección el cabildo consideró conveniente asentar las obligaciones que debería cumplir y observar el nuevo maestro no por inexistencia de ellas sino por estar cumpliéndose sin autorización capitular. El asunto fue encomendado a los comisarios de música «para que arreglen las obligaciones de este empleo adelantando a ellas lo que les pareciese y estimasen más conforme haciendo se las hagan saber a su ingreso y firmar igualmente el cumplimiento de ellas»³³.

Cabe significar la similitud de los argumentos con que Rossell realizó la incoación de los informes del villancico de todos los opositores. En el caso de Pedro

30. E-CU, III. 47/9, pág. 74v.

31. E-CU, III. 47/9, pág. 75.

32. E-CU, III. 47/9, pág. 75.

33. E-CU, AC. 26 de agosto de 1769, pág. 72.

Aranaz: «Este no cumple íntegramente, en cuanto a poner los instrumentos sí; en guardar la armonía, también; pero en llegando a las dificultades jamás entra en ellas»; con Cayetano Echeverría: «Este no ha cumplido en lo que se le ha pedido. Jamás entra en la dificultad de trabajar a 8 como se pide en el villancico»; Antonio Molina: «Este opositor no cumple íntegramente porque la introducción del villancico no debía estar así»; y en el caso de Antonio Ugena: «Este pretendiente no cumple. Jamás entra con la dificultad de trabajar a 8. Las entradas de los pasos no tienen variedad alguna»³⁴.

La valoración de Antonio Ugena, emitida en Toledo el 19 de agosto de 1769 por Joan Rossell, fue tan intensa y demoledora como la del resto de pretendientes a la plaza de la Catedral de Cuenca. Tras unas observaciones muy breves y puntuales, relacionadas con el desarrollo temático, la censura del villancico finaliza del mismo modo que comenzó: «No tiene en todo él cosa que merezca la menor atención, pues la fuga no tiene mérito alguno. Pone mejor los instrumentos pero de más bajo estilo que Coruña [Echeverría], pero deja percibir más las voces»³⁵.

Peor suerte que el villancico de Ugena corrió el de Pedro Aranaz. La censura no sólo contiene una valoración negativa en cuanto a la manera en que el compositor utilizó los recursos musicales para el realce retórico del texto, añade además la sospecha de que buena parte del contenido presentado por Pedro Aranaz habría sido un añadido espurio:

Lo que se sigue a las palabras «mis afectos» no lo entiendo pero sí el trocado a las palabras «sus mínimas acciones», éste no vale nada por estar hecho sin regla y se conoce es una añadidura por cuanto si fuera de un mismo ingenio habría concluido todo el periodo trocando las voces, lo que no se puede ejecutar como se verá si se alarga todo el periodo en el modo que este pretendiente ha alargado la mitad de él³⁶.

De Echeverría concluye con similar brevedad y contundencia que en el caso de Ugena: «no hay cosa de habilidad alguna en todo el villancico: tiene el defecto de no saber la diferencia que hay de trabajar a 4 u a 8 como se ve en las entradas de los pasos»³⁷.

Mucho más detallado y completo fue el examen del correspondiente a Antonio Molina, valorando la forma de poner los pasos y también el ajuste de la música al sentido del texto, señalando lo que califica como «yerros garrafales»: alejamientos

34. E-CU, III. 47/9, pág. 60-64.

35. E-CU, III. 47/9, pág. 60.

36. E-CU, III. 47/9, pág. 67.

37. E-CU, III. 47/9, pág. 68.

tonales, resoluciones contrarias a las reglas, defectos en la utilización de especies, falta de variedad y un sinfín de apreciaciones:

La fuga que sigue, si no tuviera los defectos que se perciben entre el tiple del primer coro con el bajo del segundo coro, y entre las demás voces, y estuviese arreglada sobre algún tema del villancico tendría mérito, pero faltando lo dicho lo tiene muy poco³⁸.

Inexplicablemente, a juzgar por las valoraciones del maestro barcelonés, no parece que los opositores hubieran respetado las indicaciones dadas para la resolución del himno *Iste confesor*. Rossell significa con exactitud, caso por caso, las múltiples faltas y errores contrapuntísticos cometidos en un género ya caduco para la época, vigente sólo en el género sacro, basado la construcción de pasos, especies, cánones, trocados, y fugas sobre canto llano, con toda la variedad que permitía el artificio contrapuntístico, mientras que la teatralidad de óperas y zarzuelas aglutinaba el gusto por la sencillez de la línea y el lirismo dramático.

A pesar de conseguir el magisterio, la realización de Aranaz no fue mejor que la de Ugena, o Molina a los ojos de Rossel que valoró los múltiples defectos y faltas cometidas además de la «escasez de ingenio» del tudelano a la hora de resolver los coreados del himno obligado. En definitiva, una oposición demasiado gris para un maestro apodado «el águila de la música»³⁹. Así quedó precisado por Rossell:

El paso que entra en el primer verso no tiene variedad a mas que por él, y lo restante se ve claramente que no sabe colocar las voces, y lo que repite con el coreado a las mismas palabras de «iste confesor» es contra toda buena composición, con las 12 entradas que hace a las palabras «quem pie laudant» se descubre su poco ingenio lo que se reprueba por no tener variedad alguna [...] es contra las reglas de la música eclesiástica, el canon que forma aunque es verdad que nace del paso propuesto no tiene mérito por cuanto es formado sobre dos puntos y pertenece al canon madrigalesco. [...] y dicho paso y entrada no tiene variedad, tampoco la tiene el paso «intende» de las palabras «qui super coeli», a la entrada del amen falta la cantidad⁴⁰.

El mejor valorado en esta parte fue Cayetano Echeverría. Las faltas señaladas por Rossel en el himno son más abundantes, aunque de menor gravedad, que las cometidas en el villancico. La valoración de los tres versos del *Iste confesor* es muy

38. E-CU, III. 47/9, pág. 69.

39. Véase MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel (1988), *Historia musical de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, págs. 396-430.

40. E-CU, III. 47/9, pág. 67.

similar a la del resto de aspirantes, sin embargo, el fondo de los errores y el matiz de la expresión suaviza el resultado del dictamen:

El coreado con empeños de bajos de «haec die lectus» con el canto llano a cada coro, podía estar con toda perfección pero de la suerte que está colocado nada vale [...]. Y si pidieron que las notas que cita sirviesen de tema para todo el verso buscando a cada verso su introducción sobre el tema dicho; esto es lo que debía ser. Y por todo lo dicho no me atrevo a aprobar este pretendiente⁴¹.

Antonio Molina resultó el peor parado de todos. Rossell no encuentra en lo compuesto nada que pudiera haber sido salvado:

La entrada que hace en el himno Iste confesor nada vale, tampoco sabe los puestos que han de ocupar las voces al tiempo que no cantan al paso. [...] el paso que forma quem pie laudant no tiene aprecio alguno por ser todo él una misma cosa. [...] A la unión de los dos intentos se ve la mala disposición, y poco conocimiento pues une el verso qui super coeli con el sit salus, lo que está absolutamente reprobado en la música eclesiástica., como todo lo que sigue en adelante, hasta la palabra trinus, en esta veo un canon a 3 que no tiene aprecio. Este tiene más ciencia, pero tan mal digerida que de nada sirve⁴².

2.4. *El nombramiento*

La censura de José Barrera fue presentada en el cabildo de 25 de agosto junto con las que había emitido el día 19 del mismo mes el maestro de Toledo, Juan Rosell, realizadas de forma supuestamente ciega de cada uno de los opositores, tal y como le había sido requerido por el cabildo, con las particularidades que veremos más adelante: «estimó hacerlo al maestro de capilla de Toledo por contemplarle de la mayor satisfacción y desempeño en el reconocimiento y censura de dichas obras según se apetecía»⁴³. El cabildo ordenó dar cédula ante díem para examinar las censuras de Rossell y Barrera y, en su vista, decidir el nombramiento del maestro de capilla.

En el cabildo de 28 de agosto de 1769 se acuerda contestar a Rossell, expresando la total satisfacción y agradecimiento del cabildo hacia su censura: «reconociendo la exactitud y delicadeza con que la había evacuado». El cabildo también suspendió el nombramiento hasta saber si el maestro barcelonés recomendaba alguna persona de confianza y mérito suficiente para ocupar el puesto. La respuesta

41. E-CU, III. 47/9, pág. 68.

42. E-CU, III. 47/9, pág. 69v.

43. E-CU, AC. 25 de agosto de 1769, pág. 71.

de Rossell firmada el día 3 de septiembre y enviada al comisario de música Tomás Melgarejo fue decisiva para el cabildo. En ella el barcelonés justifica su dictamen argumentando el riesgo que suponía encontrar una persona adecuada sin haber realizado un examen presencial en que se hubiera podido apreciar el desenvolvimiento de cada aspirante en la práctica ante el facistol, siendo además garantía de la autenticidad de las obras compuestas. Para resolver el cabildo convocó una sesión para el día 11 de septiembre en la cual, atendiendo a los informes y mediante votación secreta de los canónigos asistentes, fue elegido por maestro de capilla de la Catedral de Cuenca el compositor Pedro Aranaz:

Habiendo mandado se leyese la graduación hecha de los cuatro opositores que fueron admitidos y constaba de las censuras que dieron don Juan Rosell, maestro de la santa iglesia de Toledo, y don Jose Barreda, organista segundo de ésta [...] y halló que de los once votos que quedaban de los doce que concurrieron, tuvo ocho don Pedro Aranaz, dos don Antonio Molina, y uno don Antonio Ugena. Y visto por los señores deán y cabildo hallarse con la mayor parte de dichos votos don Pedro Aranaz declararon quedar elegido y nombrado por tal maestro de capilla⁴⁴.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

La actuación del joven Ugena en la oposición conquense no desmereció ante opositores de la talla de los maestros Cayetano Echeverría, Antonio Molina o el propio Pedro Aranaz; aún menos cuando el censor sólo pudo fundamentar su dictamen en el mayor o menor ajuste a las reglas del arte contrapuntístico, principalmente las contenidas en el *Mapa Armónico* publicado por su maestro, Francesc Valls. Del análisis de las obras trabajadas por Aranaz y Ugena, conservadas en la Catedral de Cuenca y Biblioteca Nacional, se desprende que ni la habilidad técnica ni el ingenio fueron las causas que inclinaron la balanza finalmente hacia Aranaz, ni tampoco de que el joven Ugena hubiera sido «el más endeble» tal y como fue valorado por el maestro Rossell, a causa de un lenguaje menos adaptado a lo requerido.

Rossell determinó suspender el juicio por no ser la oposición presencial «respecto que con ella se ve la solidez de su ciencia, su viveza de entendimiento, y en una palabra, no queda duda que las obras que trabajan son propias de su ingenio»⁴⁵. En este sentido, una de las causas de no haber aconsejado al cabildo la provisión en el maestro de Tudela la expuso el propio Rossell en su dictamen, al considerar

44. E-CU, III. 47/9, pág. 49v.

45. E-CU, III. 47/9, pág. 52.

probado que parte del villancico de Aranaz era un añadido apócrifo, compuesto por otra mano.

El cabildo se dejó guiar por la valoración de Joan Rossell más que por cualquier otra consideración, incluidas las influencias llegadas desde la nobleza. La valoración del barcelonés además coincidió con la recomendación realizada por Joaquín Nebra, familia que gozó de la confianza del cabildo conquense durante décadas. La observación que hizo Rossell al cabildo en defensa de la conservación de la «limpieza» de la música eclesiástica en España fue otro de los elementos decisivos, siendo esta circunstancia suficiente para valorar el conocimiento de cuestiones que son tan relevantes como la capacidad para el gobierno de una capilla de música ante el facistol, la capacidad de corregir defectos, o repentizar sobre un canto llano, o cómo echar el compás, entre otras.

Resulta difícil de entender el abandono en que todavía permanece el estado de la investigación sobre Antonio Ugena. Pensamos que las oportunidades no han debido faltar pero los comentarios heredados, absolutamente exagerados, han favorecido el desinterés por el estudio y recuperación de un legado musical que todavía permanece sin ser puesto en valor.

4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004), *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós Editores.
- FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (2021), «Nuevos datos biográficos sobre el compositor Antonio Ugena, maestro de la Real Capilla de Madrid (1745-1817)», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º. 13, págs., 16-24.
- HAMILTON, Mary Neal (1937), *Music in eighteenth century Spain*, Nueva York, Da Capo Press, 1971.
- HERGUETA, Narciso (1898), *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*. Madrid, (ms. conservado en la biblioteca de Loyola, San Sebastián).
- LÓPEZ RUIZ, Luis (2017), *El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*. Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Madrid, <http://eprints.ucm.es/id/eprint/46208/1/T39570.pdf> [Consultado el 25/04/2021].
- MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel (1988), *Historia musical de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.
- MITJANA, Rafael (1920), «La musique en Espagne», en Lavignac, Albert y de La Laurencie, Laurent (eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave, págs. 1913-2351.

- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. (2010). *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara* (Tesis doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ORTEGA, Judith; BERROCAL, Joseba. (2010). *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1859), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Martín y Salazar.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1867), «Documento curioso», *Revista y gaceta musical* (29-09-1867), n.º 39, págs. 214-215.
- VALLS, Francesc (2002), *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Pavía i Simó, José (ed.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas <http://hdl.handle.net/10261/212781> [Consultado el 10/03/2021].

De maestros y discípulos.
Las relaciones entre músicos eclesiásticos en Aragón
y su reflejo en la actividad musical en Jaca
en la primera mitad del siglo XVIII

SARA ESCUER SALCEDO

Universidad Internacional de La Rioja
Universidad de Salamanca

Resumen: En las últimas décadas, han ido floreciendo numerosas investigaciones centradas en el estudio de las redes personales y profesionales entre músicos durante la Edad Moderna, como muestra de la intensa e interesante actividad musical peninsular. En el ámbito eclesiástico, resulta imprescindible adentrarse en la documentación conservada en archivos capitulares y parroquiales –en gran parte todavía inéditos– para desgranar las relaciones que vertebraron la vida en las capillas de música de los templos.

De todo ello da testimonio la documentación conservada en los archivos capitular y musical de la catedral de Jaca (España). Un análisis exhaustivo de sus fondos archivísticos permite constatar la importancia y repercusión de las relaciones personales y profesionales de los músicos que integraban la capilla altoaragonesa con sus colegas de las capillas de los principales templos de Zaragoza –la catedral metropolitana y El Pilar– y ofrece nuevos resultados sobre las vías de circulación y recepción de repertorios foráneos en la seo altoaragonesa.

Palabras clave: capillas de música, archivo musical, documentación musical, redes de músicos, siglo XVIII, circulación de repertorio.

Abstract: In recent decades, a great deal of research has focused on the study of the personal and professional networks between musicians during the Modern Age, as a sample of the intense and interesting musical activity in the Iberian Peninsula. In the ecclesiastical sphere, it is essential to delve into the documentation preserved in chapter and parish archives, much of which is still unpublished, in order to unravel the relationships that formed the backbone of life in the music chapels of the churches.

The documentation preserved in the chapter and music archives of the cathedral of Jaca (Spain) bears witness to all this. An exhaustive analysis of the archives allows us to confirm the importance and repercussion of the personal and professional relationships of the musicians who were part of the Alto Aragonesa chapel with their colleagues in the chapels of the main temples of Zaragoza –the metropolitan cathedral and El Pilar– and offers new results on the circulation and reception of foreign repertoires in the Alto Aragonesa cathedral.

Keywords: music chapels, music archives, musical documentation, musicians' networks, 18th century, circulation of repertoire.

INTRODUCCIÓN

Un análisis del repertorio foráneo que se localiza en el archivo musical de la catedral de Jaca permite establecer que, en su mayoría, se trata de composiciones importadas durante la primera mitad del siglo XVIII, entre las que se localizan obras de compositores que desarrollaban su profesión en ciudades relativamente alejadas, como Zaragoza, Segorbe, Valencia o Madrid. El principal objetivo de esta investigación es profundizar en las relaciones que los músicos de la capilla catedralicia de Jaca pudieron mantener con sus colegas de otras localidades, así como valorar la influencia que estos vínculos profesionales y/o personales pudieron tener en la actividad de las capillas musicales altoaragonesas, favoreciendo la contratación de músicos o generando redes de intercambio y recepción de repertorio foráneo.

Los primeros trabajos de identificación de obras realizados en el archivo musical de la Catedral de Jaca fueron desempeñados por Miguel Querol Gavaldá entre 1955 y 1969. A ellos se sumaron en la década de 1970 los realizados por Pedro Calahorra Martínez, consistentes en la ordenación e inventariado general de los fondos musicales del archivo. Una ampliación e informatización de este último inventario fue realizada por Miguel Ángel Marín e incluido como apéndice de su tesis doctoral en 1999¹. El trabajo iniciado por P. Calahorra ha sido ampliado de forma continuada por el actual archivero, –canónigo y organista–, Domingo Jesús Lizalde Giménez. Finalmente, en 2017, el cabildo catedralicio me encargó la catalogación de los materiales conservados en la sección B del archivo, formada por «papeles de música de los siglos XVI, XVIII y XVIII», siendo esta la catalogación más completa y exhaustiva realizada hasta el momento².

1. MARÍN, Miguel Ángel (1999), «Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)». Tesis Doctoral. Royal Holloway-Universidad de Londres.

2. Entre los años 2017 y 2019, gracias a la contratación por parte del cabildo de la catedral de Jaca (Huesca) y a una subvención concedida por el Departamento de Educación, Cultura y

En lo referente a la Catedral de Barbastro (Huesca), en el año 1994 el Grupo de Trabajo de Ámbito Estatal RISM-España, encabezado por Antonio Ezquerro Esteban, llevó a cabo una primera valoración de los trabajos necesarios para ordenar, inventariar y catalogar los fondos musicales conservados en sus dependencias³. Entre 2018 y 2020 pude acometer estas tareas gracias a la contratación por parte del cabildo catedralicio, siguiendo los mismos criterios que, de forma simultánea, estaba empleando en el archivo jaqués⁴.

El trabajo acometido durante casi tres años en esos dos archivos altoaragoneses –sumado a diversas visitas realizadas en ese tiempo a los archivos de la colegiata de Alquézar y la catedral de Huesca–, me ha permitido conocer de primera mano la documentación musical conservada, así como contrastar fuentes de los distintos archivos, comparar graffías y marcas de agua del papel, cruzar datos e informaciones y obtener algunas conclusiones que no hubiera podido alcanzar sin la simultaneidad en la realización de las tareas de catalogación en dichos archivos.

La mayor parte de las fuentes musicales analizadas durante el desarrollo de esta investigación son inéditas, por lo que ha sido necesaria su localización, selección y edición. Dichas fuentes –documentación musical, documentación auxiliar y música notada– se conservan, en su mayoría, en archivos catedralicios o diocesanos en Jaca, Barbastro, Huesca, Zaragoza y Teruel, así como en archivos municipales o bibliotecas. Son las siguientes:

—ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE JACA: Libros de *Gestis Capituli* (años 1659-1699; 1700-1735; 1735-1767). *Cinco libros* de la Cura parroquial de la catedral de Jaca –bautismos, confirmaciones, matrimonios, defunciones

Deporte del Gobierno de Aragón, pude llevar a cabo la catalogación de los fondos del archivo musical de la catedral, siguiendo la normativa internacional establecida por el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Esta labor me permitió conocer de primera mano los fondos albergados en el archivo, en su mayoría inéditos y todavía poco conocidos por la comunidad científica.

3. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (1995), «Memoria de actividades de RISM-España / 1994», *Anuario Musical*, 50, págs. 271-301.

4. De forma similar a como sucediera unos meses antes en el archivo de la catedral de Jaca, el cabildo de la catedral de Barbastro (Huesca) me encargó a mediados de 2018 la catalogación de los fondos musicales de su archivo capitular. El interés e implicación mostrados por el cabildo y por el Delegado Diocesano de Patrimonio Cultural, Enrique Calvera Nerín, sumados a la concesión de una subvención por parte del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón permitió abordar la ordenación, inventariado y posterior catalogación –según normativa del RISM– de la documentación musical de los siglos XVII a XX procedente de la catedral barbastrense y actualmente conservada en las dependencias del Archivo Diocesano de Barbastro-Monzón.

- y cumplimientos pascuales– (años 1600-1661; 1661-1715; 1715-1736). Correspondencia (año 1734).
- ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JACA: Fondo B: Papeles de música, siglos XVI, XVII y XVIII.
- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE JACA: Documentos de pago (años 1729-1731) [caja 517].
- ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BARBASTRO: Correspondencia (siglo XVIII). Fondos musicales (siglo XVIII).
- ARCHIVO CAPITULAR DE LA SEO DE ZARAGOZA: Libros de *Gestis Capituli* (años 1715-1736). Correspondencia (año 1734).
- ARCHIVO CAPITULAR DE EL PILAR DE ZARAGOZA: Libros de *Gestis Capituli* (años 1717-1734). Correspondencia (años 1720 a 1740) [caja 59].
- ARCHIVO MUSICAL DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA: *E-Zac*, 14/140 *Lae-tatus sum*, Conejos.
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TERUEL: Libros sacramentales de Rubielos –bautismos, confirmaciones, matrimonios– (años 1620-1702; 1703-1778).
- ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TERUEL: Libros de *Gestis Capituli* (años 1668-1711; 1712-1747).
- ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE TERUEL: Obras de Luis Pastor.
- BIBLIOTECA DE CATALUÑA: Fondo Felipe Pedrell – Documentación diversa [Material inédito recopilado por Felipe Pedrell y donado al Instituto de Estudios Catalanes en 1917]. *Maestros de capilla del Salvador; Maestros de capilla en La Seo de Zaragoza* [M 933/10].

MAESTROS DE CAPILLA (1700-1750)

Durante la primera mitad del siglo XVIII, seis maestros de capilla ejercieron en la catedral de Jaca: Miguel Ambiola (1695-1700), Francisco Piedrafito (1700-1704), Joseph Antonio Betrán (1704-1716), Juan Francisco Sayas (1717-1718), Francisco Viñas (1722-1731) y Joseph Conejos Igual (1734-1749). Esta profusión de maestros de capilla cambió rotundamente en la segunda mitad del siglo tras el nombramiento de Blas Bosqued, que accedió al puesto por oposición en 1750 y ostentó el cargo hasta su muerte en 1799.

En la Tabla 1 se indican las fechas de nombramiento y cese de los maestros de capilla que desempeñaron dicho empleo en Jaca durante la primera mitad de siglo, así como la procedencia y destino posterior, si se conocen. Las filas sombreadas corresponden a períodos en los que el puesto estuvo vacante y en ellas se indica el nombre de los músicos con los que contactó el cabildo para ofrecerles el empleo.

Tabla 1. Maestros de capilla de la catedral de Jaca (primera mitad del siglo XVIII)

	PERÍODO DE MAGISTERIO EN JACA	SITUACIÓN ANTERIOR [a] E INMEDIATAMENTE POSTERIOR [p]
Miguel Ambiola (*1666; †1733)	[may-jun] 1695 – 05.05.1700	[a] Lérida, catedral (M ^o de capilla)* [p] Zaragoza, El Pilar (M ^o de capilla)
Francisco Piedrafito Palacio (*1668; †1737)	05.05.1700 – 24.03.1704	[a] Jaca, catedral (Tenor desde 1684) [p] <i>Idem</i>
Joseph Antonio Betrán Portaña (*1682; †1716)	24.03.1704 – 24.12.1716	[a] Jaca, catedral (Infante desde 1687 y Contralto) [p] Cesó en el cargo por fallecimiento
Joseph Lanuza	En junio de 1717, rechazó la invitación del cabildo jaqués, por falta de acuerdo económico.	Barbastro, catedral (M ^o de capilla)
Juan Francisco Sayas (†1764?)	15.06.1717 – antes de septiembre de 1718	[a] Tarazona, catedral (organista) [p] Desconocida
Luis Pastor	El 12.04.1720, el cabildo acordó ofrecer el cargo a Luis Pastor. No llegó a acceder al puesto.	Desconocida
Francisco Viñas (*1698; †1784)	19.01.1722 – 19.11.1731	[a] Desconocida [p] Calahorra, catedral (M ^o de capilla)
Gerónimo Deza (*1712c; †1766)	No consta que ocupase el cargo. Se conservan villancicos de su autoría compuestos para la festividad de la patrona de Jaca (1731 y 1732).	Zaragoza, catedral metropolitana (segundo arpista)
Joseph Conejos Igual (*1709; †1785)	03.07.1734 – 18.10.1749	[a] Zaragoza (alumno de Luis Serra) [p] Alquézar, colegiata

* Una reciente revisión sobre las fechas en las que ejerció Miguel Ambiola en diferentes catedrales a finales del siglo XVII puede verse en: ESCUER SALCEDO, Sara (2020), *Villancicos y cantadas en la catedral de Jaca (siglo XVIII). Composición, recepción y evolución estilística*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 87-88.

LAS RELACIONES PERSONALES Y SU INFLUENCIA EN LA CONTRATACIÓN DE MÚSICOS

Los seis maestros de capilla que ocuparon el puesto en Jaca durante la primera mitad de siglo accedieron al puesto de forma directa, sin convocatoria ni oposición. En algunos casos (F. Piedrafita y J. A. Betrán) se trataba de músicos de la capilla (tenor y contralto, respectivamente), mientras que la contratación de otros, así como la invitación a algunos músicos que finalmente declinaron la oferta, estuvo facilitada por relaciones institucionales o personales, del cabildo o de los propios músicos, con maestros y colegas. En 1717, el propio cabildo jaqués ofreció el puesto inicialmente a Joseph Lanuza (maestro de capilla en Barbastro) y, tras la renuncia del anterior, a Juan Francisco Sayas (organista en Tarazona). Por su parte, la propuesta de nombramiento de Luis Pastor o las designaciones de Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual se produjeron tras recibir el cabildo un memorial del propio aspirante postulándose para el cargo, o cartas de recomendación de otros músicos, avalando a los pretendientes.

A continuación, se muestran unos extractos de la documentación –actas capitulares y correspondencia– que han permitido trazar las líneas de esta investigación y establecer vínculos entre varias capillas aragonesas y sus integrantes durante la primera mitad del Setecientos.

Unos meses después de la muerte de Joseph Antonio Betrán, el cabildo envió carta al maestro de capilla de la catedral de Barbastro –Joseph Lanuza⁵– para ofrecerle el cargo:

[...] También escribe se tome resolución de M[ae]stro de Capilla por tener sujeto hábil para el empleo, [...] y en punto de M[ae]stro de Capilla se respondería para el d[ic]ho correo por esperar la respuesta si admite el M[ae]stro de Barbastro⁶.

Ante la falta de acuerdo económico entre el cabildo jaqués y J. Lanuza, se propuso para el cargo al organista de la catedral de Tarazona, Juan Francisco Sayas, que tomó posesión el 15 de junio de 1717⁷:

[Margen: «Cabildo por la tarde a 5 de junio de 1717 para tomar la Resolución del M[ae]stro de Capilla»]

5. Joseph Lanuza fue maestro de capilla de la catedral de Barbastro entre 1715 y 1717, fecha en la que accedió al cargo en la catedral de Huesca. En 1727 fue nombrado maestro de capilla de la catedral metropolitana de Zaragoza tras un proceso de oposición al que también concurrió, según consta en las actas capitulares, «el Maestro de Jaca», Francisco Viñas. Fuente: Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza. *Actas capitulares* (19 de septiembre de 1727).

6. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (29 de mayo de 1717).

7. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (15 de junio de 1717).

Propuso el Sr. Deán como el M[ae]str[o] de Capilla de Barbastro no había respondido por el correo a la carta que se le envió para si quería venir y por la antecedente carta en donde pedía mas de lo que el Cabildo le podía dar, y no haber respondido a la que se le decía lo que el Cabildo le daría, se deja conocer no quiere venir, a que se pasó a tomar resolución para enviar a buscar al de Tarazona para que pudiera estar en las fiestas de Nuestra Patrona. Se resolvió se enviara a buscar por ser el tiempo corto con mula y criado, y se despachó inmediatamente con carta para el Doctoral de Tarazona Dr. D. Diego Sierra⁸.

Tras la renuncia de J. F. Sayas, acontecida antes del otoño de 1718, el cargo permaneció vacante durante, al menos un año y medio, hasta que el cabildo jaqués recibió una carta en 1720 de un canónigo de apellido La Viña –podría tratarse del chantre de El Pilar⁹– recomendando a Luis Pastor para el cargo de maestro de capilla. La única información al respecto localizada en Jaca está reflejada en el libro de actas capitulares:

[Margen: [...] «Cabildo *ostinatim* a 12 de abril de 1720, sobre el Maestro de Capilla llamado D. Luis Pastor»]

«Se juntó Cabildo en la forma acostumbrada, intervinieron todos los SS Capitulares. Propuso el Sr. Deán como había recibido carta del C[anónig]o La Viña aplaudiendo y alabando las obras de dicho M[ae]str[o] con algunas otras circunstancias en abono del dicho y supuesto ya lo que en dicho Cabildo antecedente se había tratado de este asunto. Resolvió el Cabildo se le escribiera expresándole toda su renta y que, si quiere venir, se le perpetuara la ración, con obligación que le corresponde a dicho empleo»¹⁰.

Según la documentación consultada, Luis Pastor no llegó a acceder al cargo en Jaca. Cuatro años más tarde, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Teruel, el 18 de marzo de 1724:

[Margen: «Admisión del Maestro de Capilla y sochantre»].

«[...] y propuso el Dr. Deán, como se hallaban pretendientes para el Magisterio de Capilla M[osé]n Luis Pastor y para la Plaza de tenor [de] segundo coro M[osé]n Antonio Pastor hábiles los dos para ejercer los empleos y se acordó que informasen los músicos e informaron el organista [Mosé]n Dotal y M[osé]n Bedrina

8. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (05 de junio de 1717).

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

10. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (12 de abril de 1720).

informaron muy cabalmente de la habilidad de uno y otro y así en composición como en voz e instrumentos, y resolvió el Muy Ilustre Cabildo que se admitan al ejercicio de sus empleos entrambos y que se les perpetuasen las distribuciones como es costumbre para que puedan renunciar de sus Beneficios [...]»¹¹.

La admisión de Francisco Viñas se realizó de forma inmediata en enero de 1722 tras recibir el cabildo una carta del propio músico ofreciéndose para el cargo. Se desconoce la forma en que el músico barcelonés tuvo conocimiento de la existencia de la plaza vacante, si bien todas las hipótesis se centran en las posibles relaciones profesionales entre F. Viñas y Luis Serra, como citaré más adelante.

En el caso de Francisco Viñas, en la documentación localizada en el archivo capitular jaqués se indica su origen barcelonés¹², si bien su procedencia inmediatamente anterior a su llegada a Jaca es desconocida. La relación que mantuvo con los músicos de las capillas zaragozanas –La Seo y El Pilar– plantean la posibilidad de que F. Viñas conociese a Luis Serra antes de su nombramiento en Jaca. Ambos músicos habían nacido en Barcelona, y pudo ser allí donde F. Viñas inició su formación musical, tal vez de la mano del propio L. Serra, antes de que este último promocionase al magisterio en Zaragoza el 23 de marzo de 1715¹³. En cualquier caso, parece razonable creer que la formación de F. Viñas se desarrolló en Barcelona, donde conocería de primera mano el nuevo estilo que comenzaba a llegar a España procedente de Italia, a través del nordeste peninsular, y del que F. Viñas se hizo eco en sus composiciones conservadas en Jaca¹⁴.

La vinculación de Gerónimo Deza con la catedral de Jaca resulta interesante, dada la excepcionalidad del caso. En junio de 1731, algunos músicos zaragozanos, entre los que se encontraban «el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de La Seo»¹⁵ fueron invitados por el maestro de capilla, Francisco Viñas,

11. Archivo capitular de la catedral de Teruel. *Actas capitulares* (18 de marzo de 1724).

12. En 1726 se concedió licencia a F. Viñas para «ir a Barcelona su patria». Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (08 de julio de 1726).

13. Para ampliar la información biográfica de Francisco Viñas y la hipótesis de su relación con Luis Serra, véase: ESCUER, S. (2020a), págs. 97-101.

14. Durante su magisterio florecieron en la catedral altoaragonesa nuevos rasgos influenciados por las técnicas de composición al estilo italiano. Véase ESCUER SALCEDO, Sara (2018), «Francisco Viñas y la nueva concepción de la música en la catedral de Jaca (1722-1731)», *Anuario Musical*, n.º 73, págs. 155-168.

15. Villacampa Ara, Antonio, (21.06.1975), «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos». *El Pirineo Aragonés*, n.º 4777, pág. 11. Podría tratarse de Joseph Antonio Villanova –tiple de La Seo desde 1716 e infante en El Pilar desde 1720– y Gerónimo Deza –arpista suplente de la catedral metropolitana de Zaragoza–. No he localizado la fuente primaria de la que se extrajo esta información.

a participar en las fiestas patronales de Jaca. Se desconoce si esta participación estuvo motivada por una relación directa entre el maestro de capilla, F. Viñas, y los músicos llegados de Zaragoza o si pudo ser facilitada por medio de los maestros de capilla de los templos zaragozanos.

Unos meses después, Francisco Viñas presentó su renuncia para asumir el mismo puesto en la catedral de Calahorra. De los tres años que el cargo en Jaca permaneció vacante, se localizan cuatro composiciones de G. Deza, entre ellas dos composiciones dedicadas a la patrona de la ciudad, Santa Orosia, compuestas en 1732 y 1733. La documentación localizada en las catedrales de Jaca y Zaragoza induce a pensar que G. Deza no ostentó el cargo de maestro de capilla en la seo altoaragonesa, ya que, en septiembre de 1732, fue nombrado arpista de El Pilar, cargo que mantuvo hasta su muerte en 1766:

Entraron los maestros de capilla y el arpista del Santo Templo del Salvador, y habiendo informado sobre el examen que hicieron en Joseph Villanova y Gerónimo Deza, pretendientes de la plaza de arpista vacante en el Santo Templo del Pilar, y habiéndose leído sus memoriales, se pasó a votar, y eligió el Cabildo por pluralidad de 9 votos a Geronimo Deza¹⁶.

Este nombramiento descarta la hipótesis de que G. Deza hubiera ocupado de forma provisional el magisterio en Jaca en algún momento entre noviembre de 1731 y junio de 1734, por lo que la presencia de esos villancicos a Santa Orosia podría responder a un encargo que el cabildo jaqués hubiese hecho al arpista zaragozano, a fin de disponer de nuevos villancicos para la festividad de la patrona de la ciudad durante esos dos años de ausencia de maestro de capilla.

Finalmente, la contratación de Joseph Conejos Igual en 1734 se vio claramente favorecida por las cartas de recomendación que los maestros de las capillas de la catedral metropolitana de Zaragoza –Joseph Lanuza– y el templo de El Pilar –Luis Serra– enviaron al cabildo jaqués, avalando las buenas cualidades del músico¹⁷:

[...] la conocida habilidad del pretendiente en esta Metrópoli donde se le están cantando continuamente obras en latín y romance con todo crédito, pues corresponde a la grandeza de la escuela que ha tenido pasando la composición por todos sus grados con el Maestro D. Luis Serra que lo es del Santo Templo del Pilar y del primero y más conocido crédito [...]¹⁸.

16. Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza, *Actas capitulares*. (26 de septiembre de 1732).

17. La transcripción completa de las cartas conservadas en Jaca puede verse en: ESCUER, S. (2020a), págs. 204-205.

18. Carta de Joseph Lanuza al cabildo de la catedral de Jaca. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Correspondencia* (29 de junio de 1734).

[...] me ha parecido ser muy del caso la persona de Joseph Conejos, discípulo mío que se halla en mi compañía, a quien con el mayor cuidado he explicado los medios para que saliese aprovechado en la facultad, lo que gracias a Dios (y sin vanidad) se ha logrado, como lo publican las obras que de él se han cantado en esta Santa Iglesia [...] ¹⁹.

Hasta ese momento, se desconoce la trayectoria de Joseph Conejos Igual, nacido en 1709 en Rubielos (Teruel) –misma localidad en la que nació su tío Joseph Conejos Ortells²⁰–, y en cuya colegiata pudo haber iniciado su formación musical.

REDES DE CIRCULACIÓN DE REPERTORIO

Un aspecto interesante que aflora al analizar los fondos del archivo musical de la catedral de Jaca es el elevado número de obras de compositores ajenos a la capilla catedralicia, fruto de una intensa importación de repertorio producida, fundamentalmente, durante la primera mitad del siglo XVIII, aunque también, en menor medida, durante décadas posteriores. Entre los fondos del archivo, se localizan obras de maestros que ejercieron en diferentes localidades aragonesas (Alquézar, Barbastro o Zaragoza), así como ciudades tan alejadas como Segorbe, Valencia o Madrid, entre otras. Salvo el caso de materiales llegados de Madrid, cuya recepción podría deberse a circunstancias relativas a la institución, la presencia de repertorios procedentes de las citadas localidades aragonesas y valencianas fue favorecida por las relaciones personales, incluso familiares, de los músicos, según se extrae de la documentación consultada.

Entre este *corpus* de obras foráneas es destacable el fondo de composiciones procedentes de Zaragoza, de los maestros de capilla de La Seo y El Pilar –Joseph Lanuza y Luis Serra–, así como del arpista Gerónimo Deza. En estos casos, la recepción de repertorio de Zaragoza pudo estar favorecida por las relaciones personales de los maestros de capilla Francisco Viñas y Joseph Conejos Igual.

19. Carta de Luis Serra al cabildo de la catedral de Jaca. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Correspondencia* (30 de junio de 1734).

20. Ambos músicos nacieron en la localidad de Rubielos (Teruel), al igual que Antonio Teodoro Ortells, tío de Joseph Conejos Ortells. Si bien el grado de consanguinidad no era alto –el abuelo de Joseph Conejos Ortells era hermano del bisabuelo de Joseph Conejos Igual–, la documentación localizada demuestra que la relación personal-familiar entre ambos maestros de apellido Conejos siguió siendo cercana una vez establecidos en Segorbe y Jaca, respectivamente. Un estudio más detallado sobre los vínculos familiares entre estos tres músicos puede verse en: ESCUER SALCEDO, Sara (2020c), «Circulación de repertorio en la Corona de Aragón a través del análisis de los fondos del Archivo de Música de la catedral de Jaca», en ISUSI FAGOAGA, Rosa y VILLANUEVA SERRANO, Francesc (eds.), *La música a la Corona d'Aragó: Investigació, transferència i educació*. Valencia, Universitat de València, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, col «Monografies y aproximacions», n.º 20, págs. 214-219.

Tabla 2. Obras de Joseph Lanuza en E-J

TÍTULO NORMALIZADO (ADVOCACIÓN)	PLANTILLA RESUMIDA	SIGNATURA
<i>Jesús, qué prodigio</i> (Villancico al Santísimo Sacramento)	Coro, cuerdas, bc	E-J, B/I-870
<i>Alma que vas surcando,</i> (Cantata al Santísimo Sacramento)	V, cuerdas, bc	E-J, B/I-871

De los tres músicos vinculados a las capillas zaragozanas, es Luis Serra el que tiene una mayor presencia en el archivo jaqués, de quien se localizan, con indicación de su autoría, 6 composiciones en latín y 8 en lengua romance, alguna de las cuales fue copiada por el propio J. Conejos Igual.

Tabla 3. Obras de Luis Serra en E-J

TÍTULO NORMALIZADO (ADVOCACIÓN)	PLANTILLA RESUMIDA	SIGNATURA
<i>Magnificat</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-862
<i>Misa</i>	Coro, bc	E-J, B/I-863
<i>Parce mihi Domine</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-864
<i>Beatus vir</i>	Coro (3), bc	E-J, B/I-865
<i>Beatus vir</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-866
<i>Laudate Dominum</i>	Coro (2), cuerdas, bc	E-J, B/I-867
<i>Cielos, piedad</i> (Dúo al Santísimo Sacramento)	V (2), bc	E-J, B/I-868
<i>Desde ese cristal</i> (Cantada al Santísimo Sacramento)	V, bc	E-J, B/I-869
<i>Espera, no admitas</i> (Cantada al Santísimo Sacramento)	V, cuerdas, bc	E-J, B/I-870
<i>De ausencia insufrible</i> (Cantada al Santísimo Sacramento)	V, cuerdas, bc	E-J, B/I-871
<i>Oh, sagrado cordero</i> (Cuatro a la Agonía de Nuestro Señor)	Coro, cuerdas, bc	E-J, B/I-872
<i>El cielo y la tierra</i> (Tono a cuatro a San Antonio de Padua)	Coro, cuerdas, bc	E-J, B/I-873
<i>Zagales, pues todos vamos</i> (Villancico a los Santos Reyes)	Coro (3), bc	E-J, B/I-874
<i>Quién es esta figura, zagales</i> (Villancico al Nacimiento)	Coro (3), cuerdas, bc	E-J, B/I-875

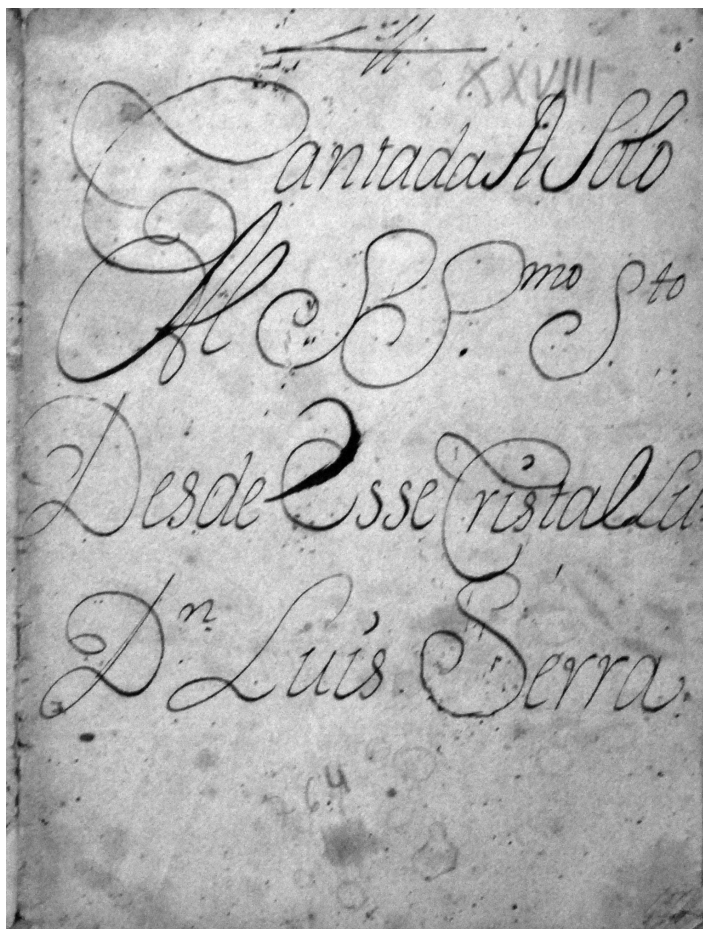


Figura 1. Portada de la cantada Desde ese cristal de Luis Serra (E-J, B/I-869)

Figura 2. Fragmento de un aria de la cantada Espera, no admiras de Luis Serra (E-J, B/I-870)

Por su parte, las cuatro obras localizadas que indican la autoría de Gerónimo Deza son las siguientes:

Tabla 4. Obras de Gerónimo Deza en E-J

TÍTULO NORMALIZADO (ADVOCACIÓN)	AÑO	PLANTILLA RESUMIDA	SIGNATURA
<i>Salve Regina</i>	1731	Coro (2), bc	<i>E-J</i> , B/I-862
<i>Tus voces suspende</i> (Villancico a Santa Orosia)	1732	V, maderas, bc	<i>E-J</i> , B/I-863
<i>Un zagal de estas montañas</i> (Villancico a Santa Orosia)	1733	Coro, bc	<i>E-J</i> , B/I-864
<i>A ti, rasgo de luces</i> (Villancico a Santa Isabel)	1733	V, cuerdas, bc	<i>E-J</i> , B/I-865

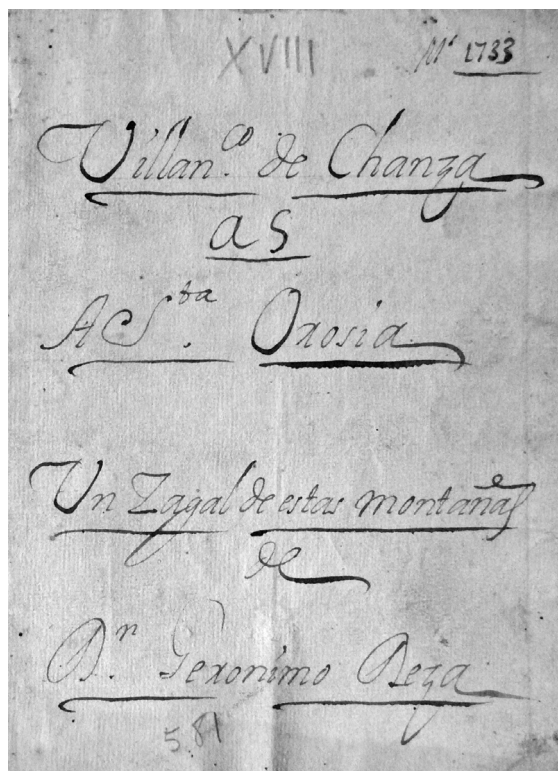


Figura 3. Portada del villancico *Un zagal de estas montañas* (1733) de Gerónimo Deza (*E-J*, B/I-660)

Además, se conserva un villancico dedicado a la Virgen del Pilar –patrona de Zaragoza– que presenta rasgos caligráficos similares a los de las obras de G. Deza y que, aparte de estas, solamente se registra en el archivo jaqués en algunas composiciones de Joseph Conejos ‘menor’. Se trata del villancico a la Virgen del Pilar, *Quién ha de ser, sino el alba*, compuesto para doble coro, cuerdas y acompañamiento (E-J, B/II-300).

Esta similitud en las grafías, no extensible a otros autores localizados en el archivo jaqués, sumada a la –con toda seguridad– coincidencia en Zaragoza de Gerónimo Deza y Joseph Conejos Igual en los primeros años de la década de 1730, abre una nueva hipótesis sobre las razones por las que el discípulo de Luis Serra firmó algunas de sus composiciones con la indicación «menor». Anteriores investigaciones a mi cargo concluían que el maestro de capilla vinculado a Jaca pudo añadir ese adjetivo para no ser confundido con su tío Joseph Conejos Ortells, lo cual podría ser interpretado como una necesidad de diferenciación debida a la existencia de un vínculo familiar entre ambos²¹.

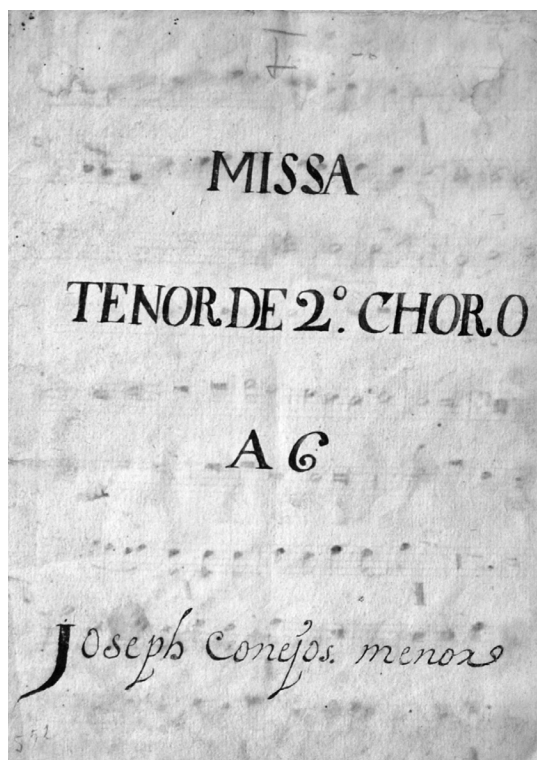


Figura 4. Autógrafo de Joseph Conejos ‘menor’ (E-J, B/II-624)

21. ESCUER, S. (2020a), pág. 103.

Un estudio más reciente realizado sobre los fondos conservados en la catedral de Jaca me permite establecer una nueva hipótesis. Las ocho obras localizadas en ese archivo firmadas como Joseph Conejos «menor», de las que solo una lleva anotada una fecha²², ¿podrían ser estas las obras compuestas por el joven J. Conejos Igual durante su estancia y formación en Zaragoza, bajo las enseñanzas de Luis Serra, de las que hablaban el propio maestro de capilla de El Pilar y su colega de La Seo? Cabe señalar que este último, Joseph Lanuza, en junio de 1734 aseguraba, en su carta de recomendación de J. Conejos Igual enviada al cabildo jaqués, que en esa metrópoli se estaban «cantando continuamente obras de latín y romance con todo crédito, pues corresponde a la grandeza de la escuela que ha tenido pasando la composición por todos sus grados con el maestro D. Luis Serra»²³, y que el mismo L. Serra, en su carta de aval, hacía mención a la producción de su alumno, poniendo en valor «las obras que de él se han cantado en esta Santa Iglesia»²⁴.

Téngase en cuenta que, si bien este hecho resulta extraordinario, ya que correspondía a los maestros de capilla –y no a sus discípulos– componer las obras que debían interpretarse en cada celebración, tratándose de un estudiante, J. Conejos Igual no tendría obligación de entregar ese material al cabildo zaragozano al trasladarse a Jaca para tomar posesión de su cargo como maestro de capilla en la seo altoaragonesa.

Y con respecto a la firma, si la hipótesis de que estas composiciones fueron creadas en Zaragoza fuera cierta, otorgaría un mayor sentido a que, siendo todavía un estudiante, Joseph Conejos Igual añadiese a su firma un indicativo para diferenciarse de su tío Joseph Conejos Ortells, mientras que, una vez nombrado maestro de capilla en Jaca, su nuevo rango y vinculación estable a una catedral hicieron innecesaria esa indicación.

22. Se trata de *Miserere mei, Deus*, una obra de gran extensión que pudo ser interpretada durante la primera Semana Santa de J. Conejos en Jaca, en 1735, año anotado en la portada, apenas unos meses después a su nombramiento.

23. Carta de Joseph Lanuza al cabildo de la catedral de Jaca. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Correspondencia* (29 de junio de 1734).

24. Carta de Luis Serra al cabildo de la catedral de Jaca. Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Correspondencia* (30 de junio de 1734).

Tabla 5. Obras firmadas por Joseph Conejos 'menor' en E-J

TÍTULO NORMALIZADO (ADVOCACIÓN)	PLANTILLA RESUMIDA	SIGNATURA
<i>Salve Regina</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-623
<i>Misa</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-624
<i>Laetatus sum</i>	Coro (2), bc	E-J, B/I-625
<i>Miserere mei, Deus</i>	Coro, bc	E-J, B/I-626
<i>En el caos más profundo</i> (Cantada al Nacimiento)	V, bc	E-J, B/I-627
<i>De María la Asunción</i> (Coplas a la Asunción)	V (2), bc	E-J, B/I-628
<i>Oh, religiosa canora</i> (Coplas a la Asunción)	Coro, bc	E-J, B/I-629
<i>Si aras tan ilustres</i> (Cuatro a San Benito)	Coro, bc	E-J, B/I-630
<i>Boga que pasa</i> (Villancico a la Virgen)	Coro (2), bc	E-J, B/I-631

Un último ejemplo de materiales importados en Jaca procedentes de Zaragoza es el villancico anónimo *Unidos celebren los cuatro elementos*, compuesto para doble coro, cuerdas y acompañamiento (E-J, B/III-142). La fuente localizada en el archivo jaqués está anotada en formato de partitura, sin indicar el texto bajo todas las partes vocales. El elemento más interesante aparece intercalado con la notación musical y registra el mensaje que el remitente escribió a su destinatario:

Hermano, pues si lo logra es cuanto pueden desear V. M. Yo he encargado a su señor hermano que si tiene ocasión él que me remita alguna cantada V. M. que sea extraordinaria o cualquiera otra de gusto que es cuanto yo puedo desear esperar ocasiones en que servirle desta su casa. Zaragoza a 25 de agosto año 1729²⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis presentado en las páginas precedentes es un estudio de caso que se suma a los realizados por otros investigadores dedicados a poner de manifiesto

25. Anotación registrada en la partitura anónima de *Unidos celebren los cuatro elementos*, E-J, B/III-142.

la importancia que tuvieron, en diferentes territorios peninsulares, las relaciones personales y profesionales entre músicos durante la Edad Moderna. Unos de los ejemplos más evidentes es la influencia que ejercieron en la contratación de músicos en las capillas, de lo que ha quedado testimonio a través de la correspondencia y las informaciones registradas en las actas capitulares. A ello se añade la repercusión que tuvieron en la circulación e intercambio de repertorio musical y literario, de lo que unas veces ha quedado testimonio en anotaciones realizadas sobre la propia fuente musical, a modo de misiva, y que en otros casos puede verse reflejado en la reutilización de textos de villancicos compuestos en diferentes localidades y países.

La realización de estudios de esta índole requiere, necesariamente, de un exhaustivo trabajo de archivo, en ocasiones menospreciado por los propios investigadores por considerarlo «musicología positivista», en una concepción despectiva del término. Pero solo a través de la inmersión en los fondos de los archivos históricos –tantos de ellos todavía inéditos en nuestro país– pueden fundarse las bases sobre las que realizar investigaciones a un nivel más generalizado. Es ese el punto de partida a partir del cual se puede ampliar el objeto de estudio y establecer comparaciones entre diferentes territorios y períodos, y así perfilar las redes que vertebraron la actividad musical durante el siglo XVIII.

A pesar de la reciente proliferación de estudios sobre patrimonio musical del Barroco español, sigue siendo necesario llamar la atención sobre las líneas con las que Antonio Martín Moreno, a quien esta publicación rinde homenaje, concluyó su volumen dedicado a la música española en el siglo XVIII. Esas palabras, todavía vigentes, a las que me sumo –y hago extensivas, no solo al repertorio musical, sino también a la documentación «auxiliar»–, siguen impulsando a una nueva generación de musicólogos a seguir escribiendo la historia de la música en nuestro país:

Las últimas líneas de este libro se deben dedicar a reclamar urgentemente la recuperación, edición y difusión de los miles de partituras que aún duermen el sueño del olvido en nuestros archivos. Aunque solo sea por el gran auge que la música adquiere en la sociedad española del siglo XVIII, su recuperación es obligatoria para conocer con mayor profundidad nuestra propia cultura; pero, además, a buen seguro que buena parte de las obras presentan una calidad digna y notable y no desmerecen en nada del resto del repertorio universal. Así está ocurriendo con las obras que lenta y calladamente se van dando a conocer en los últimos años [...]²⁶.

26. MARTÍN MORENO, Antonio (2006), *Historia de la música española, Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, vol. 4, pág. 455.

Para todo ello resulta imprescindible, hoy en día, el aprovechamiento de las tecnologías de la información –recurso del que no disponían los primeros musicólogos que recorrieron los archivos españoles hace casi un siglo–, que nos permiten crear bases de datos informatizadas, catálogos en *Open Access* y bases de datos semánticas a través de las cuales es posible comparar y vincular registros e intercambiar información con otros investigadores.

En este último sentido, la realización de catálogos de los archivos musicales y su difusión en abierto, a través de la base de datos en abierto del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) que permite la consulta a nivel internacional de forma casi instantánea, es una herramienta imprescindible para el abordaje de estudios sobre la producción musical durante la Edad Moderna, tan necesarios todavía para poner en valor el rico patrimonio musical e histórico que todavía espera dormido en catedrales, colegiatas e iglesias parroquiales de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- ESCUER SALCEDO, Sara (2018), «Francisco Viñas y la nueva concepción de la música en la catedral de Jaca (1722-1731)», *Anuario Musical*, n.º 73, págs. 155-168.
- ESCUER SALCEDO, Sara (2020a), *Villancicos y cantadas en la catedral de Jaca (siglo XVIII). Composición, recepción y evolución estilística*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ESCUER SALCEDO, Sara (2020b), «*Al tránsito de María* (Joseph Conejos Igual, 1745): un ejemplo de reutilización de textos en los villancicos barrocos», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 10, págs 39-70.
- ESCUER SALCEDO, Sara (2020c), «Circulación de repertorio en la Corona de Aragón a través del análisis de los fondos del Archivo de Música de la catedral de Jaca», en ISUSI FAGOAGA, Rosa y VILLANUEVA SERRANO, Francesc (eds.), *La música a la Corona d'Aragó: Investigació, transferència i educació*. Valencia, Universitat de València, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, col 'Monografies & aproximacions', n.º 20, págs. 207-220.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (1995), «Memoria de actividades de RISM-España / 1994», *Anuario Musical*, n.º 50, págs. 271-301.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2008), «RISM-España y la catalogación musical en los archivos de la Iglesia. (Una reflexión crítica y polémica ante los problemas existentes, y una propuesta de solución para el ámbito hispánico)», en *Memoria Ecclesiae*, n.º 31, págs. 463-482.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio & GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (2008), *LA MÚSICA EN LOS ARCHIVOS DE LAS CATEDRALES DE ARAGÓN*, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (2002), «Serra, Luis», en CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (10 vols), Madrid, Sociedad General de Autores, vol. 9, págs. 939-941.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1988), «Répertoire International des Sources Musicales (RISM). CREACIÓN DE UN GRUPO DE TRABAJO DE ÁMBITO ESTATAL EN ESPAÑA», EN *ANUARIO MUSICAL*, n.º 43, PÁGS. 269-279.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, GOSÁLVEZ LARA, Carlos José y CRESPI GONZÁLEZ, Joana (eds.) (1996), *Répertoire International des Sources Musicales (RISM). NORMAS INTERNACIONALES PARA LA CATALOGACIÓN DE FUENTES MUSICALES HISTÓRICAS. (SERIE A/II, MANUSCRITOS MUSICALES, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros.
- MARÍN, Miguel Ángel (1999), «Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)». Tesis Doctoral. Royal Holloway-Universidad de Londres.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2006), *Historia de la música española, Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, vol. 4.
- TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro (1997), «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 12, págs. 217-236.

Peninsular melodies

TOMÁS GARRIDO FERNÁNDEZ
Doctor en Musicología por la UCM

Resumen: Este trabajo es un primer estudio de la colección de canciones e himnos que, bajo el título de «Peninsular Melodies», fue publicada en Londres en 1830 en dos volúmenes. Este breve acercamiento se ha realizado a partir de lo presentado por Brian Jeffery (JEFFERY, 2017: 297-301) complementado con las principales fuentes hemerográficas de la época que se ocuparon de la publicación. Se ha utilizado un ejemplar de la edición original, otras ediciones de los autores de textos y músicas y el correspondiente vaciado hemerográfico. La colección fue ampliamente reseñada por la prensa y tuvo una gran recepción entre la sociedad británica que seguía los avatares socio-políticos de España y Portugal. En ella se implicó especialmente el músico español Rodríguez de Ledesma, que entonces era muy conocido en Londres.

Palabras clave: Canciones, himnos, Ledesma, Moretti, Sor, Hodges

PENINSULAR MELODIES

Abstract: This article is a first study of the collection of songs and hymns entitled *Peninsular Melodies*, published in two volumes in London in 1830. This brief approach uses as a basis Brian Jeffery's account of *Peninsular Melodies* (Jeffery, 2017: 297-301), now supplemented with the main press sources available at the time, which referenced the publication. A copy of the original edition has been used, alongside other editions of the authors and composers of text and music. The collection was widely reviewed by the press and enjoyed an outstanding reception among the British society interested in the socio-political events in Spain and Portugal. The Spanish musician Rodríguez de Ledesma, well known in London at the time, was particularly involved in the edition.

Keywords: Songs, hymns, Ledesma, Moretti, Sor, Hodges

En el segundo semestre de 1829 se publicaron distintos sueltos en revistas británicas¹, que anunciaban la inminente edición de una colección de canciones españolas y portuguesas con el título de *A Collection of Peninsular Melodies*. En dichos anuncios se indicaba que las canciones habían sido recopiladas por el militar británico George Lloyd Hodges²; pero, aunque los anuncios eran muy similares, uno de ellos daba más información y contenía una importante novedad con respecto a los otros, que las canciones habían sido armonizadas por el español Mariano Rodríguez de Ledesma:

PENINSULAR MELODIES.— Nuestras relaciones con la Península están a punto de ser agradablemente revividas por una publicación musical, ahora en preparación, y destinada a incorporar el más selecto de los hermosos y sorprendentes aires de España y Portugal, incluyendo los diversos compases del Bolero, Fandango, Seguidilla y Modinha. La obra, que se publicará por suscripción, está proyectada por el teniente George Lloyd Hodges, que personalmente recolectó muchas de las melodías, durante su servicio en la Península: [...] y las melodías serán armonizadas por un español nativo, Don M. de Ledesma, maestro de canto de la fallecida Princesa Charlotte de Gales y Maestro de Capilla del Rey de España³.

Varios anuncios semejantes a este último aparecieron en enero de 1830 en otras revistas británicas⁴ y en marzo en una estadounidense⁵. Otro anuncio distinto

1. The New Monthly Magazine and Literary Journal, Part II, Historical Register, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1 de agosto de 1829, pág. 364. The United Service Journal and Naval and Military Magazine, agosto de 1829, London: Henry Colburn and Richard Bentley, pág. 242. The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, &c., n.º 655, London, 8 de agosto de 1829, pág. 525.

2. Una breve biografía de este militar puede leerse en Jeffery, 2017, pág. 297.

3. The United Service Journal..., pág. 242: Peninsular Melodies.— Our Peninsular associations are about to be most agreeably revived by a musical publication, now in progress, and intended to embody the most select of the beautiful and striking airs of Spain and Portugal, including the various measures of the Bolero, Fandango, Seguidilla, and Modinha. The work, which will be published by subscription, is projected by Lieut. George Lloyd Hodges, who personally collected many of the melodies, when serving in the Peninsula: the poetry will be principally from the graceful pen of Mrs. Hemans, with contributions from other eminent sources, and the melodies will be harmonized by a native Spaniard, Don. M. de Ledesma, Singing-master to the late Princess Charlotte of Wales, and Maître de Chapelle to the King of Spain.

4. The New Monthly Magazine and Literary Journal, Part III, Historical Register, London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1 de enero de 1830, pág. 28. The Edinburgh Literary Journal; or, Weekly Register of Criticism and Belles Lettres, n.º 61, 9 de enero de 1830, pág. 27

5. *Museum of Foreign Literature and Science*, vol. XVI, January to June, 1830, Filadelfia: E. Littell & Brother and Nueva York: G. & C. & H. Carvill, pág. 288.

de enero⁶ no decía nada de Ledesma, pero señalaba que estaba en prensa y que las suscripciones se admitirían hasta el mes de abril en que aparecería el segundo número.

VOLUMEN N.º I

El primer volumen⁷ debió de aparecer a primeros de marzo de 1830, ya que el sábado 20 del mismo mes salió una crítica en *The Spectator*⁸. El volumen tenía precios distintos según fuera para suscriptores o no suscriptores, destacando los ejemplares para los primeros con una esmerada encuadernación en la que figura «Subscribers' Copy». La portada (véase la Figura 1) contiene un artístico grabado con las iniciales del recopilador en forma de ruinas sobre un paisaje marino español y unos versos del poema *Childe Harold's Pilgrimage* que Lord Byron escribió entre 1809-12 dedicado a España: el famoso verso inicial de la estrofa xxxv –«Oh, lovely Spain! renown'd, romantic land!» (¡Oh, amada España! ¡Tierra célebre y romántica!)– y la estrofa xxxvi completa. Abren el volumen la dedicatoria al Rey, un extenso prefacio y la lista de 300 suscriptores, encabezada por cuatro miembros de la familia real inglesa, en la que son mayoría nobles y militares británicos y sólo figura un apellido español: «Sola, C. M.».

En el interesante prefacio, entre otras muchas cosas, se explica que «El recopilador del presente trabajo, ofrece ahora al público británico algunos de los aires más populares y admirados, de los que hizo una numerosa colección durante las últimas campañas en la Península»⁹; se señalan diferentes características tanto de la poesía como de la música española y portuguesa –«Cada provincia española posee su música particular; en Andalucía, se llama *Polo*; En Vizcaya, *Zorcico*; en Aragón, *La Jota*; en Galicia, *La Muñeira*; en Castilla, *Las Abas Verdes*»–¹⁰ y una pequeña explicación sobre el arreglista de la música:

El arreglo de las melodías se ha confiado a un experto español de gran prestigio en el mundo musical; la pureza y elegancia de cuyo gusto será evidente en el conjunto: y la pieza instrumental, con la que cada número comienza, ha sido arreglada

6. *The Harmonicon*, n.º XXV, enero de 1830, pág. 260.

7. A Collection of Peninsular Melodies [...] the airs selected and compiled by GLH, N.º 1, London, Goulding & D'Almaine, 1830.

8. *The Spectator*, n.º 90, 20 de marzo 1830, pág. 184.

9. *A Collection...*, pág. i: The Compiler of the present work, now offers to the British public some of the most popular and admired airs, of which he made a numerous collection during the late campaigns in the Peninsula.

10. *Ibidem*: Each Spanish Province possesses its particular music; in Andalusia, it is called *Polo*; in Biscay, *Zorcico*; in Arragon, *La Jota*; in Galicia, *La Muneira*; in Castille, *Las Abas Verdes*.

expresamente para esta obra, por Don Alexandro Esáin; un joven español con gran futuro como pianista, y compositor¹¹.

El nombre de Rodríguez de Ledesma no aparecía en el prefacio quizá para evitarse problemas con Fernando VII, ya que tenía pensado regresar ese año a Madrid para participar en las oposiciones al magisterio de la Real Capilla, cosa que finalmente no hizo. Además, Hodges era amigo del general Mina y apoyaba la causa liberal (LLORENS, 1979: 150).

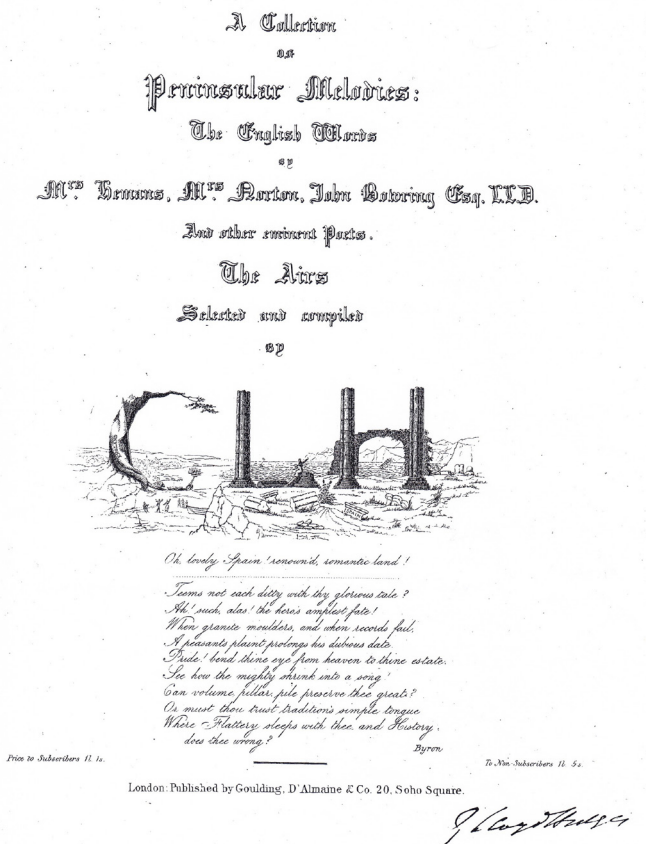


Figura 1. Portada de *Peninsular Melodies*, 1830 (edición original, colección del Dr. Brian Jeffery)

11. *Ibidem*, pág. iii: The arrangement of the melodies, has been entrusted to an accomplished Spaniard of high repute in the musical world; the purity and elegance of whose taste, will be apparent throughout: and the instrumental piece, with which each number commences, has been arranged expressly for this work, by Don Alexandro Esain; a young Spaniard of great promise as a pianist, and composer.

En cuanto a la parte musical, se compone de una virtuosa pieza inicial para pianoforte solo de Alexandro Esáin, *Introduzione ed Aria «La Jota»*, y 15 obras para canto y pianoforte: himnos, canciones patrióticas, líricas y modinhas con textos bilingües en inglés-español o inglés-portugués según la procedencia.

Tabla 1. Relación de canciones que forman la colección *Peninsular Melodies vol. 1*

N.º	Título	Autor/a texto inglés	Íncipit español / portugués	Formación vocal-instrumental
1	<i>Son of Mina's soldier</i> Canción guerrera	Felicia Hemans	Patriotismo y lealtad respirando	Solo y coro: S/T, SSTB, Pf
2	<i>Expostulation</i> Bolero	Caroline Norton	También tiene Cupido su calendario	Trío: S, S, B, Pf
3	<i>The Zegri Maid</i> Modinha	Felicia Hemans	Ynfelis de quem suspira	Duetto: S, A, Pf
4	<i>The false Heart</i> Canción	Caroline Norton	Ardí de Amor por la voluble Elfrida	S/T, Pf
5	<i>Moorish Gathering Song</i> Zorcico	Felicia Hemans	Las ciencias y la artes después de su expulsión	Trío: S, S, B, Pf
6	<i>Liberty's Appeal</i> Canción patriótica	John Bowring	Somos voluntarios, somos nacionales	S/T, Pf
7	<i>Mother! oh sing me to rest!</i> <i>/ Los ojuelos</i> Canción	Felicia Hemans	Madre, unos ojuelos vi negros, alegres y bellos	S/T, Pf
8	<i>Evening Hymn</i> Modinha	Felicia Hemans	Oa meus tristes pensamentos	Duetto: S, A, Pf
9	<i>Maiden of Beauty</i> Seguidillas	John Bowring	Un sacrificio hacemos si nos miramos	Duetto: S/T, S/T, Pf
10	<i>Fling forth the Proud Banner!</i> Canción guerrera del soldado.	Felicia Hemans	Marchemos amigos el Lauro a ganar	S/T, Pf
11	<i>Bird, that art singing!</i> Canción	Felicia Hemans	Yo las falacias no sé de amor	S/T, Pf
12	<i>The Biscayen to his Mistress</i> Zorcico	Caroline Norton	Adiós, querida prenda, no puedo resistir	S/T, Pf
13	<i>The Dead Song</i> Modinha	Caroline Norton	De que serve em nos haver	S/T, Pf
14	<i>Mary's Glance</i> Epigrama	John Bowring	Juana me dio una pisada	S/T, Pf
15	<i>The Appeal of Spain</i> Marcha patriótica	John Bowring	A las armas corramos soldados	S/T, S/T, Coro unis, Pf

Hodges comenzaba la colección con una canción sobre su amigo Mina relativa a la Guerra de la Independencia; de las otras tres canciones patrióticas, dos se refieren también a esta guerra (n.º 10, 15) y la otra al Trienio Liberal (n.º 6); la n.º 10, con título inglés *Fling forth the Proud Banner!*, es originalmente la *Canción guerrera del soldado español en el campo de batalla* con texto de Francisco de Laiglesia y Darrac. Cuatro de las canciones líricas españolas son de autor conocido –tres pertenecen a Rodríguez de Ledesma y una a Federico Moretti– y del resto no se ha podido por ahora establecer la autoría.

La n.º 4, *The False Heart* con texto inglés de la poeta Mrs. Norton¹², y la n.º 11, *Bird, that art singing!* con texto inglés de la poeta Mrs. Hemans¹³, eran respectivamente las canciones de Ledesma *El propósito inútil*, sobre texto de J. B. de Arriaza, y *O sí o no*, sobre texto de autor desconocido, que figuraban como primera y tercera en la colección *Seis canciones españolas* que Ledesma editó hacia 1810 en Sevilla o Cádiz; y la n.º 14, «Epigrama» *Mary's Glance* con texto inglés del poeta John Bowring¹⁴, era una canción sin título de Ledesma sobre el epigrama iv de José Iglesias de la Casa¹⁵, cuyo primer verso es «Juana me dio una pisada», que se vendía manuscrita en el almacén de Carrafa, calle del Príncipe n.º 15, en una versión para voz con acompañamiento de piano y guitarra. En cuanto a la cuarta canción, la n.º 7, con el doble título *Mother! Oh sing me to rest! - Los ojuelos* con texto inglés de Mrs. Hemans, estaba basada en la canción de Moretti *Nice burlada o Los ojuelos: primera parte* que se publicó, en versión para voz con acompañamiento de pianoforte y guitarra, en una *Primera Colección de Canciones Españolas* editada por Bartolomé Wirmbs hacia 1818. Si en sus propias canciones Ledesma realizó pequeñas diferencias con respecto a las versiones originales, en la titulada *Los ojuelos* hizo grandes y significativos cambios con respecto a la de Moretti editada por Wirmbs: la introducción instrumental la cambió totalmente ampliando el número de compases, utilizó solo la primera parte del texto, puso un compás más

12. Caroline Elizabeth Sarah Norton (1808-1877), conocida como Caroline Norton.

13. Felicia Dorothea Browne (1793-1835), conocida como Felicia Hemans por el apellido de su esposo. Su segundo libro, el poema *England and Spain or Valour and Patriotism* publicado en 1808, estaba dedicado a su hermano que luchaba en España contra Napoleón. En 1828 publicó el poema *Mozart's Requiem*.

14. John Bowring (1792-1872), famoso intelectual inglés que destacó como lingüista, políglota y poeta. Vivió en España después de la Guerra de la Independencia, lo que le llevó a publicar en 1820 el libro *Observations on the State of Religion and Literature of Spain*; en 1821 publicó en Madrid, en español, un manifiesto contra la esclavitud y en 1824 *Ancient Poetry and Romances of Spain*.

15. Véase *Tesoro del Parnaso español, poesías selectas castellanas, [...] recogidas y ordenadas por Don Manuel Josef Quintana*, París, Librería Europe de Baudry, 1838, págs. 523 y 531.

en la entrada de la voz cambiando la relación del texto con la melodía y realizó un acompañamiento de pianoforte más sencillo y diáfano, reduciendo el número total de compases en un tercio.

Tras la publicación salieron dos interesantes críticas, en marzo y mayo, y una muy breve en julio¹⁶. La primera analizaba especialmente la relación de los textos ingleses con la música y, con numerosos ejemplos, cargaba las tintas contra sus autores porque en general los consideraba fallidos en su adecuación a la música, ya que, según el crítico, no habían tenido en cuenta el sentido y los acentos de las melodías:

Ellos también han caído en el error común de suponer, que si un traductor da el mismo número de sílabas que las contenidas en el verso original, su deber está hecho. Si hubiesen podido *cantar* sus canciones después de haberlas escrito, (lo que conjeturamos que no podrían), se habrían evitado muchos acentos falsos y posiciones equivocadas¹⁷.

Por contra, los acompañamientos musicales los consideraba «hábilmente arreglados. Ningún cambio podría tener lugar *aquí* para mejor»¹⁸; solamente criticaba el que se hubieran añadido interpolaciones que, según él, perjudicaban la autenticidad de las obras.

La crítica de mayo en *The Harmonicon* era más extensa que la anterior e incluía la canción que Ledesma había compuesto sobre el Epigrama iv de José Iglesias de la Casa y que en inglés, con texto de John Bowring, se titulaba *Mary's Glance*. El crítico comenzaba su artículo citando amplios pasajes del prefacio, de esta manera podía hablar él también sobre la música española y portuguesa, dando a entender que la conocía muy bien, y manifestar su opinión:

Más de una vez, en nuestro trabajo, hemos expresado la opinión, de que la mayor parte de lo que puede llamarse aires nacionales de España, provenían de los descendientes de los sarracenos. [...] Nuestra opinión es fortalecida por el autor del prefacio, que nos dice que «es difícil fijar una cierta fecha a cualquiera de las más remotas composiciones musicales de la Península»¹⁹.

16. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, Part III, Historical Register, 1 de julio de 1830, pág. 291.

17. *The Spectator*, n.º 90..., pág. 184: They have fallen into the too common error of supposing, that if a translator give the same number of syllables as are contained in the original verse, his duty is done. If they could have sung their songs after they had written them, (which we conjecture they could not) many false accents and misplaced emphases would have been avoided.

18. *Ibídem*: The accompaniments are skilfully arranged. No change could here take place for the better.

19. *The Harmonicon*, n.º XXIX, mayo de 1830, págs. 199-202: We have more than once, in our work, expressed an opinion, that most of what may be called the national airs of Spain,

Después pasaba a describir las diferentes músicas de la península, por lo que volvía a citar otra vez ampliamente el prefacio, y posteriormente analizaba de forma breve cada una de las canciones:

Varias de las quince melodías contenidas en este trabajo llevan un sello nacional, un carácter enteramente confinado a la música española hasta los últimos años, cuando se ha imitado en cada parte de Europa. Pero algunos de los aires son, evidentemente, importaciones a la Península, y muestran incontestables pruebas de sus fuentes italianas y alemanas. Todas, de cualquiera que sea el clima de donde deriven, son más o menos agradables; y si la adaptación de las palabras a las notas hubiese estado tan libre de error como los acompañamientos, etc, deberíamos haber encontrado poco que objetar en el volumen²⁰.

El crítico, quizá porque lo conocía, dedicó una atención especial a las tres canciones de Ledesma. «The false heart» es una canzonetta de mucha ternura y expresión, a la que se adaptan las palabras con gran propiedad. El Sol en el tercer compás de esta es evidentemente un error del grabador: debe ser Fa; pero el Re agudo del séptimo compás debería resolverse en Do, nota que se omitió muy injuriosamente»²¹. *The false heart* era originalmente *El propósito inútil*, y si bien el crítico tenía razón en cuanto al Sol del tercer compás, acorde que figuraba correctamente con el Fa en el tercer compás de la entrada de la voz en su edición española, no ocurría lo mismo con la otra apreciación. El que el Re resolviera en un presumible Do 'injuriosamente omitido' podía sugerirlo porque así figuraba en el séptimo compás de la entrada de la voz como acorde I_4^6 en la cadencia, pero que ese acorde no figurara en el séptimo compás de la introducción instrumental era una variante que le daba más riqueza a la canción.

came from the descendants of the Saracens. [...] Our opinion is strengthened by the author of the preface, who tells us that «it is difficult to fix a certain date to any one of the more remote musical compositions of the Peninsula».

20. *Ibidem*: Several of the fifteen melodies contained in this work bear a national stamp, —a character entirely confined to Spanish music till late years, when it has been imitated in every part of Europe. But some of the airs are, evidently, importations into the Peninsula, and show incontestable proofs of their Italian and German sources. All, from whatever climate derived, are more or less agreeable; and if the adaptation of the words to the notes had been as free from error as the accompaniments, &c, we should have found but little of an objectionable nature in the volume.

21. *Ibidem*: «The false heart» is a canzonet of much tenderness and expression, to which the words are adapted with great propriety. The g in the third bar of this is evidently an error of the engraver: it should be f; but the d in seventh bar of the treble should be resolved on c, which note is very injuriously omitted.

Sobre la siguiente, que originalmente era la canción *O sí o no*, escribía: «La canzoneta, “Birds, that are singing on Ebro’s side” está llena de errores prosódicos, y la armonía en los compases sexto y séptimo está lejos de ser correcta. Esto, sin embargo, es compensado por algunos pasajes excelentes en el acompañamiento de la página siguiente»²². La opinión de que la armonía de los compases sexto y séptimo no era correcta, era una apreciación muy particular y sin fundamento, a no ser que se refiriese a otros compases o a otra canción, ya que esos dos compases son respectivamente la subdominante y la tónica en inversión de $\frac{6}{4}$ que anteceden a la dominante, dentro de la cadencia que resuelve en la tónica para dar entrada a la voz.

Finalmente, la tercera canción, que en su original era el Epigrama iv *Juana me dio una pisada*, la publicaba íntegra solamente con el texto inglés y señalaba:

Ahora llegamos a un aire muy sencillo y elegante, «Mary’s glance», que el autor, el Dr. Bowring, llama un *epigrama*. Lo insertamos como una muestra favorable del trabajo, tanto con respecto a la poesía como a la música. Este, sin embargo, no es menos imperfecto con respecto a la acentuación que la mayoría de los otros; pero con un poco de maña el lector puede, sin mucha dificultad, corregir lo que es más notorio. Debería, por ejemplo, comenzar así:—²³



Ejemplo 1. Variante del primer compás de *Mary's glance* propuesto por el crítico

Seguramente el crítico emitía esta opinión pensando solamente en la versión inglesa publicada por la revista, ya que con el texto español, que figuraba junto al inglés en la edición de *Peninsular Melodies*, obviamente ese ritmo no podía aplicarse:

22. *Ibidem*: The canzonet, «Birds, that are singing on Ebro’s side», is full of prosodial errors; and the harmony in the sixth and seventh bars is far from correct. This, however, is atoned for by some excellent passages in the accompaniment in the following page.

23. *Ibidem*: We now come to a very simple, elegant air, «Mary’s glance», which the author, Dr. Bowring, calls an epigrama. We insert it as a favourable sample of the work, both as regards poetry and music. This, however, is not less faulty in respect to accent than most of the others; but by a little contrivance the reader may, without much difficulty, correct what is most glaring. It should, for instance, commence thus:—

All? Moderato.

Voice. *I thought that loving glance, Ma-ry!*

Voice. *Jua na me diouna pi = = sa = da*

PIANO
FORTE.

Ejemplo 2. Primeros compases de Mary's glance en Peninsular Melodies

VOLUMEN N.º 2

El segundo volumen,²⁴ con la misma portada que el primero a la que solamente se le había añadido «N.º 2», se publicó en el mes de julio de 1830. Dos referencias en *The Harmonicon* de agosto informaron de su salida, una en la sección «Nuevas obras musicales publicadas durante el último mes»²⁵, y otra individual en la sección de anuncios como «Nueva música recién publicada»²⁶.

Abría el volumen una breve «Notice» en la que el editor informaba que dos números adicionales, en avanzado estado, completarían la obra: «las armonizaciones y arreglos de los Aires se han confiado al mismo eminente compositor que arregló los dos primeros números»²⁷. Pero, si bien esto dejaba claro la participación de Rodríguez de Ledesma como arreglista en todo el proceso —que a diferencia del número anterior, en este no incluía ninguna obra suya—, no se publicó ningún otro volumen. El editor había tomado buena nota de las críticas al primer número y todos, poetas y músico, se habían esmerado tanto para adecuar mejor los textos ingleses como en realizar los arreglos musicales. Tras la *Notice* continuaba un largo poema titulado *A Fragment*, firmado con las iniciales R. O. C.²⁸, en el que se cantaban diferentes ges-

24. A Collection of Peninsular Melodies [...] the airs selected and compiled by GLH, n.º 2, London, Goulding & D'Almaine, 1830.

25. *The Harmonicon*, n.º XXXII, agosto de 1830, pág. 354.

26. *Ibidem*, s.p.

27. A Collection..., n.º 2, s.p.: The Harmonizations and arrangements of the Aires have been entrusted to the same eminent Composer who arranged the two first numbers.

28. Quizás sea el político antiesclavista Robert Otway Cave. Figura en la lista de suscriptores y escribió poesía.

tas populares y militares ocurridas en España en los dos decenios anteriores, desde Roncesvalles y los Sitios de Zaragoza hasta la insurrección de Riego. Seguía la lista de suscriptores, similar a la anterior, y a continuación la parte musical. Esta comenzaba, como el anterior volumen, con otra virtuosa pieza introductoria para pianoforte solo de Alexandro Esáin titulada también *Introduzione ed Aria*, aunque en este caso no era una jota, seguida de otras 15 obras en la misma línea que el volumen 1.

Tabla 2. Relación de canciones que forman la colección *Peninsular Melodies vol. 2*

N.º	Título	Autor/a texto inglés	Íncipit español / portugués	Formación vocal- instrumental
1	<i>There are sounds in the dark Roncesvalles</i> [Canción] Patriótica	Felicia Hemans	A la lid, a las armas, al triunfo	S, S, B, Pf
2	<i>That chime of convent bells</i> Bolero	Anónimo	Te soñé entre mis brazo esta mañana	S/T, Pf
3	<i>Flow, rio verde!</i> Modinha	Felicia Hemans	Teus lindos olhos que mal me viraõ	S/T, Pf
4	<i>Maidens, ah! trust not Cupid</i> Seguidillas	Caroline Norton	El amor es un juego tan intrincado	S/T, Pf
5	<i>The patriot's appeal</i> [Canción] Patriótica	»An officer» (¿Hodges?)	Vivir en cadenas, quan triste vivir	Solo y coro: S/T, SSS/T'TT, Pf
6	<i>I think of thee</i> Modinha	Anónimo	Vai pensamento, vai procurar	S, A, Pf
7	<i>When the dawn of our glory seemed breaking</i> [Canción] Patriótica	Caroline Norton	Avanzad, avanzad compañeros	Solo y coro: S/T, S/T, SSTB, Pf
8	<i>There are tones in my memory blended</i> Modinha	Anónimo	Oa meus tristes pensamentos	S/T, Pf
9	<i>Wake thee, Spain</i> [Canción] Patriótica	John Bowring	Tin tin tin, tan tan tan, ya se acercan los gorros	S/T, Pf
10	<i>Oh Cupid's delight is his calendar bright</i> Bolero	John Bowring	En el jardín de Venus, Cupido estaba	S/T, S/T, S/T, Pf
11	<i>What dost thou bear sweet evening breeze?</i> Canción	Anónimo	La sombra de la noche, madre del sueño	S/T, Pf

12	<i>The vintage song</i> Seguidillas a dúo	Anónimo	Antes de conocerte, ya te quería	S, A, Pf
13	<i>Seek by the silvery</i> Darro Modinha	Anónimo	Asim como as flores nascem	S/T, S/T, Pf
14	<i>The evening sun's</i> <i>declining</i> Canción patriótica	John Bowring	Corramos a las armas nacionales valientes	S, S, B, Pf
15	<i>Hymno constitucional</i> <i>cantada no Real</i> <i>Theatro de Porto</i> Tulho de 1826 [Canción] Patriótica	Caroline Norton	Os luzos no mundo Re nome tem ja	S/T, Coro unis, Pf

De las canciones patrióticas, cinco son españolas –cuatro alusivas a la Guerra de la Independencia (n.º 1, 5, 9, 14) y una al Trienio Liberal (n.º 7)– y una portuguesa. Entre estas figura, con título inglés *The Patriot's Appeal*, la *Canción de los defensores de la Patria* o *Vivir en cadenas* compuesta por Fernando Sor. Del resto sólo se ha podido identificar, por ahora, la canción de Federico Moretti *La curiosidad*, que figura con título inglés *What dost thou bear, sweet evening breeze?*

Dos críticas de este segundo volumen aparecieron en el mes de noviembre de 1830²⁹. La primera, en *The Harmonicon*, consideraba en líneas generales más conseguido este volumen que el anterior, y tras un pequeño comentario inicial recordando el primer volumen y relacionándolo con el nuevo, pasaba a comentar la parte musical de cada una de las piezas brevemente. De entre ellas destacaba la excelente introducción instrumental del Bolero (n.º 2) que la relacionaba con Händel:

El presente libro contiene el mismo número de composiciones que el anterior, y están en el mismo estilo, aunque en general no las consideramos iguales que las primeras en cuanto a melodías, pero muy mejoradas en cuanto al acompañamiento. [...] La segunda, un bolero, es introducida por una excelente sinfonía clásica, cuyo arquetipo puede encontrarse en Handel³⁰.

29. *The Harmonicon*, n.º XXXV, noviembre 1830, págs. 473-6. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, part III, Historical Register, 1 de noviembre de 1830, pág. 456.

30. *The Harmonicon*..., pág. 475: The present book contains the same number of compositions as the last, and they are much in the same style, though we do not, on the whole, think them equal to the former as melodies, but much improved as regards accompaniments. [...] The second, a bolero, is introduced by an excellent, classical symphony, the archetype of which may be found in Handel.

Sobre la de Moretti (n.º 11) escribía: «Es una suave, agradable melodía, bien acompañada, y en conjunto de muy buen gusto»³¹. El acompañamiento realizado por Ledesma lo consideraba muy bueno, pero no dejaba de apuntar algunos errores bien del grabador o del arreglista:

El acompañamiento en su totalidad está tan bien ejecutado en el presente número, que no podemos dejar de ver el primer compás de la página 2 vocal, sino como un error del grabador; sin embargo, ocurre una y otra vez. También hay unas muy desagradables octavas entre los compases penúltimo y antepenúltimo de la página 24, que el ejecutante puede corregir fácilmente³².

Y terminaba el artículo con un comentario general sobre la temática de los textos empleados, que los consideraba llenos de fervor patriótico, y llamando a los hijos de España a emanciparse de la doble tiranía que sufrían: la de la corona y la de la iglesia.

El artículo de *The New Monthly Magazine* coincidía con el anterior en la mejora general, tanto musical como poética, de este volumen con respecto al primero. El crítico no analizaba las canciones ni los textos, pero realizaba agudas observaciones sobre lo erróneo que era muchas veces llamar aire nacional a cualquier canción solo porque estuviese escrita en el país. Como el anterior crítico, destacaba especialmente el Bolero (n.º 2) y hacía un llamamiento al editor para que en el tercer volumen, que al final no se editó, incluyera con texto *La Folía* –el «majestuoso aire castellano»– que utilizó Corelli:

Dimos noticia, con la aprobación que creímos debida al esfuerzo, del primer volumen de este trabajo, aunque su contenido no respondiera totalmente a las expectativas que nos habíamos formado. Dos o tres melodías muy bellas y características se encontraban en ese volumen; pero visto el resto, nos pareció que el autor, al hacer su selección de aires Peninsulares, había estado contento de adquirir cualquier cosa corriente en España sin considerar si era *nacional* o no. Cada pieza de música escrita en un país determinado no pertenece necesariamente a las melodías *nacionales* de ese país, en la medida en que la composición puede fundarse sobre cualquier estilo escolástico, que no pertenece exclusivamente a ninguna nación, o puede imitar la moda predominante del día, originada en la manera de cualquier otro pueblo

31. *Ibidem*: Is a gentle, pleasing melody, well accompanied, and altogether in exceedingly good taste.

32. *Ibidem*, pág. 476: The accompaniment is altogether so well executed in the present number, that we cannot but view the first bar of the vocal page 2, as an error of the engraver; yet it occurs over and over again. There are also very displeasing octaves between the penultimate and anti-penultimate bars of page 24, which the performer may easily correct.

musical. Por lo tanto, los aires en el primer volumen de *Peninsular Melodies* (con una o dos excepciones) recordaban la afición a la música de melodías italianas más que de españolas; un más que lamentable defecto, ya que España posee una veta de música nacional que es a la vez muy peculiar y muy fina.

Pero el volumen que tenemos ante nosotros está, en gran medida, libre de este error. Las melodías son a menudo del más vigoroso y exclusivo carácter español, y parecen como si hubieran sido transmitidas, no por medio de la pluma o la prensa, sino oralmente, y, por decirlo así, por tradición. Especímenes genuinos de sentimiento como estos son dignos de recolección, y de añadir materialmente a los tesoros musicales de Europa. Podemos particularizar el Bolero, titulado, «That Chime of Convent Bells», en cuyo estilo no conocemos nada más fino. [...] Se promete un tercer número. ¿Por qué el editor no incluye ese majestuoso aire castellano que Corelli insertó en sus solos de violín? Estamos seguros de que con las palabras adecuadas se podría (por utilizar una frase manida) *cantar* bien³³.

CONCLUSIONES

El hecho de que estos dos volúmenes de *Peninsular Melodies* tuvieran 300 suscriptores entre la alta sociedad británica de la época formada por aristócratas y militares, a la que habría que sumar otro porcentaje de clase media, seguramente interesados en los avatares socio-políticos de España y Portugal, que los adquiriría

33. The New Monthly..., pág. 456: We noticed, with the approbation which we thought due to the attempt, the first volume of this work, though its contents did not altogether answer the expectations we had formed. Two or three very beautiful and characteristic melodies were to be found in that volume; but as regarded the rest, it seemed to us that the author, in making his selection of Peninsular airs, had been content to procure anything current in Spain without considering if it were national or not. Every piece of music written in a given country does not of necessity belong to the national tunes of that country, inasmuch as the composition may be founded either on a scholastic style, which does not exclusively belong to any one nation, or it may imitate the prevailing fashion of the day, originating in the manner of some other musical people. Thus, the airs in the first volume of the *Peninsular Melodies* (with one or two exceptions) reminded the lover of music rather of Italian melodies than Spanish; a defect the more to be regretted, as Spain possesses a vein of national music which is at once very peculiar and very fine.

But the volume before us is, in a great measure, free from this mistake. The tunes are often of the most vigorous and exclusively Spanish character, and seem as though they had been transmitted, not by means of the pen or the press, but orally, and, as it were, by tradition. Genuine specimens of feeling such as these are worthy of collection, and add materially to the musical treasures of Europe. We may particularize the Bolero, entitled, «That Chime of Convent Bells», than which we know nothing finer in its way. [...]

A third number is promised. Why does not the editor include that stately old Castilian air which Corelli inserted in his violin solos? We are sure that with proper words it would (to use a cant phrase) *sing* well.

como no suscriptores, reflejan la importancia y recepción que esta colección tuvo en Gran Bretaña. Ello se ve también refrendado, como se ha podido comprobar, por la amplia difusión que le dio la prensa británica, especialmente las críticas en revistas tan prestigiosas como *The Harmonicon*, *The New Monthly Magazine and Literary Journal* y *The Spectator*.

En el caso de Mariano Rodríguez de Ledesma, aunque sólo se le cita en los primeros anuncios, queda clara su participación como armonizador y arreglista de las *Peninsular Melodies*. La colaboración de este gran músico español nos da una idea de la alta estima que disfrutaba en Inglaterra. Musicalmente se le nombra como «un distinguido español de gran prestigio en el mundo musical» y «eminente compositor», lo que significaba una gran consideración y fama. Por otro lado, el hecho de relacionarse con la élite cultural inglesa de la mano del entonces teniente G. L. Hodges, las poetas Felicia Helman y Caroline Norton y especialmente con el lingüista John Bowring, le debió de reportar cierta relevancia entre la alta sociedad londinense. El que su nombre no apareciese en anuncios posteriores ni en ninguno de los dos volúmenes impresos, puede deberse a cuestiones políticas. Aunque se había marchado de España en 1822 por motivos personales, fue separado de sus destinos en las Reales Cámara y Capilla en 1823 por «adicto al sistema constitucional». ³⁴ En marzo de 1830 tenía pensado regresar a España para presentarse a las recién convocadas oposiciones a maestro de la Real Capilla, cosa que finalmente no hizo, y el que su nombre apareciese en una publicación musical que exaltaba las canciones patrióticas liberales, editada por un amigo del general Espoz y Mina, solamente podía traerle complicaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- JEFFERY, Brian (2017), *España de la guerra, The Spanish political and military songs of the war in Spain 1808 to 1814*, London, Tecla editions, www.tecla.com.
LLORÉNS, Vicente (1979), *Liberales y románticos*, Valencia, Castalia.

34. AGP: Sección Personal, Caja 7306/1, expediente personal.

Ha del supremo coro.

Un desconocido Oratorio de José de Nebra¹

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN

IMF-CSIC

Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis

Resumen: Este artículo presenta el libreto, conocido por un único ejemplar conservado, de un oratorio al que puso música José de Nebra en 1727, por encargo de la Compañía de Jesús, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Se realiza una edición completa del libreto, se sitúa y contextualiza el estreno del oratorio y se elabora una reflexión acerca del contenido musical de la obra, cuya fuente musical no se ha encontrado.

Palabras clave: José de Nebra, oratorio, libreto, Compañía de Jesús, Luis Gonzaga, Estanislao de Kostka

HA DEL SUPREMO CORO. AN UNKNOWN ORATORIO BY JOSÉ DE NEBRA

Abstract: This article presents the libretto, known from a single surviving copy, of an oratorio set to music by José de Nebra in 1727, commissioned by the Society of Jesus on the occasion of the canonisation of Saint Aloysius Gonzaga and Saint Stanislaus Kostka. A complete edition of the libretto is made, the premiere of the oratorio is situated and contextualised, and a reflection is made on the musical content of the work, whose musical source has not been found.

1. Este trabajo, escrito en homenaje al profesor, maestro y colega, Antonio Martín Moreno, se beneficia del Protocolo General de Colaboración y Convenio Específico firmados entre el CSIC y el Arzobispado de Zaragoza para realizar una investigación exhaustiva sobre la música en fuentes aragonesas. Agradezco al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, en la figura de su Canónigo Archivero, las facilidades para trabajar con los fondos documentales capitulares.

Keywords: José de Nebra, oratorio, libretto, Society of Jesus, Aloysius Gonzaga, Stanislaus of Kostka

En sus célebres *Efemérides Musicales*, Baltasar Saldoni da noticia de una supuesta estancia de José de Nebra en Zaragoza en 1727 por motivos profesionales. Dice así:

(N.) BLASCO de Nebra, D. José: organista de la R. C. El día 27 de Octubre de 1727 se cantó en Zaragoza, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y de San Stanislao de Kostka, un solemne oratorio con música de Nebra, el cual dirigió la orquesta, compuesta de cincuenta escogidas voces é instrumentos, habiendo sido muy celebrada dicha composición.²

La visión crítica con que actualmente solemos abordar la historiografía musical decimonónica nos obliga a tomar con precaución y distancia los datos no contrastados y las informaciones que no detallan sus fuentes, como sucede regularmente con las que aporta Saldoni. Esto no debe, sin embargo, teñir de escepticismo por sistema todo acercamiento moderno a cuanto ofrece el voluminoso trabajo de las *Efemérides*. Es cierto que echamos en falta referencias exactas, precisas citas literales y pertinentes notas al pie, e incluso detectamos errores que la investigación posterior ha podido ir corrigiendo –como el falso apellido, es decir, la confusión de «Nebra Blasco» con el orden del nombre de familia de su primo «Blasco de Nebra»–. Pero no todo ha de estar mal: seguramente algo –o mucho– hay de cierto y comprobable en el texto de Saldoni.

De cualquier modo, y dado que Saldoni raramente cita sus fuentes –y este caso no constituye una excepción–, no es fácil comprobar la afirmación vista, al margen de la cual no se conocía hasta el presente, por lo demás, referencia alguna a la posible participación de José de Nebra, al parecer en persona, en unos actos celebrados en Zaragoza en 1727. Tampoco se dispone de mucha información sobre las actividades de Nebra en aquel tiempo. La fecha del supuesto estreno en Zaragoza del referido oratorio para la canonización de los dos santos jesuitas –octubre de 1727– se inscribe en el período en que Nebra figuraba como organista supernumerario de la Real Capilla, tras el regreso de Felipe V al trono, y el músico, posiblemente con más tiempo libre a disposición, podía emplearse a fondo en la composición para los teatros y en otros empeños. En la temporada 1727-1728 Nebra colaboró asidua e intensamente –y continuaría haciéndolo en años sucesivos– con la compañía madrileña de Manuel de San Miguel y con el dramaturgo José de Cañizares, con quien trabajaba desde tiempo atrás. Justamente en fecha bien próxima a la que Saldoni da para la ejecución zaragozana del oratorio mencionado, la compañía de San Miguel

2. SALDONI (1881), tomo IV, 2ª sección (Catálogo), pág. 37.

estrenaba en el teatro de la Cruz una comedia de santos de Cañizares con música de Nebra, *A cuál mejor confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*. Esto sucedía el 22 de octubre, y la pieza estaría en cartel diariamente hasta el 9 de noviembre, exceptuando el día 2 por ser fiesta de las Ánimas. Ignoramos si Nebra participó en el estreno o siquiera si asistió. En caso afirmativo, difícilmente habría podido dirigir la ejecución de su oratorio en Zaragoza en aquellos días.³

La pista de la cita de Saldoni me condujo a una publicación catalográfica del jesuita Eugenio de Uriarte, de 1916, donde bajo el número 6661 se recoge la siguiente referencia:

6661 – Oratorio Armónico, que se cantó en la plausible celebridad de la Canonización de los dos Gloriosos San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka, de la Compañía de Jsvs. En los días 25. y 26. de Octubre de 1727. Pvesto en mvica por Don Joseph Nebra y Blasco, Organista del Rey nuestro Señor. Y lo dedica al Excelentissimo Señor Conde de Aranda, Quien tributa, y rinde estos Cultos a los Gloriosos Santos. En Zaragoza; En la Imprenta Real. — En 8.º, de 8 hs. s. n.⁴

Posteriormente, el impreso fue citado en el *Manual* de Palau y Dulcet⁵ y, de ahí, por Ángel San Vicente en su *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza*,⁶ desconociendo éste al parecer la existencia o ubicación de posibles ejemplares. Procedió entonces acudir al *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, a través de cuya consulta pude localizar el único ejemplar conocido hasta ahora de este libreto impreso, preservado en el Archivo-Biblioteca de los Barones de Valdeolivos, en la localidad de Fonz (Huesca).⁷

Más allá del contenido textual y argumental, tópico y previsible, el libreto ofrece interesantísima información acerca de diversos aspectos de la función, tanto en lo que se refiere a la estructura de la pieza, a las formas métricas utilizadas y a la combinación de elementos y tipologías tradicionales y modernas –o autóctonas e importadas–, como en lo que respecta al orgánico instrumental previsto y las fuerzas vocales requeridas, o los elementos visuales y espectaculares de la puesta

3. ANDIOC y COULON (1996), tomo I, pág. 135 y tomo II, pág. 608, y KLEINERTZ (2003), tomo II, pág. 3.

4. URIARTE (1916), tomo V, pág. 18.

5. PALAU y DULCET (1948), n.º 202105.

6. SAN VICENTE (1986), pág. 62.

7. «C-2073 (7) – Enc. perg. – Enc. con otras obras formando un vol. facticio – Olim: R.864». Agradezco a D. Enrique Badía, que ha realizado una importantísima labor recuperando y poniendo en orden el archivo de la Baronía de Valdeolivos, su amabilidad atendíendome en dicha institución. En un artículo de 2013 cité ya mi intención de publicar mi investigación sobre este oratorio: GONZÁLEZ MARÍN (2013), pág. 218, nota 2.

en escena y la representación. Nada de esto reemplaza, naturalmente, la ausencia de una fuente musical hasta el presente no encontrada, pero los numerosos datos que contiene el impreso, bien leídos e interpretados y cotejados con algunas de las composiciones teatrales y paralitúrgicas tempranas de Nebra cuyas fuentes musicales sí se conservan, nos pueden transmitir una idea razonablemente aproximada del desarrollo musical del acto y del alcance de la fiesta como espectáculo total.

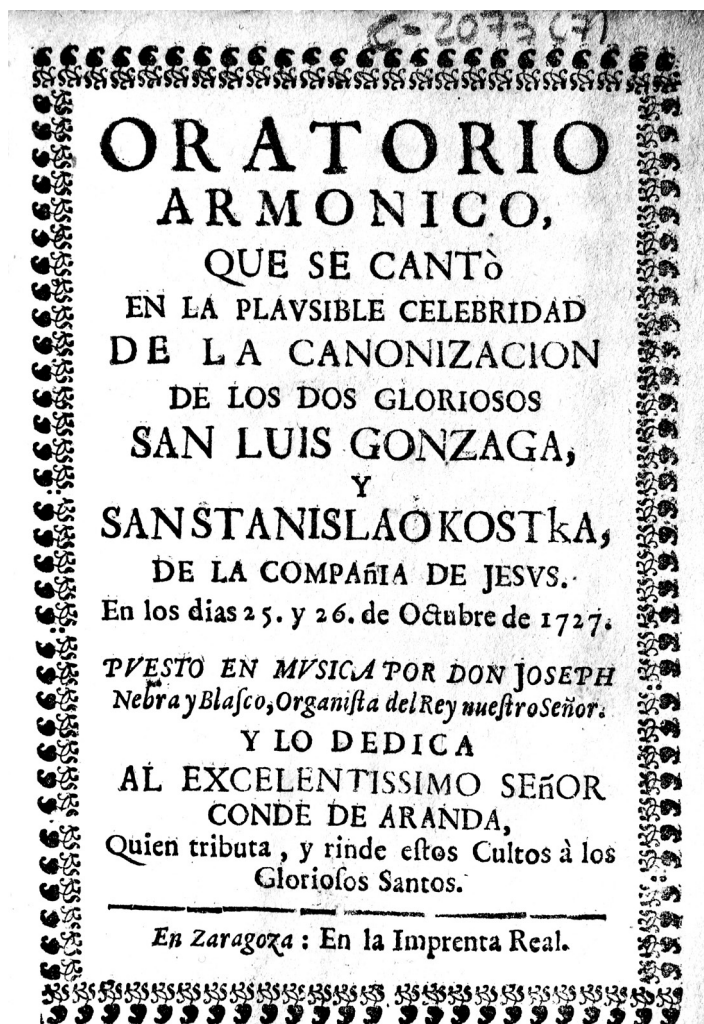


Figura 1. Frontispicio del libreto impreso del Oratorio armónico con música de José de Nebra (1727)

Que la pieza, ya en el título que se lee en el frontispicio del impreso, venga calificada como *Oratorio armónico* merece un breve comentario. El cultivo de este género dramático-musical en España es tardío y de irregular distribución. Aunque algunos villancicos u otras composiciones paralitúrgicas del siglo XVII pudieran considerarse como precedentes⁸, en el estado actual de nuestro conocimiento histórico hay que seguir afirmando que los primeros oratorios españoles *canónicos* conocidos, fuertemente dependientes de los modelos de *oratorio volgare* de origen romano, son los compuestos por Antonio Teodoro Ortells a partir de 1702 para la congregación de San Felipe Neri en Valencia. A partir de ahí, que sepamos, se encuentran diversos ejemplos de oratorios a lo largo del siglo XVIII –piezas que se atienen, de modo más estricto o más *sui generis*, a los citados modelos romanos– en diferentes puntos de la antigua Corona de Aragón, y mucho más raramente en el territorio de la antigua Corona de Castilla⁹.

En alguna ocasión se ha escrito que el oratorio hispánico viene a sustituir a los viejos villancicos en fiestas donde éstos tenían protagonismo, pero se trata de una afirmación inexacta y, cuando menos, discutible. El espacio temporal y funcional del villancico –particularmente en los maitines de determinadas festividades– será recuperado, progresivamente, de modo irregular y con no pocas resistencias, por el retorno de los responsorios a partir de mediados del siglo XVIII, y pervivirá largo tiempo el uso de villancicos insertados tanto en maitines como en otros momentos litúrgicos. Los oratorios ocupan otro territorio paralitúrgico. Sin embargo, en España existirá una notable «contaminación formal» de los oratorios por parte de los villancicos, que a su vez, en el tiempo de desarrollo del oratorio hispánico, ya muestran importantes signos de «contaminación» por parte de formas de procedencia italiana –a saber, recitativos y arias, esto es, las tipologías constitutivas de las *cantadas*– o foránea en todo caso –por ejemplo, *minuetes*–.

Una buena muestra de esta conmixión formal de elementos de tradición hispánica con otros importados se aprecia en multitud de villancicos desde comienzos del siglo XVIII, con algunos ilustres precedentes del siglo anterior¹⁰, donde, junto a

8. Por ejemplo, los dos villancicos sacramentales de Luis Vicente Gargallo publicados por BONASTRE (1986 y 1988).

9. La bibliografía sobre el oratorio en España va siendo, poco a poco, relativamente extensa, a pesar de la escasez de fuentes musicales. Tras los trabajos pioneros de CARRERAS Y BULBENA (1902) y Ripollés (1935) hay que citar los datos aportados por MARTÍN MORENO (1985) y destacar algunos estudios de FERRER BALLESTER (1992, 1993, 2000).

10. En fecha tan temprana como 1687 y en un punto relativamente alejado de la corte, el maestro de capilla de la colegiata de Daroca, Mateo Villavieja, puso música a una «*kalenda* recitativa» en la correspondiente tanda de villancicos de Navidad: *Fiesta que se cantó la noche de Navidad en la insigne Iglesia Colegial de Santa María de los Corporales de la Ciudad de Daroca, este Año 1687[...] ordenada en música por el licenciado Mateo Villavieja.*

tonadas, estribillos, coplas y responsiones, se incorporan recitados y arias. Y algunos oratorios de tales fechas incluyen en su desarrollo villancicos –citados con ese apelativo– que siguen esos nuevos moldes mixtos de tradición hispánica y modernidad foránea. Es el caso, por ejemplo, del *Oratorio Armónico* de José de Nebra de 1727. Pero antes de entrar a analizar el libreto conservado, que se transcribe íntegramente más abajo, conviene situar la celebración de la fiesta a la que corresponde.

Según reza el pie del frontispicio, el libreto fue estampado en la Imprenta Real de Zaragoza,¹¹ pero en ningún momento se indica la ciudad donde tuvo lugar la representación. La fiesta se desarrolló en la iglesia de «la Compañía de Jesús», cuya puerta se engalanó con la erección de un altar efímero presidido por las imágenes de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja, santos jesuitas, y con la colocación sobre el vano de una pintura del papa Benedicto XIII. Un carro triunfal acercó hasta el altar las efigies de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, y todavía en el exterior, junto al ingreso del templo, se ejecutó, al menos en su primera parte, el oratorio. Lo que la fuente no permite afirmar con total certeza es si esto efectivamente sucedió, como puede presumirse, a las puertas de la iglesia jesuita de Zaragoza, la espléndida fábrica hoy conocida como Real Seminario de San Carlos, edificada entre la segunda mitad del siglo XVI y el último tercio del XVII, y decorada con riqueza y profusión en su interior precisamente en los años 20 del siglo XVIII¹². Teniendo en cuenta que el autor de la música residía en Madrid, y siendo conscientes de que la localidad indicada en el pie de imprenta no es por necesidad determinante del lugar de transcurso de la fiesta relatada –hay en la época cierto número de relaciones de fiestas que refieren hechos ocurridos en ciudades diferentes de aquellas en que finalmente se publicaron–, podría pensarse que el festejo tal vez se verificara en el marco de la Corte, esto es, a las puertas de la iglesia de la Compañía en Madrid, junto al Colegio Imperial, hoy colegiata de San Isidro. Sin embargo, algunas informaciones obligan a rechazar esta segunda hipótesis.

La canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka había sido obrada por el papa Benedicto XIII en diciembre de 1726. Además del valor sim-

11. El establecimiento tipográfico zaragozano denominado «Imprenta Real» tuvo actividad desde finales de los años 20 del siglo XVIII (ordinariamente se da la fecha de 1729 como la de sus primeras obras estampadas, pero el libreto que aquí se presenta adelanta en dos años, al menos, el inicio de esta empresa) hasta mediados del XIX, y fue responsable de estampar la *Gazeta de Zaragoza* entre 1737 y 1743. Ubicada en la calle del Sepulcro de Zaragoza, mudada después a la calle del Temple, cambió de nombre en varias ocasiones, denominándose también «Imprenta Nacional», «Imprenta de la Ciudad», «Imprenta de la Universidad», etc. Cfr. BORAÑO (1860), págs. 65-67, y JIMÉNEZ CATALÁN (1929).

12. TORRALBA SORIANO (1952).

bólico que comportaba¹³, tuvo una importantísima repercusión en todo el orbe católico, que se tradujo en grandes celebraciones en las numerosas ciudades donde los jesuitas tenían alguna presencia. En el contexto hispánico hubo fiestas en Madrid, Sevilla, Salamanca, Granada, Murcia, Mallorca, Manila... y, por supuesto, en Zaragoza, festejos que se fueron dilatando a lo largo de 1727 y aun 1728 y que dejaron un rastro de relaciones, sermones, poemas y hasta mojigangas¹⁴. Las celebraciones del Colegio Imperial de Madrid se desarrollaron en septiembre de 1727 –desde el 8 y durante catorce días–, con una pompa muy superior a la que refiere el libreto que aquí se presenta, cuya fecha además no coincide. Se conserva una interesante relación de la fiesta madrileña, que contiene, además de la descripción pormenorizada de altares, arquitecturas efímeras, procesión, etc., los sermones pronunciados los catorce días de celebración y las funciones dramático-musicales, en las que alternaron largos poemas declamados por jóvenes de la aristocracia –puesto que se trataba de la canonización de dos jóvenes, símbolo de la juventud católica–, con composiciones musicales (tonadas, recitados, arias, cantadas) ejecutadas con gran aparato y «a toda música»¹⁵.

Algunos indicios refuerzan la hipótesis de que el libreto que aquí se presenta describe una fiesta celebrada efectivamente en Zaragoza. Siempre según la portada, el festejo se dedicó «al Excelentísimo Señor Conde de Aranda», que a la sazón era Buenaventura Pedro de Alcántara Abarca de Bolea Bardaxí Bermúdez de Castro (*Zaragoza, 1699; †Madrid, 1742), padre del más conocido Pedro Pablo Abarca de Bolea, político en activo durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, y a quien tradicionalmente –de modo un tanto erróneo o al menos impreciso– se ha considerado responsable de la expulsión de los jesuitas¹⁶. Buenaventura Pedro de Alcántara Abarca de Bolea, marqués de Torres, duque de Almazán y conde de las Almunias, ostentaba el título de IX conde de Aranda desde 1723, tras complicado pleito y sentencia judicial dada dos años después del fallecimiento sin sucesión del VIII conde, Francisco Ramón de Montserrat Ximénez de Urrea y Rocafull (1721) y al morir la madre de éste, la condesa de Peralada doña Antonia Ximénez de Urrea, a quien correspondía el título.

13. RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2012).

14. MONTANER LÓPEZ (2000).

15. *LOS JOVENES JESUITAS. / PVNTUAL RELACION / DE LAS CELEEBRES SOLEMNES FIESTAS, / executadas en el Colegio Imperial de Madrid / A LA CANONIZACION / DE S. LVIS GONZAGA, Y S. STANISLAO KOSKA, [...] En Madrid: Por Diego Martínez Abad. Año de 1728.*

16. Sobre el linaje de los Abarca de Bolea y Pedro Buenaventura, padre del más célebre Conde Aranda –Pedro Pablo Abarca de Bolea–, cfr. entre otros FANTONI Y BENEDÍ (1999), FERRER BENIMELI (2009) y CRIADO MAINAR (2013).

A pesar de que sus obligaciones militares y diplomáticas como coronel del Regimiento de Infantería Inmemorial de Castilla lo llevaron a diversas campañas, particularmente en Italia en apoyo del infante Carlos (Carlos VII de Nápoles y más tarde Carlos III de España), el IX conde de Aranda, como sucedería con su hijo, jamás dejó de lado la relación con Aragón, en especial con Zaragoza y Épila. En Zaragoza tenía su casa en la calle del Coso, dentro de los límites de la parroquia de San Miguel (en la que había sido bautizado), tal como se lee en el *Vecindario de Zaragoza* de 1723: «3021. Cassa propia y en ella el marques de Torres, casado, vn hijo, tres hijas, vn capellan, quinze criados mayores y menores, y ocho criadas, nuebe mujeres de dichos criados, dos criadas de estos, quatro hijos y vna hija»¹⁷.

Las últimas líneas del frontispicio del impreso de 1727 parecen dar a entender que fue el conde de Aranda quien corrió, al menos en buena parte, con los gastos de la fiesta: así es como creo que debe interpretarse la expresión «al Excelentissimo Señor Conde de Aranda, quien tributa, y rinde estos Cultos à los Gloriosos Santos».

Es sabido que la familia del IX conde de Aranda dispensaba un excelente trato al colegio jesuítico zaragozano, y en particular a algunos de sus miembros, como el padre Miguel Gerónimo Monreal, a quien el conde de Peralada Guillén Manuel de Puixmarín Rocafull y Rocabertí, esposo de la citada Antonia Ximénez de Urrea, legó por mandato testamentario dictado en 1725 sendas estampas de San Ignacio y de San Francisco Javier, y un reloj «romano de repetición»¹⁸. Precisamente el jesuita Monreal tendría cierto protagonismo en la fiesta que nos ocupa.

Latassa ofrece una sucinta biografía de Miguel Gerónimo Monreal (*Zaragoza, 1674; † Madrid, 1740). Educado por los jesuitas e «ilustrado con la varia erudición, y amenidad», fue profesor de retórica, filosofía y teología en el colegio zaragozano, del que sería rector en dos ocasiones, una de ellas durante la década de los 20, y en la universidad de la misma ciudad. Fue responsable de la nueva ornamentación barroca de la iglesia –hoy San Carlos Borromeo– y, siendo rector del colegio en 1727, de la organización de las fiestas por la canonización de los dos jóvenes santos jesuitas:

Fue dos veces Retor del Colegio de Zaragoza, y una Provincial de Aragon. En estos dias adornò el Templo de esta Casa en forma que se vè hoy dia, y en él ce-

17. BALLESTÍN (2017), pág. 230. Se le menciona como marqués de Torres porque en el momento de elaboración del vecindario todavía no ostentaba el condado de Aranda, cuya titularidad era ejercida entonces a todavía por la mencionada Antonia Ximénez de Urrea.

18. MORTE GARCÍA (2013), pág. 560.

lebrò con aparato Religioso las fiestas de la Canonizacion de San Luis Gonzaga, y San Estanislao Koska [...]»¹⁹.

A falta de la documentación del colegio jesuítico zaragozano en aquellos años, que debe darse por perdida –o al menos extraviada– a raíz de la expulsión posterior de la orden, las actas del cabildo metropolitano de Zaragoza proporcionan datos de interés. El 3 de octubre de 1727 el rector del colegio jesuita fue recibido por el cabildo e informó a los canónigos de la próxima celebración de la canonización «modernam[en]te hecha, por Su Santidad de los S[an]tos S[a]n Luis Gonzaga, y S[a]n Estanislao Kosca» por parte de la Compañía en Zaragoza, para lo cual solicitaba autorización y asistencia del cabildo. El deán del mismo ofreció al rector Monreal objetos, jocalias y lo que fuera necesario para contribuir al embellecimiento del templo jesuita en tal ocasión y se comprometió a no organizar otra celebración paralela que pudiese oscurecer la del propio colegio²⁰. El 11 de octubre el cabildo reiteraba al rector del colegio jesuita su disponibilidad de ayuda²¹, y al fin el 24

19. LATASSA (1800), tomo IV, pág. 519. Latassa incluye una relación de publicaciones de Miguel Gerónimo Monreal, pero no aclara si pudo ser autor de textos cantados como los del oratorio que aquí se presenta, ni tampoco, seguramente por decoro, si se le puede identificar, como parece, con el Miguel Montreal autor del célebre texto misógino *Engaños de mugeres, y desengaños de los hombres: divididos en quatro discursos historicos, politicos y morales: a la soberana e imperial princesa de los cielos Maria Santissima, Nuestra Señora de Monserrate, madre de pecadores* (Madrid, Antonio de Zafra, criado de su Magestad, 1698), que conoció numerosas reediciones a lo largo del siglo XVIII y hasta entrado el XIX.

20. «Entró al Cavildo el P. retor de la Compañía con otros cinco PP.s y habiendo tomado el P. Retor asiento después del S.r Canónigo más antiguo, y los otros cinco PP.s ántes de el penúltimo al lado drò., dijo el P. Retor, que ponía en noticia del Cavildo la Canonizaziòn modernam.te hecha, por Su Santidad de los S.tos S.n Luis Gonzaga, y S.n Estanislao Kosca, para cuio obsequio iban disponiéndose, y que no era su ánimo añadir cansanço atendiendo à las funciones pub.cas que había tenido, y precisas, que se seguían en la Iglesia, por lo que no suplicaban la asistencia procesional del Cav.do pero sí la honrra, de que asistiese un día autorizando la festividad en la Iglesia del Colegio de la Compañía. El Señor Presid.te respondió explicando el gozo del Cavildo en la Canonización de los S.tos ofreciendo a los PP. y Colegio todo lo que hubiese en los dos S.tos Templos, si fuere necesario, para el adorno, y magnificencia de la solemnidad, y que el Cavildo no haría otra demonstración, y habiéndose repetido las recíprocas afectuossas estimaciones se despidieron, y salieron los PP. acompañados del Maestro de Zeremonias, como al entrar» (Archivo Capitular de Zaragoza, *Actas capitulares*, tomo de 1727, f. 57r, registros 266 y 267, 03 de octubre 1727).

21. «Dio cuenta Leiza de haber estado con el Dr. Arzeiz à visitar al P. Retor de la Compañía, a quien expresando el gozo del Cavildo, y ofrecido, quanto sea necessario, para el mayor culto, y solemnidad [f. 59v.] de los S.tos Canonizados, y que el P. Retor, y Colegio había corespondido con las mayores expresiones de gratitud al Cavildo» (Archivo Capitular de Zaragoza, *Actas capitulares*, tomo de 1727, ff. 59r-59v, registro 280, 11 de octubre 1727).

del mismo mes el rector solicitaba al cabildo las «Cavezas de plata del S[an]to Templo del Salvador», esto es, los bustos relicario de La Seo, para ornar la iglesia de la Compañía durante la fiesta, a lo que el cabildo respondía otorgando pero con ciertas reticencias, dado el valor de tales piezas²². No se encuentran más datos sobre el hecho en las actas de los días sucesivos, pero todo indica que la fiesta había de tener lugar en los últimos días de octubre. Así pues, la coincidencia de fechas con las que se citan en el libreto –25 y 26 de octubre– y la que da, sin citar su fuente, Saldoni –27 de octubre–, suma tantos en favor de la consideración de que el libreto al que Nebra puso música corresponda en efecto a la fiesta zaragozana.

Como se ha dicho, Miguel Gerónimo Monreal mantenía buenas relaciones con las familias que ostentaban el condado de Aranda. Al tiempo, visto que fue el máximo responsable de la fiesta zaragozana por los dos santos jesuitas, la «varia erudición, y amenidad» que Latassa le atribuye lo convierten en un posible candidato a la autoría del anónimo libreto del oratorio al que Nebra puso música.

Cuando se celebra esta función, uno de los hermanos menores de José de Nebra, Francisco Javier, lleva un par de meses instalado en Zaragoza al servicio del templo metropolitano de La Seo, en calidad de organista²³. Tal vez José de Nebra, si no hubo de estar implicado como ejecutante en las funciones de su comedia a Santa Teresa y San Juan de la Cruz que se daban en Madrid aquellos días finales de octubre de 1727 –y no se conoce documento o indicio que permita deducir que lo estuviera– aprovechara el estreno de su oratorio en Zaragoza para realizar algunas visitas familiares, a su hermano menor para comprobar cómo se desenvolvía en su nuevo puesto de trabajo, y puede que a sus padres, haciendo estación en Cuenca, que no caía de paso en el camino real más corto que unía Madrid con Zaragoza, pero podía alcanzarse desviando la ruta por la carretera de Valencia y prolongando el viaje en varias jornadas. Nebra, desde su juventud, tenía conciencia de que ocupaba un puesto de cierta preeminencia en ambientes musicales y sociales, muy por encima de los que disfrutaban sus parientes, y esto posiblemente lo impulsó a ejercer casi como patriarca, padrino o benefactor de su familia, como es bien sabido que hizo, sobre todo en relación con sus hermanos pequeños²⁴.

22. «Dijo el S.r Presid.te que el P. retor de la Compañía había estad en su Possada â valerse de la generosa oferta del Cav.do suplicando, mandase dar las Cavezas de plata del S.to Templo del Salvador para el adorno del Altar mayor de la Iglesia de la Compañía en la Solemnidad de la Canonización de S.n Luis Gonzaga y S.n Estanislao de Kosca. El Cavildo resolvió, se diessen, aunque no se entendían ofrecidas estas alajas por la especialidad de su recomendación, previniendo el paticular cuidado de ellas, y este caso, para la reserva a otro igual» (Archivo Capitular de Zaragoza, *Actas capitulares*, tomo de 1727, f. 60v. registro 288, 24 de octubre 1727).

23. Sobre Francisco Javier Nebra, cfr. EZQUERRO ESTEBAN (2002 y 2014).

24. Cfr. DE LA FUENTE CHARFOLÉ (2021).

El libreto del oratorio se concibe, como muchos otros, a modo de objeto conmemorativo, como revela el tiempo verbal pretérito que se utiliza en el título (*Oratorio armónico que se cantó...*). No hay que descartar, sin embargo, que pudiera estar ya impreso para el momento de la celebración y que se entregara en el acto a la gente principal que pudiera asistir a la fiesta, según era costumbre.

Presenta, tras el frontispicio, un texto de acotación denominado «Argumento». En él, como ya se ha dicho, se explica de modo somero la decoración efímera del exterior del templo. Presidido todo por el retrato del papa Benedicto XIII colocado sobre la puerta de la iglesia y bajo un «regio solio», se erigió un altar con las imágenes –no sabemos si pintadas o de bulto– de los tres grandes santos de la Compañía, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja (tal vez de especial significación éste por ser oriundo de la antigua Corona de Aragón). Al encuentro de éstos se dirigen, montados sobre un carro tiunfal, los dos nuevos santos, los jóvenes Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka en efigie –de nuevo sin que sepamos si se trataba de esculturas o pinturas–, al son de música de «Angelicos, y armonicos Coros». Al menos una parte de la música se ejecuta en el exterior de la iglesia: «se cantò antes de entrar en la Iglesia la Aclamacion Celeste Angelica siguiente, à cinco voces». La presencia de carros triunfales acompañados de música, o de los que surge música y en los que tiene lugar una representación, por elemental que sea, trae a la memoria la puesta en escena tradicional de los autos sacramentales, de los cuales existen muy abundantes testimonios y estudios. Por otro lado, la precisión de que la música se ejecutó a cinco voces, formación no tan común en la tradición musical paralitúrgica española, pone de manifiesto una estrecha conexión con el *oratorio volgare* romano, que a menudo utilizaba tal disposición vocal, o, sobre todo, con las versiones hispánicas del mismo –valencianas las primeras que conocemos, y debidas a un compositor aragonés, Antonio Teodoro Ortells–, que la imitan.

Se ignora la autoría del libreto. No parece tener sentido atribuirla al propio José de Nebra, a quien no se le conoce ni antes ni después en esa clase de actividad, y que figura en la portada exclusivamente como autor de la música. El rector del colegio jesuítico zaragozano, Miguel Gerónimo Monreal, sí desarrolló una notable actividad literaria, y, a falta de más datos, figura entre los posibles candidatos a haber compuesto las rimas. Pero las tipologías de metro y versificación utilizadas hacen pensar que quien escribió el texto del oratorio no pudo ser un erudito cualquiera, sino alguien avezado en la composición teatral y paralitúrgica.

Al parecer la composición musical en su totalidad estuvo formada por una larga «Aclamación» (tal vez lo que pueda denominarse el *oratorio* en sí), más dos villancicos. El texto del libreto combina tipologías musicales de tradición española con otras italianas: conviven *estribillos* (llamados así en los dos villancicos) y piezas de estructura comparable a la de estribillos y responsiones (los mencionados como *coros*, o, por ejemplo, el primer número, consistente en un *dúo*, una intervención de

coros y un pasaje *a 3*, que se suceden sin solución de continuidad, como composición única) con *recitados* (ordinariamente a solo, pero también *a dúo*) y *arias* (a solo, *a dúo* y *a 4*). El autor del libreto conocía perfectamente las características formales de las diferentes tipologías, y, en su versificación, predominan metros de tradición italiana. Los recitativos, como es costumbre en la dramaturgia musical itálica exportada al resto de países, se escriben en endecasílabos combinados con heptasílabos. Son éstos también los versos usados en el número inicial de la «Aclamación» (a dúo, con coro y a 3), y en el coro final previo a los dos villancicos alternan heptasílabos y quinarios. Para las arias el poeta se sirvió de estrofas de versos (cuatro, cinco o seis en cada una de las dos partes del aria, que gráficamente se separan en el impreso por medio de pequeños ornamentos tipográficos) quinarios, senarios y, sólo en un caso, octosílabos. En los villancicos se aprecian diferentes tipos de metro según sus partes: los estribillos de ambos, tipología tradicional hispánica, usan preferentemente el octosílabo, alternando con el senario y rimando los pares en asonante al modo del romance. Los recitados usan endecasílabos y heptasílabos, y las arias heptasílabos.

Las acotaciones del libreto no permiten conocer el número de cantores que debían intervenir en la obra en su conjunto, ni tampoco el tipo de voces empleadas. No podemos saber, al menos de momento, quiénes fueron los ejecutantes, si procedían de una capilla de música de las que formaban parte de las instituciones eclesiásticas locales (por la documentación existente, no puede afirmarse que el cabildo prestara las capillas de La Seo o El Pilar para el acto, pero no es descartable) o si se trataba de una formación reunida *ad hoc* con músicos de diferentes capillas. En ningún momento el libreto indica la cualidad de la voz que ha de cantar (no se dice «aria de tiple» o «dúo de contralto y tenor», por ejemplo), pero es sensato, en todo caso, pensar que predominaron las voces agudas, como sucedía en las capillas eclesiásticas del tiempo, por no hablar de lo que se veía en los tablados de teatro —con la salvedad de que en éstos actuaban casi exclusivamente mujeres, que posiblemente estuvieran proscritas en la fiesta en cuestión—. Parece evidente que se alude a un máximo de cinco cantores solistas, quizá duplicados, dado que se habla de *coros*, en plural.

Por lo que se refiere al terreno instrumental, el libreto es mucho más explícito. Se alude a diversos y variados instrumentos. La instrumentación fue colorista y vistosa, e incluyó al menos un clarín, oboes (posiblemente una pareja), trompas de caza (lo mismo) y violines, aparte de violones y diferentes instrumentos de acompañamiento, que no se citan pero que a buen seguro hubieron de participar, y quizá para algún momento, acompañando al clarín y las trompas, cajas, que se mencionan en el propio texto. Como sucede con los cantores, no sabemos de dónde procedían los instrumentistas, cuyo número el libreto no precisa, pero que Saldoni cifraba, sumados a los cantantes, en una «orquestra, compuesta de cincuenta escogidas voces é instrumentos». La agrupación que cita Saldoni es sin duda muy numerosa, sumamente extraordinaria para lo que era habitual en las capillas de música zaragozanas en aquel tiempo, y, desconociendo su fuente de información, resulta difícil y arriesgado darle completo crédito.

No quiero convertir el último párrafo de este artículo en una especulación sobre la música, inexistente o desconocida hasta la fecha, de este, también hasta la fecha, único ejemplo de oratorio compuesto por José de Nebra del que disponemos de testimonios fehacientes y cierta información. Pero un vistazo a algunas de las obras paralitúrgicas y teatrales –en todo caso con textos castellanos– más tempranas de Nebra que conocemos puede ayudarnos a intuir cómo pudo ser la música compuesta por Nebra para la ocasión. Disponemos de varios villancicos de la etapa juvenil de Nebra, cuando era organista en el monasterio de las Descalzas²⁵, piezas que presentan una instrumentación modesta pero imaginativa (oboe, dos partes de violín y, en un caso, órgano obligado, aparte del continuo). Estos villancicos pueden servirnos para entender cómo Nebra organizaba la interacción de voces e instrumentos en los estribillos y coros. Y sobre todo, conocemos, aunque sea de modo parcial en el segundo de los casos, dos melodramas de la época temprana de Nebra, próximos en fecha al oratorio de 1727: el acto que compuso para *Amor aumenta el valor*, estrenado en Lisboa en enero de 1728 pero tal vez compuesto hasta más de un año antes, y la «ópera chiquita» *Venus y Adonis*²⁶. La partitura del acto de *Amor aumenta el valor*, con partes vocales, violines y viola, oboes, flautas y bajo, se conserva íntegra y la obra puede ser leída, estudiada y aun escuchada²⁷. De *Venus y Adonis* queda un esqueleto (violín I, partes vocales y bajo)²⁸ que incluye alusiones a instrumentos de metal semejantes a los que intervinieron en el oratorio (clarín y trompas de caza), y, si bien esas partes no se han conservado, el estudio de partes semejantes en obras algo más tardías del autor que sí han pervivido completas y el del entramado vocal e instrumental superviviente del melodrama estrenado en 1729²⁹ nos permite hacernos una idea, seguramente no muy errada, de cómo pudo ser la música con que los jesuitas zaragozanos celebraron la canonización de los jóvenes San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Si el también joven José de Nebra asistió o no, o si la agrupación de intérpretes se compuso de cincuenta músicos o de más o menos, poco puede decirse de momento, en tanto no se des-

25. Cfr. LEZA CRUZ (2003).

26. Cfr. GONZÁLEZ MARÍN (2011 y 2018).

27. Existe una grabación completa que tuve el placer de dirigir: *José de Nebra. Amor aumenta el valor* (Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González, director), Paris, Alpha (Outhere Music), 2010 (Alpha 171).

28. MARTÍN MORENO (1985), págs. 388-389.

29. Una reconstrucción de la música de *Venus y Adonis* se estrenó en 2018 y dio lugar a diferentes testimonios audiovisuales: la filmación por Televisión Española de un concierto en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid (<https://www.rtve.es/play/videos/los-conciertos-de-la-2/conciertos-2-cndm-opera-nebra-venus-adonis/4925198/>) y la realización del largometraje documental *Nebra. El triunfo de la música*, de José Manuel Herráiz España (Albella Audiovisual).

cubra la fuente de información de Saldoni. Tal vez la encontremos, y quién sabe si, en un golpe de suerte, no pueda aparecer un día en el lugar más insospechado la música perdida de José de Nebra. Así sea.

Apéndice

Edición del libreto³⁰

[f 1r, frontispicio orlado]

ORATORIO
 ARMONICO,
 QUE SE CANTò
 EN LA PLAUSIBLE CELEBRIDAD
 DE LA CANONIZACION
 DE LOS DOS GLORIOSOS
 SAN LUIS GONZAGA,
 Y
 SAN STANISLAO KOSTKA,
 DE LA COMPAÑIA DE JESVS.
 En los días 25. y 26. de Octubre de 1717.
PVESTO EN MVSICA POR DON JOSEPH
Nebra y Blasco, Organista del Rey nuestro Señor.
 Y LO DEDICA
 AL EXCELENTISSIMO SEÑOR
 CONDE DE ARANDA,
 Quien tributa, y rinde estos Cultos à los
 Gloriosos Santos.
En Zaragoza: En la Imprenta Real.

[f 1v, en blanco]

[f 2r] ARGUMENTO.

A La Puerta de la Iglesia de la Compañia de JEsvs, se erigio un celeste Altar, en el qual estaban colocados S. Ignacio de Loyola, S. Francisco Xavier, y San Francisco de Borja, para recibir à los dos Gloriosos San Luis Gonzaga, y San Stanislao de Kostka,

30. En la edición del libreto, como en las citas textuales previamente insertadas en el artículo, se han respetado a rajatabla ortografía, acentuación y puntuación del original, únicamente resolviendo entre corchetes algunas abreviaturas. Se ha intentado respetar igualmente la estructura visual del libreto.

que venian en un Triunfal Carro, con el mayor jubilo de Angelicos y armonicos Coros, que simbolizavan el primer encuentro en el Cielo con su Patriarca, antes de darles principio con su colocacion en las Aras al culto, y veneracion de la tierra. Enfrente de el Carro, y del Altar, sobre [f 2v] la Puerta de la Iglesia, debaxo de un Regio Solio, estaba el retrato de N. Santissimo Padre Benedicto XIII. como principal objeto de esta celebridad, y Canonizacion de los dos referidos Santos, à quienes se cantò antes de entrar en la Iglesia la Aclama- / cion Celeste Angelica siguiente, à cinco voces.

[f 3r] *DVO.*
 1. HA del Supremo Coro?
 2. Ha del Celeste Imperio?
 1. De misticos blasones,
 2. De unanimes canciones,
Los 2. Magnífico Emispherio.
 yà veis que entre candores
 vàn disfrazando el fuego,
 volando à estos confines
 dos nuevos Serafines
 que alternan de la Gloria los concêtos.
Coros. Vuelen, vuelen dichosos,
 suban, suban contentos,
 à la esfera en que habita
 de su ardor el exemplo.
 Ignacio en quien la llama
 prendiò del Sacro fuego.
 Vuelen al alto Coro,

A3

[f 3v] suban al Sacro Imperio
 haziendoles la salva,
 en concertados metros,
 Clarines de la Gloria
 las Citharas del Cielo.
 Y en dulces consonancias,
 en repetidos ecos,
 del triunfo mas excelso.
 el Sol con resplandores,
 la Luna con reflexos,
 con voces de centellas
 los Astros, y Luzeros,
 pues todos admiraron,
 pues todos arvirtieron

en Kostka, y en Gonzaga
del Cielo el ornamento.

Recit. Y pues la Compañía yà triunfante,
eternizando mas su executoria,
aun aspira, con zelo vigilante,
à la Gloria de Dios añadir gloria;
empiezen, con amantes expresiones,
à dar à Dios de Santo aclamaciones.

Aria. Cante su gloria
la Compañía,
[f 4r] cuya victoria
logra este dia
su exaltacion.

* *

Con la eficacia
de dos Varones,
que por la Gracia
gozan blasones
de perfeccion.
Cante, &c.

Recit. Deliciosos espiritus amantes,
que respiráis angelicos amores,
enamorados Angeles volantes,
que articulais seraficos clamores,
al compàs de las alas palpitantes
templad vuestros dulcissimos ardores;
y alternen vuestras voces primorosas
con nuestras expresiones amorosas.

*Aria de
Clarín.* No intimes la guerra
Clarín à la tierra,
turbando este dia
de tanta alegría,
placer, y solaz.

* *

A4

[f 4v] Advierte que el Cielo
por dàrle consuelo,
dispone piadoso,

que tenga reposo,
que goze la paz.
No intimes, &c.

RECITADO A DVO.

1. O Bondad inefable!
2. O Santo de los Santos admirable!
1. De quien viene la Gracia, y la ventura,
2. En quien se goza toda criatura.
Los 2. Las obras de tu mano
bendigan tu poder tan soberano.

ARIA A DVO.

1. En sonoras consonancias,
1. [*sic:* 2.] En plausibles elegancias,
Los 2. S se conformen Cielo, y Tierra,
alabando al Criador.

* *

1. Pues amante, y generoso,
[f 5r] 2. Pues clemente, y amoroso,
Los 2. Con amor venció la guerra,
y la paz nos dió su amor.
En sonoras, &c.

- Recit.* Gracias os doy, Señor, mas obligado
al vèr en alto solio à vuestro lado
dos Seraficos tiernos adalides
con eterno laurel de breves lides,
que de mi Compañia militante
subieron à gozar de la triunfante.

Aria con Obuès, y Trompas de Caza.

Cantad Serafines,
del Cielo Clarines,
al Rey de la Gloria
la salva de amor.

* *

Diziendo en el canto,
que tres veces Santo,
ganò la victoria,
y el triunfo mayor.
Cantad, &c.

Recit.
[f 5v] Admirable es, Señor, la providencia,
que te haze en tus Santos admirable,
pues la virtud, si tiene subsistencia,
viene de tu bondad incomparable.
Generoso, y afable
comunicas, con tus inspiraciones,
à las almas, eternas perfecciones.

Aria.
El rumbo cierto
de vuestra nave
nos guie al puerto
donde se sabe
que està segura
la salvacion.

* *

Pues con la Gracia
que nos essempta
de la desgracia
de una tormenta,
tendrá ventura
todo afliccion.
El rumbo, &c.

DVO.
[f 6r] Y pues el Cielo, y Tierra
nos dàn el parabién,
en Hymnos, y Canciones
de jubilo, y placer;
repita la armonía
el triunfo en que se vè
de Kostka, y de Gonzaga
el Celestial Laurèl.

Coros.
A celebrar,
à engrandecer,
al Santo de los Santos,
al que de Reyes Rey,
formò la Compañía,
que vela noche, y dia,
en guarda de la grey.
A celebrar,
à engrandecer,

con salvas de alegría,
 con voces de placer,
 cantando los trofeos,
 que en superior dosel
 consiguen dos Estrellas
 que yà brillar se vèn
 en trono de Zafiros,
 por premio de su Fè.
 [f 6v] A celebrar,
 à engrandecer.
Con todos los Instrumentos, y Coros.
 Y en ecos de Clarines
 alternen Serafines
 cantando el parabien
 de vèr en alta Gloria
 gozar de la victoria
 la Palma, y el Laurèl,
 dos nuevos Campeones,
 que en todas las funciones
 hizieron su deber.
 A celebrar, &c.

VILLANCICO PRIMERO.

ESTRIVILLO.

Clarín, Trompas, Obuès, y Violines.
 Volad Zefiros suaves,
 trinad Paxaros acordes,
 corred Fuentes bulliciosas,
 brotad matizados Flores,
 y entre tantos varios trinos,
 [f 7r] sonad alegres albogues,
 los arboles dancen,
 los abregos toquen,
 los paxaros giren,
 los bastagos broten
 otras festivas cadencias
 en el día de dos Soles,
 dancen, broten, toquen, giren,
 aves, plantas, vientos, flores,
 quando vèn que lucen juntos
 sus brillantes resplandores,
 tan unidos, que iluminan,

siendo dos un Horizonte,
flores, vientos, aves, plantas,
toquen, giren, dancen, broten.

Recit. Dos Soles son de celestial carrera
Gonzaga, y Kostka, q[ue] con breve passo
de la tierra subieron à la esfera,
donde con un Oriente
tiene su lucimiento felizmente
siempre Zenit eterno, nunca Ocaso.

Aria con Trompas, y Clarin.

[f 7v] Belisono instrumento,
al eco de mi acento,
veloz aplaudirà
su gracia, y gloria.

* *

Pues gozan yà las palmas
sus dos dichasas almas,
el triunfo cantarà
de su victoria.
Belisono, &c.

VILLANCICO SEGVNDO.

ESTRIVILLO.

[f 8r] Sonad Clarines, y Caxas,
belico estruendo alternad,
y à Kostka, y Gonzaga
el cantico nuestro
repita alabanças
al son de su afán.
Sonad, sonad, sonad
Clarines, y Caxas,
Oboè, y Timbal.
Sonad, sonad, sonad
Angelicos timbres
con palma inmortal,
consigue dichosa
su virginidad.
Sonad, sonad, sonad,
su triunfo perene
siempre durarà,

sin que se marchite
 su pompa jamás.
 Sonad, sonad, sonad,
 su bella pureza de fragantes lilijs,
 excede al candor de nieve, y cristal,
 y no ay en los ampos candores tan puros
 que puedan su puro candor igualar.
 Sonad, sonad, sonad,
 y à Kostka, y Gonzaga, el cantico nuestro
 repita alabanzas al son de su afan.

RECITADO.

[f 8v] Con pura blanca duplicada palma,
 virgenes en el cuerpo, y en el alma,
 conservaron tan limpia su pureza,
 que para no assustar à su limpieza
 el amor (siendo fuego) del bien sumo,
 todo fue luz en ellos, y nada humo.

ARIA A CLARIN.

Rompa del viento rompa
 la diafana region,
 la sonora trompa,
 causando admiracion
 en este dia.

* *

Y en métrica canción
 de Kostka. Y de Gonzaga
 cante la exaltacion,
 pues de su voz alhaga
 la armonia.
 Rompa, &c

FIN.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BALLESTÍN MIGUEL, José María (2017), *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc (1986): *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (1636-1682)*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc (1986), «*Aquí de la fe*, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (1636-1682). Estudi i edició», en *Recerca Musicologica*, 6-7, págs. 77-147.
- BORAO, Gerónimo (1860), *La imprenta en Zaragoza, con noticias preliminares sobre la imprenta en general*, Zaragoza, Imprenta y Librería de Vicente Andrés, Cuchillería, n.º 42.
- CARRERAS Y BULBENA, José Rafael (1906), *El Oratorio Musical desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Tipografía «L'Avenç».
- CRIADO MAINAR, Jesús (2013), «Fama y linaje. El panteón familiar de los Ximénez de Urrea en Santa María de Épila», en CRIADO MAINAR, Jesús (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, Vizconde de Rueda y Virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 102-133.
- DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (2021), «José Antonio Nebra Mezquita, organista mayor y maestro de capilla de la catedral de Cuenca (1711-1748)», en EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, GONZÁLEZ MARÍN y Luis Antonio (coords.), *Estudios sobre Recuperación de Patrimonio Musical Histórico*. Scripta musicologica en torno a la figura del Dr. José V. González Valle, Valencia, Tirant Humanidades, tomo I, págs. 591-654.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2002), «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», en *Anuario Musical*, n.º 57, págs. 113-156.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2013-2014), «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra», en *Recerca Musicològica* XX-XXI, págs. 57-102.
- FANTONI Y BENEDÍ, Rafael (1999), «Los linajes del Conde de Aranda (1719-1798)», en *Emblemata*, 4, págs. 287-314.
- FERRER BALLESTER, M^a. Teresa (1992), «El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730», en *Revista de Musicología*, 15/1, págs. 209-220.
- FERRER BALLESTER, M^a. Teresa (1993), «El oratorio barroco español: aportación de nuevas fuentes», en *Revista de Musicología*, 16/5, págs. 2865-2873.
- FERRER BALLESTER, M^a. Teresa (2000), *Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor. Antonio Teodoro Ortells. Estudio, edición musical y facsimilar*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

- FERRER BENIMELI, José Antonio (2009), «El X Conde de Aranda y Aragón», en CASAUS BALLESTER, M^a. José (ed.), *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 309-330.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (2011), *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Arteria Promociones Culturales.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (2013), «José de Nebra, la devoción y la Santa Capilla de la Virgen del Pilar», en *Anuario Musical*, n.º 68, págs. 217-230.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (2018), «Acerca de la recuperación de *Venus y Adonis*, de José de Nebra», en *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (Número extraordinario, Estudios sobre el Patrimonio Musical Hispánico), págs. 115-155.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel (1929), *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, Tipografía La Académica.
- KLEINERTZ, Rainer (2003), *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Opera – Comedia – Zarzuela*, Kassel, Reichenberger.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de (1800), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta el de 1753*, Pamplona, En la Oficina de Joaquín de Domingo, Calle del Carmen Calzado.
- LEZA CRUZ, José Máximo (ed.) (2003), *José de Nebra. Cuatro villancicos a la Virgen del Monte de Piedad*, Madrid, Alpuerto (col. *Patrimonio Musical Español* de la Fundación Caja Madrid).
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia (2000), «Funciones sagradas y regocijos paganos: Las fiestas de canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska», en MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim. 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999*, Vol. 1, págs. 377-402.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2013), «Legados testamentarios del conde de Peralada (1654-1728). La tapicería de los Hechos de los Apóstoles de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, las pinturas de la Cartuja de la Concepción y otros bienes», en ÁLVARO ZAMORA, M^a. Isabel, LOMBA SERRANO, Concha y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de Historia del Arte: Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 557-570.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948), *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos por Antonio Palau y Dulcet*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, J. M. Viader.
- RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente (1935), *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1935.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2012), *Mundo simbólico, Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal.
- SALDONI, Baltasar (1881), *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo IV, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, calle de la Flor Baja, núm. 22.
- SAN VICENTE PINO, Ángel (1986), *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico
- TORRALBA SORIANO, Federico (1952), *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- URIARTE, Eugenio de (1916), *Catálogo Razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia Española con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio bibliográfico (29 sept. 1540-16 ag. 1773) por el P. J. Eug. De Uriarte de la misma Compañía. Tomo quinto*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra» Impresores de la Real Casa, Paseo de San Vicente, núm 20.

Aproximación a la flauta en España durante el siglo XIX a través de las publicaciones periódicas

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ

Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla

Resumen: El conocimiento sobre el universo de los instrumentos de viento en España durante el siglo XIX, no ha alcanzado aún el volumen de información que sí disponemos en otros ámbitos de la música española referidos al sinfonismo, la creación, la música escénica o la musicología. En cierto modo y en gran medida es debido a que la actividad de este espacio instrumental fue desarrollada fundamentalmente por músicos prácticos, más ocupados de perfeccionarse técnicamente y desarrollar la profesión de instrumentista que por plasmar sus conocimientos en obras de tipo histórico, técnico, e incluso pedagógico; a lo que habría que añadir la circunstancia de un entorno socio-cultural escasamente propicio para ejercer una actividad de papel y pluma con una exigua recompensa económica.

En el área de la flauta, sólo unos pocos documentos surgidos de los propios flautistas nos dan testimonio de la actividad diversa de sus protagonistas, por lo que, en la mayoría de las ocasiones, conocer no sólo la actividad sino la mera existencia de aquellos profesionales —el amplio grupo— dedicados a su instrumento, requiere acceder a diversas fuentes. Las publicaciones periódicas representan, por la naturaleza de «espectáculo público» de la actividad que aspiramos conocer, las herramientas indispensables para recuperar y reconstruir el espacio musical y también social de este instrumento, bien estando integrado en una agrupación sinfónica y de teatro, o como solista.

Palabras clave: flauta, música, periódico, revista, siglo XIX, romanticismo

APPROACH TO THE FLUTE IN SPAIN DURING THE NINETEENTH-CENTURY THROUGH PERIODICAL PUBLICATIONS

Abstract: Knowledge about the universe of wind instruments in Spain during the nineteenth-century, has not yet reached the volume of information that we do have in other areas of Spanish music referring to symphonism, creation, stage music or musicology. In a certain way and to a great extent it is due to

the fact that the activity of this instrumental field was developed fundamentally by practical musicians, who were more occupied with perfecting themselves technically and developing the profession of instrumentalist than by translating their knowledge into works of a historical, technical, and even pedagogical type; to which should be added the circumstance of a socio-cultural environment hardly conducive to carrying out a pen and paper activity with a meager financial reward.

In the flute area, only a few documents that emerged from the flute players themselves give us testimony of the diverse activity of their protagonists, which is why, in most cases, knowing not only the activity but the mere existence of those professionals –The wide group– dedicated to his instrument, requires access to various sources. The periodical publications represent, by the nature of «public spectacle», of the activity we aspire to know, the essential tools to recover and rebuild the musical and social space of this instrument, while being integrated in a symphonic and theater group or as a soloist.

Keywords: flute, music, newspaper, magazine, nineteenth-century, romanticism

Cuando se trata de relatar acontecimientos a través de publicaciones periódicas, los hechos observados bajo la mirada del informador o el redactor de una crónica, manifiestan la presencia de una enorme carga subjetiva, y aunque es plenamente aceptada la utilidad de las fuentes hemerográficas para el conocimiento histórico, la actitud de proceder con ellas ha de hacerse asumiendo algunas cautelas. Por otro lado, aquello que se está citando o narrando responde a una perspectiva fragmentada e incompleta de la realidad; e incluso impregnada por el contexto cultural y social, a lo que se podría añadir el mayor o menor grado de formación en materia musical del «periodista».

Una de las ventajas –aunque también puede llegar a ser un inconveniente– de contar con estas fuentes, concurre que junto a los hechos acontecidos se recogen todo tipo de detalles accesorios, –inclinación muy tentadora durante el siglo XIX– filtrados por la apreciación y el personal criterio de quien realiza la reseña o la crónica del evento. En algunas circunstancias encontramos un abundante conjunto de referencias periodísticas ricas en anécdotas más que datos precisos sobre la actividad musical, que, en ocasiones, pasa a ser un asunto marginal de otros episodios sociales a los que va vinculada la crónica. Incluso se llega a inventar el relato del acontecimiento –cuando la información proviene de autores y publicaciones de dudosa fiabilidad– y al ejercicio del adorno literario, además de informar basándose en otras publicaciones para ofrecer la noticia de un recital al que no se ha asistido. Aun, la obtención de información a través de las fuentes hemerográficas, se establece como un excelente y precioso medio para servirnos de punto de partida en la investigación de un determinado asunto, lo que permite acercarnos a un modo de pensamiento histórico, reconstruir situaciones de las que no poseemos suficiente

información a través de recursos bibliográficos, y contrastar opiniones sobre hechos que han provocado controversias.

Los conceptos que se emplean, si no se está al corriente de ello, en ocasiones resultan desconcertantes. Lo que en la actualidad se entiende por una gira (de conciertos), durante gran parte del siglo XIX se expresaba como «expedición», así como en determinadas ocasiones «Sinfonía» no aludía a una obra, a la manera de una Sinfonía de Haydn, o a la forma musical, sino al pasado concepto dieciochesco dado a la obertura de una ópera.

Si a finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, las polémicas entre personajes o entre diferentes corrientes de opinión, se resolvían a través de folletos y opúsculos, las publicaciones periódicas vinieron a sustituir esta práctica por su forma más inmediata y dinámica de ofrecer réplicas y contrarréplicas (TORRES, 1991: 14), a través de la prensa diaria y la prensa musical especializada con ediciones de muy diversa periodización.

En correspondencia con las obras tempranas para la flauta escritas por españoles, sólo tenemos constancia de un exiguo número. En su mayoría no tienen la autoría de los propios flautistas, como comenzaba a ser habitual en el resto de Europa, sino que fueron compuestas de forma regular por compositores maestros de capilla o directores de agrupaciones instrumentales. Y es que la situación social de España de comienzos del siglo XIX, es un parámetro necesario para comprender la actividad musical, eminentemente popular.

Es éste, un siglo repleto de sucesos convulsos, poco propicio para establecer un desarrollo, al menos, semejante al de otros países de nuestro entorno. La opinión que se tenía de España en el extranjero, especialmente Francia e Inglaterra es otro factor a tener en cuenta para comprender aún más la realidad española de este siglo. Nuestro país aparece ante su perspectiva romántica como una tierra enigmática y exótica, que fascina por la variedad de aspectos personales y culturales, aunque no represente en verdad, la esencia interior del verdadero romanticismo.

El periódico *The Harmonicon*, editado por Samuel Leigh en Londres, en su volumen tercero de 1825, pág. 130, nos muestra una carta al editor con el título «The Present State of Music in Spain», fechada el 24 de diciembre de 1824 en Madrid. Está sin firma y se sabe que es de un alemán, flautista aficionado, que se queja del poco nivel músico-cultural que hay en España, donde por lo general sólo gustan la guitarra y las canciones populares como los boleros, prefiriendo la música vocal sobre la instrumental. Para este «crítico», el único compositor que le merece su crédito es Ramón Carnicer. [...] «El público no conoce a Mozart, y a Rossini le veneran como un dios» [...].

Unas de las primeras referencias en prensa sobre personajes flautistas de nuestro país se encuentran a finales del siglo XVIII. En 1786 el periódico *El Censor*, n.º 92, publicaba la siguiente opinión de Félix María Samaniego (1745-1801) sobre el compositor y flautista Luis Misón (1727-1766): [...] «El bueno de Misón

había abierto una senda que cuidadosamente seguida, pudiera llevarnos á la gloria de tener una música nacional; pero sus sucesores se han extraviado de ella» [...].

Y en el *Memorial Literario de Madrid*, tomo XII, año 1787, aparece la siguiente cita en términos parecidos: [...] «En el año de 1757 don Luis Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus, presentó una nueva composición a dúo, que fue el modelo o principio de las que ahora se llaman toma lillas [sic]. El argumento, eran los amores de una mesonera y un gitano...» [...].

Del maestro de capilla Mariano Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 1779 - Madrid, 1847), las obras instrumentales para flauta y piano que se conservan son: *Divertimento marcial nº 1* y *Divertimento marcial nº 2*, *Zapateado (danza española)* y *Bolero favorito*. Todas estas obras fueron publicadas en Leipzig por Breitkopf & Hartel en 1815, según los números de plancha firmadas como «Mariano de Ledesma».

En los dos divertimentos marciales no se aprecian características de música española, pero tanto el *Zapateado* como el *Bolero favorito*, su inspiración hispana se revela de manera manifiesta tanto en los títulos como en la propia música; y es de esta manera como lo recoge la reseña publicada en el n.º 44 del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de junio de 1815, que en su página 412, se refiera a las dos piezas españolas del modo siguiente¹ (GARRIDO, 2002: 10):

[...] Se escribían a montones polonesas que no eran tales, sino que imitaban solamente algunas de sus propiedades externas, más bien circunstanciales que las esenciales; y ahora lo hacen algunos con las danzas nacionales españolas sin haberlas siquiera oído alguna vez tal como son. Por tanto, debe agradecerse al mencionado compositor español que, después de haber publicado canciones nacionales españolas [se refiere a la canción *El pescador* publicada en 1814 por esta misma revista], también haya dado a la imprenta danzas españolas, y sería deseable que hiciera otro tanto con otros géneros de la misma. Que las piezas de por sí gusten, sin perspectiva histórica, que tengan mejor acogida otras imitaciones poco o nada fieles, como por ejemplo el rondó español de Romberg para violoncello obligado, ello, como en todas las cosas extraordinarias, dependerá del sentimiento y sensibilidad de quienes las toquen. Visto así, se prometen más adeptos a la segunda de estas danzas que a la primera, pero los compositores deben conocer estas cosas y, si quieren servirse de ellas, estudiarlas con toda atención en su esencia.

Pedro Sarmiento y Verdejo (1818-1882), catedrático de flauta de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, destacó también como concertista. Las citas de sus giras de conciertos entre 1842 y 1845 por toda España en compañía de diferentes artistas y agrupaciones fueron registradas en la prensa. *La Iberia*

1. Traducción de Tomás Garrido, Piezas de Música IV. Mariano Rodríguez de Ledesma...

Musical de 17 julio de 1842, Año I, n.º 29, señalaba: [...] *Crónica de Granada*: [...] «El Sr. Sarmiento conocido ventajosamente en esta corte, ha tocado dos noches en aquel teatro la flauta y ha gustado mucho con particularidad en los vales de Straus [sic]» [...]. El 30 abril de 1843, la misma revista informaba que:

[...] Se está organizando una expedición artística compuesta por los Sres. Salas, célebre cantante español; Sentiel, tenor; Sarmiento, flautista; y Cepeda, maestro pianista. Estos jóvenes artistas españoles recorrerán en los meses de verano, las capitales de Valladolid, Palencia, Burgos, Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Santander, Bayona de Francia y Pamplona... [...]

Y el 6 de agosto –Año II de *La Iberia Musical*–, aparecen comentarios acerca de sus actuaciones en Santander:

30 de Julio de 1843... [...] Tenemos en esta ciudad a los Sres. Sala, Sentiel, Sarmiento y Cepeda. Anoche dieron el primer concierto [...] No se escasearon tampoco (los aplausos) a los Srs. Sarmiento y Cepeda (flauta y piano) cuyas variaciones concertantes sobre una aire o tema de la Semiramide, concluyendo con un allegro tomado del Barbero, se oyeron con religioso silencio, interrumpido en cada final con estrepitosas muestras de aprobación.

En 1845 formaba trío con Joaquín Gaztambide (1822-1870), piano y Pedro Soler (1810-1850), oboe. Debido a su fama como solista, fue común que participase en veladas privadas junto a Jesús de Monasterio en el domicilio del entonces senador, Juan Gualberto González (1777-1857), donde era muy respetado por «los ecos de su dulcísima flauta» (GERICÓ-LÓPEZ, 2002: 77-80).

En 1866 fue socio fundador de la Sociedad de Conciertos (Barbieri) de la que era flauta solista, además de primer flauta de la orquesta de la Ópera de Madrid, donde adquirió gran fama por sus intervenciones en los acompañamientos más difíciles de las fermatas y adornos de las sopranos ligeras de la época, como señala *La Gaceta de Madrid* de 21 diciembre 1856: [...] «El diablo en el poder sigue representándose con aplauso: la señora Santa María desempeña cada día mejor el papel de Princesa, siendo ésta y el profesor de flauta Sr. Sarmiento justamente aplaudidos todas las noches en la Romanza del tercer acto por lo bien que lo ejecutan».

A él le fueron dedicados por Manuel Rosetti, su método de flauta *El Moderno Anfión* (3ª edición de 1872) y Joaquín Valverde Durán, sus *8 Estudios Melódicos* (1874): «...A mi querido maestro el eminente profesor de flauta...». (GERICÓ-LÓPEZ, 2002: 77-80).

Su vinculación al Conservatorio empieza en 1851 como profesor auxiliar, pasando a ser titular en 1857, tras la jubilación de Magín Jardín (1782-1869), su maestro y primer profesor de flauta del conservatorio madrileño. Ejerció como docente hasta el 5 de febrero de 1882, fecha de su fallecimiento (GERICÓ-LÓPEZ, 2002: 77-80).

Era caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, habiendo demostrado poseer gran pundonor, como lo atestiguan sendos documentos pertenecientes al legado Barbieri, Mss. 14.043. (294-297), revelando que con Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) mantuvo una relación más allá de lo puramente profesional:

[...] Amigo Paco: Tengo una niña en grave peligro de muerte y esta noche hay junta de médicos donde es indispensable mi presencia; no puedo por lo tanto asistir a la ópera y espero disculpes esta falta a tu afligido y apurado amigo. Hoy 21 de julio de 1864.

[...] Amigo Barbieri: La primera vez después de tantos años de amistad, me creo ofendido por ti. Con leal franqueza he cuestionado contigo en distintas ocasiones sin que por ello nuestra amistad se haya alterado, hoy repito me creo ofendido, y como las ofensas se me indigestan pronto, necesito tener contigo una explicación en el sitio y hora que me indiques. Tuyo affectmo. Amigo, Pedro Sarmiento. Abril de 1868.

De Barbieri es el artículo sobre la flauta, aparecido en el número 126, Año III de *La Ilustración Artística* (pág. 174) de 26 de mayo de 1884:

[...] Este instrumento músico es de tan remota antigüedad, que se pierde en la noche de los tiempos. No se sabe ciertamente quién fué su inventor, ni es posible averiguarlo, porque más que invención del hombre aparece obra espontánea de la naturaleza. Los sonidos que produce el viento al chocar en los bordes de las cañas, ó de otro objeto cóncavo cualquiera...[...]

La primera institución pedagógica que vio la luz en Barcelona fue el Conservatorio del Liceo, que se fundó el 24 abril de 1837 como «Liceo Dramático de Aficionados» (Conservatorio del Liceo Filodramático de Montsió) (1838), a raíz del cual nació el Gran Teatro del Liceo en 1847. Uno de sus primeros profesores fue Pedro Viglietti y Dotta –cuyo primer apellido aparecía en numerosas ocasiones indebidamente escrito como Villeti, Villetti o Wiglietti–, quien consiguió por oposición la plaza de primer flauta en la Orquesta del Liceo, con obligación de ser docente de dicho instrumento en las clases allí establecidas durante dos años.

La Correspondencia Musical, en su n.º 141, año III, de 13 de septiembre de 1883, comentaba sobre un concierto donde participó Viglietti: [...] «2ª Parte: Colibrí, polka obligada de flautín por el sr. Wiglietti [sic]...[...]. Fueron repetidas algunas piezas entre ellas Colibrí. La concurrencia tan numerosa como distinguida no cesó de celebrar la riqueza de detalles con que la orquesta bordó dichas piezas».

En este centro musical, al igual que en el Conservatorio de Madrid, los alumnos tenían oportunidad de actuar en el teatro práctico del Liceo, donde demostraban sus aptitudes y progresos. *El Metrónomo*, Barcelona, Año II, n.º 81, de 17 julio 1864, reseñaba la función que había tenido lugar en dicha escuela de música:

[...] ...Siguió a esta un Andante y Variaciones de flauta, en mi mayor, sumamente difíciles. Ejecutadas con admirable precisión y colorido por don Aniceto Rovira, discípulo del acreditado profesor don Remigio Cardona, quien puede justamente envanecerse de haber empezado y terminado la enseñanza de tan aplicado alumno. [...]

También *La Ilustración Musical*, Barcelona, Año I, n.º 8, de 15 mayo de 1888, daba la siguiente información al respecto: [...] «En el teatro práctico del Conservatorio del Liceo se dio el sábado una variada función de declamación y música. Los alumnos Berenguer y Sala ejecutaron un dúo de flautas de Tulou». Manuel Berenguer (1870-1930) estuvo activo principalmente durante los primeros veinte años del siglo XX y fue conocido por acompañar a la cantante Galli Curci en sus giras de conciertos por toda Europa (FAIRLEY, 1982: 12).

Más tarde, en 1886, el Ayuntamiento barcelonés decidió crear una Banda Municipal de Música, una Escuela de Música y una Sociedad de Socorros Mutuos (Montepío). La escuela se convertiría con el tiempo en el Conservatorio Superior de Música que hoy conocemos y sus primeros profesores de flauta fueron Juan Escalas y Josep Vila.

Juan Escalas (1836-1893) fue también director y compositor. *El Orfeón Español*, Barcelona, Año II, n.º 39, de 7 agosto de 1864, hace referencia a una de sus obras en los siguientes términos: «[...] El lunes con motivo de tener lugar la fiesta mayor de la populosa y rica villa de Sabadell, en la iglesia parroquial de la misma, se ejecutó por la Capilla de Música y algunos profesores de ésta, una bellísima misa del joven compositor Juan Escalas».

Acerca de su polifacética actividad artística, *La España Musical*, Barcelona, Año II, n.º 80, de 1 agosto de 1867, publicaba el siguiente testimonio:

[...] Sabadell 26 de julio de 1867: Concierto en el Teatro de los Campos de esta villa en el que intervinieron la orquesta de esta villa dirigida por el dignísimo director de la misma D. Juan Escalas, del cual se interpretó en la 2ª parte: 1º, «Gran Sinfonía» del Sr. Escalas, por la orquesta que él dirige, y 2º, «Fantasía para flauta» ejecutada por dicho Sr. Escalas.

En *El Metrónomo*, Barcelona, Año II, n.º 72, 22 de mayo de 1864, aparece una crítica de un concierto celebrado en Sabadell el 10 del mismo mes, que dice: [...] «Las escogidas y selectas piezas que ejecutaron, la mayor parte del joven profesor de esta villa don Juan Escalas [...]».

Falleció en Barcelona el 16 agosto de 1896 cuyo luctuoso acontecimiento divulgó el periódico *La Vanguardia* del 18 de agosto de 1896, en su pág. 2: sección de necrológicas.

[...] Ha fallecido el notable concertista de flauta y director de orquesta don Juan Escalas, profesor que fué [sic] de la banda municipal de Barcelona. El señor Escalas deja escritas gran número de composiciones musicales que forman parte del repertorio de las orquestas que van a tocar en las fiestas mayores de las poblaciones catalana.

Entre sus alumnos destacó Fortia Roldós i Pons, que a la postre pertenecería a la Orquesta del Liceo y a la Sociedad Catalana de Conciertos. El *Boletín Musical de Valencia* del 30 de noviembre de 1893 recogía unas opiniones sobre Roldós:

[...] Fortia Roldós, concertista notable, digno acompañante del eminente Emilio Porrini (clarinetista), es el notable flautista cuyo nombre nos sirve de epígrafe. Es joven todavía, apenas cuenta 21 años, y esta es la primera excursión artística que hace. Sus aptitudes poco comunes, su agilidad y dulzura pulsando la flauta, solo puede compararse al mérito de los buenos concertistas. [...] Podemos afirmar sin ningún género de duda, que le está reservado en su carrera brillante porvenir. [...] Es catalán, nació en San Ginés de Vilasar, provincia de Barcelona, el 24 de julio de 1872. Hizo sus estudios en el Conservatorio del Ayuntamiento de Barcelona, teniendo por profesor al notable músico D. Juan Escalas. Pertenece á la celebrada Orquesta del Liceo y á la Sociedad Catalana de Conciertos. [...]

En Cuba, como provincia de ultramar, también se crearon conservatorios de música, apareciendo en 1885 el de La Habana. *La Correspondencia Musical*, Año V, n.º 234, de 25 de junio de 1885, lo anunciaba de la siguiente forma: [...] «Habana: Se ha resuelto en la capital de Cuba, crear un conservatorio de música, que responda cumplidamente a las necesidades artísticas de la perla de las Antillas, el profesor de flauta será Alfonso Miari» [...]

En *Crónica de la Música*, Año II, n.º 59, de 6 noviembre de 1879, se daba la siguiente información: [...] «El concertista de flauta Ramón Solís, que se encuentra en Sevilla, ha sido extraordinariamente aplaudido en dos conciertos, así como el conocido pianista compositor Rafael Cebreros, que le acompaña en dúos concertantes. El Sr. Solís es la novedad musical hoy de Sevilla».

Ramón Solís Fernández (1854-1891), nació en Sagua la Grande (Cuba). Recibió consejos y clases de su padre, así como del maestro catalán Oriol Costa Sureda, quien se había establecido en Cuba. Fue favorecido para viajar a Europa, y en Madrid (1872) estudió con Pedro Sarmiento, convirtiéndose en un concertista de nivel internacional. (ÁLVAREZ, 1999: 16).

Andrés Parera Tort (1839-1874), flautista concertista, compositor, editor y activista de los derechos de los músicos, tuvo la iniciativa desde el periódico *La España Musical* (Barcelona) de organizar un proyecto de suscripción nacional para la creación de algunos conservatorios de música². Así en su n.º 10, Año I, del 8 de marzo de 1866, anunciaba:

2. GERICÓ Y LÓPEZ: <http://dbe.rah.es/biografias/72268/andres-parera-tort>

[...] Como iniciador del proyecto de suscripción nacional para la creación de algunos conservatorios de música, tengo el honor de invitar a todos los Srs. Suscritos, artistas y aficionados al divino arte, para la reunión preparatoria que tendrá lugar en el Salón de descanso del Liceo, el domingo próximo 11 del corriente a las 12 del día». –Andrés Parera– [...]

A la semana siguiente, el 15 de marzo de 1866 se anunciaba en la misma revista:

[...] El último domingo, según estaba previamente anunciado, tuvo lugar en el Salón de descanso del Gran Liceo, la reunión preparatoria para tratar de la creación en España de conservatorios de música en todas las ramas del arte y de un conservatorio modelo en Barcelona; pensamiento iniciado por nuestro particular amigo y colaborador, el conocido flautista Sr. D. Andrés Parera, a dicha reunión asistieron 40 personas entre profesores y aficionados... [...]

El Metrónomo de Barcelona publicó numerosas referencias sobre la larga gira que realizó Parera durante los años 1863 y 1864: n.º 38, año I, 11 de octubre de 1863:

[...] Ha llegado á esta nuestro particular y apreciable amigo el célebre concertista de flauta D. Andrés Parera. Parece que permanecerá muy cortos días entre nosotros por cuanto va a emprender un viaje artístico por varias provincias españolas. De sentir es que las empresas de nuestros teatros no nos hayan proporcionado nueva ocasión de aplaudir y admirar la rara habilidad de nuestro amigo en el instrumento de su predilección. Otro día pensamos ocuparnos de un precioso Método de Flauta que ha escrito y piensa dar á luz en Madrid.

Nº 43, año I, 15 de noviembre de 1863:

[...] VALENCIA: Nuestro común amigo el distinguido flautista don Andrés Parera ha alcanzado un verdadero triunfo en las dos noches que hemos tenido el gusto de oírle en el teatro. Los más entusiastas aplausos han premiado dignamente la extraordinaria habilidad del celebrado artista que ha sido llamado distintas veces al escenario, regalándole el segundo día los profesores de la orquesta una preciosa corona con esta inscripción: Al mérito de D. Andrés Parera, el director y profesores del Teatro Principal de Valencia [...]. «La flauta en sus manos no es solo el instrumento cuyo sonido dulce y un tanto melancólico hace vibrar las fibras del alma; en los cantos melódicos y de exquisito sentimiento, el sonido recibe las mismas inflexiones de la voz humana, y el claro oscuro es delicado y perfectamente bello. [...]

Después de darse a conocer como brillante flautista por Europa, citado en el artículo de Rafael Mitjana (1869-1921) en el tomo de España y Portugal, pág.

2.464 de la *Enciclopedia Lavignac* de la música, regresó a Barcelona donde fundó una agencia para artistas; a la vez que escribía interesantes artículos y críticas acerca del estado de la música en nuestro país en diversas revistas como *La España Musical*. De todos los interesantes artículos que redactó a lo largo de su etapa de cronista-crítico, cabe destacar el publicado a lo largo de tres entregas en *La España Musical*, titulado «El Arte Musical y los Artistas Músicos de España», que merecen, incluso hoy en día, una lectura reflexiva. Aparecieron sucesivamente el 4 enero de 1866, año I, n.º 8; 4 de febrero 1866, n.º 9; y 5 de abril de 1866, n.º 12.

De entre los artistas españoles que vivieron fuera de España la mayor parte de su vida, no se puede omitir al burgalés José María del Carmen Ribas (Burgos, 1796-Oporto, 1861), destacadísimo flautista en la escena musical británica del segundo cuarto de siglo XIX. Su actividad generó un cuantioso volumen de referencias en la prensa inglesa, lo que nos ha permitido calibrar su verdadera magnitud como instrumentista y compositor de obras para la flauta.

La primera referencia que conocemos desde que llegó a Londres en 1826 procedente de Portugal no fue muy afortunada, más aún, porque provenía de la mordaz crítica de William Nelson James (1801-1854), flautista discípulo del célebre virtuoso Charles Nicholson y fundador de la primera revista exclusiva sobre la flauta y su entorno, *The Flutist's Magazine and Musical Miscellany* (TOFF, 1979: 44n), impresa por Boosey and Co. en 1827. Allí escribió entre sus páginas seis a nueve del primer volumen:

MR. RIBAS³

El gusto del público por la música instrumental (aunque en los últimos años ha mejorado mucho) es todavía tan bajo, que podría ser una cuestión muy equívoca responder a la pregunta de si un músico de los más trascendentes talentos, ejecutaría públicamente una pieza de música en todo el sentido de la palabra, un verdadero concierto... [...] No pretendemos que estas observaciones se apliquen literalmente al Sr. Ribas; sino, sólo en la medida en que ha seguido el mal gusto de sus predecesores, y ha interpretado lo que los billetes llamaron erróneamente un concierto, pero que en realidad no era más que una introducción y variaciones a *Dios salve al Rey*. El Sr. Ribas es un caballero portugués, y creemos que llegó a este país, originalmente, no como flautista, sino como clarinetista; no profesamos saber qué talento posee en este último instrumento, pero a partir de la muestra que escuchamos en el Oratorio, declaramos inequívocamente que no es un flautista de primera clase. No queremos decir que sus habilidades en una orquesta no sean de un orden superior; pero, declaramos nuestra más concienzuda convicción, que, como concertista, es decididamente deficiente. Su sonido y su ejecución (que

3. Las traducciones son del autor de este artículo.

nos parecen, con mucho, sus principales y mejores cualidades) están todavía muy lejos del nivel de excelencia. Su sentimiento, por la oportunidad que se nos ha brindado, no hemos podido comprobarlo; pero en cuanto a su gusto y estilo, no dudamos ni un momento en pronunciarlo, inferior y deficiente en expresión y delicadeza. Para comprobar la veracidad de estas observaciones, no tenemos más que recordar los recuerdos de aquellos de nuestros lectores que estuvieron presentes en su actuación, el estilo, en el que nuestro hermoso aire nacional fue dado por el Sr. Ribas... [...] En conclusión, aunque no podemos felicitar al Sr. Ribas por su destreza como solista, creemos que sus composiciones (especialmente la introducción) están muy por encima de la mediocridad, y saludaremos con placer cualquier publicación suya que parezca tener la misma originalidad.

Esta crítica recibió una réplica, que James, como excepción a su costumbre incluyó en la página 147 del mismo primer volumen:

[...] Señor, acabando de leer el primer número de «Flutist's Magazine» no podía ir más allá de la crítica de Mr. Ribas, sin hacer algunas observaciones, y en primer lugar, permítame decir que ese Caballero fue considerado por todos los eminentes profesores extranjeros de música en Lisboa y Oporto, como un excelente flautista; siendo este el caso, evidentemente parece que usted ha dado un juicio equivocado, o que estos profesores extranjeros no fueron capaces de comprender el talento del Sr. Ribas. En siguiente lugar, me permito informarle que el Sr. Ribas no es un nacional de Portugal, sino de España.
[...] UN AFICIONADO EXTRANJERO. Islington, 6 de agosto de 1827.

A lo que James contestó en las páginas 148 a 150:

[...] No tenemos la costumbre de comunicar a nuestros lectores todas las «cosas buenas» que recibimos de vez en cuando; pero realmente hay algo tan divertido en la carta anterior, y los consejos que contiene se dan con tanta gravedad y seriedad que, por esta vez, no podríamos guardarnos toda la broma para nosotros. Por justicia, hemos dado publicidad a la carta, para que el Sr. Ribas, y los señores cuyos nombres también se mencionan, reciban todo el beneficio de los elogios, y nosotros toda la censura que contiene.
Pero para decir algunas palabras serias sobre este tema. No es la primera carta que recibimos en la que se nos acusa, primero de parcialidad y luego de severidad, por nuestras opiniones sobre los artistas [...] -Qué quieres que haga, ¿Cuando entre veinte, no puedo complacer a dos? A unos les gusta el ala del faisán, y a otros la pata; El vulgar lo hierva, el culto asa un huevo; difícil tarea la de acertar con el paladar de tales invitados. [...]

Fue el primer flautista en Inglaterra en tocar el solo del *scherzo* de *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, hecho que viene confirmado porque en 1830 sólo se estrenó la obertura. En 1842, el estreno en Londres por la Philharmonic Society

del resto de la obra, incluido el *scherzo*, contó con Ribas como primer flautista de la orquesta.

Existe la anécdota citada por Macaulay FITZGIBBON (1914, 2024) que: [...] «...Fue el primero en tocar en Inglaterra el famoso Scherzo de Sueño de una noche de verano, de Mendelssohn, y el compositor estaba tan complacido con el ensayo que le pidió a Ribas que lo tocara tres veces»⁴...

El hecho se refiere a 1842, dirigiendo Mendelssohn, pero en una nueva presentación de la obra, el 24 de junio de 1848, al finalizar su ejecución, el director de este concierto pidió a la orquesta que repitiese nuevamente el famoso *scherzo*, como recogió *The Musical World*, n.º 26, vol. 23, 24 junio de 1848, pág. 407⁵: [...] «El *scherzo* –en el que la interpretación de la flauta del Sr. Ribas en el pasaje final fue tan maravillosa como cuando Mendelssohn le felicitó por primera vez por la forma en que interpretaba su música– fue aplaudido y repetido»;...

Anteriormente había publicado más alabanzas, como la del vol. 19, n.º. 22, 30 mayo 1844, pág. 179⁶:

[...] «El Sr. Ribas, primer flauta, merece un elogio especial por la forma en que ha realizado la parte tan elaborada que se le asignó. No tenemos tiempo para analizar este admirable movimiento, y si lo tuviéramos, las tonterías que se han publicado en varios periódicos matutinos sobre el tema nos habrían quitado la razón. Después de atribuir a Mendelssohn, en un lenguaje ininteligible y poco gramatical, los elogios que todos le conceden, le subestimen o no, el *Morning Post* habla así del *scherzo* en cuestión.

Otras numerosas apariciones en el papel de prensa confirman el aprecio que tuvo tanto de la crítica como del público británico: *The Quarterly Musical Magazine*: Londres, vol. 8. n.º 30, 1826, pág 145; vol. 9. n.º 24, 1827, pág 400; vol. 9 n.º 34, 1827, pág 259.

4. [...] «...He was the first to play the famous Scherzo in Mendelssohn's Midsummer Night's Dream in England, and the composer was so pleased at the rehearsal that he asked Ribas to play it over three times...».

5. [...] « The *scherzo* –in which the flute-playing of Mr. Ribas in the concluding passage was as marvellous as when Mendelssohn first complimented him on the manner in which he interpreted his music– was encored and repeated;...».

6. [...] Mr. Ribas, the flauto primo, deserves especial praise for the able manner in which he accomplished the very elaborate part assigned him. We have not time to analyse this admirable movement at present –and indeed, had we time, the nonsense which has been issued from sundry of the morning journals, on the subject, would have driven all reason out of our heads. After according to Mendelssohn, in language both unintelligible and ungrammatical, the praise which all accord him, whether they understand him or not, the *Morning Post* thus speaks of the *scherzo* in question. [...]

The Harmonicon: Londres, vol. 8, 1828. *The Musical World*: Londres, vol. 2 n.º 15, 24 julio 1836, pág. 43; vol. 5. n.º 57, 14 abril 1837, pág. 77; vol. 6, n.º 54, 9 junio 1837, pág. 203.

De sus conciertos en España durante 1842 y 1843 y del deseo para que el genial músico retornara a nuestro país, dan testimonio los escritos en prensa de Joaquín Espín y Guillén (1812-1881) a través de la publicación *La Iberia Musical*, Año I, diciembre de 1842:

[...] ...El artista español Sr. D. José María de Rivas [sic], primera flauta del gran teatro de la Reina y del Académico de Londres, ha hecho un viage [sic] a su patria con solo el objeto de ver a su familia y demás compatriotas, teniendo al propio tiempo la feliz idea de presentarse a tocar en público para que sus paisanos juzguen imparcialmente de su mérito! [...] ...apreciamos en todo su valor el paso que en honor de nuestro arte acaba de dar el señor Rivas, presentándose en la capital de las Españas a demostrar que, si nuestro arte está decaído a falta de un gobierno que sepa darle impulso, de un gobierno que en vez de ocuparse de bombardear una hermosa ciudad, debía erigir en cada plaza pública un templo a Apolo; [...]

Desgracia nuestra es, que para que un artista español logre fama y dinero, se vea precisado a recurrir al extranjero: ¡cuándo llegará el día de bonanza para los artistas españoles! [...] ...la alta aristocracia, cuanto bello y elegante encierra la corte de España, asistió a prestar homenaje al talento elevado del Sr. Rivas, habiendo personas que pagaron a un precio exorbitante los billetes.

Nuevas referencias se pueden leer en *El Anfión Matritense*, Año I, 20 enero de 1843, pág. 24 y *La Iberia Musical*, Año II, 29 enero de 1843, sección «Crónica Nacional», además de los días 5, 19 de febrero y 5 de marzo de 1843.

Ribas se retiró a Oporto en 1851, tras un memorable concierto de despedida: *The Musical World*, vol. 26, n.º. 14, 5 abril 1851, pág. 210, donde se anuncia la baja de Ribas en la Royal Italian Opera, a la que pertenecía desde su fundación en 1846⁷: «[...] Dos miembros muy importantes se han retirado –Sr. Ribas, la primera flauta, y el Sr. Rowland, contrabajo principal. El lugar del Sr. Ribas lo suple el Sr. Pratten, de la agrupación de M. Jullien». [...]

7. [...]...Two highly important members have seceded –Mr. Ribas, the first flute, and Mr. Rowland, principal double bass. The place of Mr. Ribas is supplied by Mr. Pratten, from M. Jullien’s band... [...].

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Carlos (1999), «Virtuosos flautistas cubanos», *Flauta y Música*, Asociación de Flautistas de Andalucía, Sevilla, año IV, n.º 8, pág. 16.
- FAIRLEY, Adrew, *Flutes, Flautists & Makers*, Londres, Pan Educational, 1982.
- FITZGIBBON, Macaulay (1914), *The story of the flute*, Nueva York, The Walter Scott Publishing Co., Ltd., pág. 204
- GARRIDO, Tomás (2002), *Piezas de Música IV. Mariano Rodríguez de Ledesma, obras para flauta y piano y piano solo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- GERICÓ TRILLA, Joaquín y LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2001), *La flauta en España en el siglo XIX*, Madrid, Real Musical.
- «Andrés Parera», <<http://dbe.rah.es/biografias/72268/andres-parera-tort>
- JAMES, William Nelson (1827), *The Flutist's Magazine and Musical Miscellany*, editada por W. N. James, vol. I, Londres, Boosey and Co., págs. 6-9 y 147-150
- TOFF, Nancy (1979), *The development of the modern flute*, Illinois, University of Illinois press, pág. 44, notas.
- TORRES MULA (1991), Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*, Madrid, Instituto de bibliografía musical.

Jaime Torrens: Actividades destacadas durante su magisterio de Capilla (1770-1803)

MARÍA ÁNGELES MARTÍN QUIÑONES

Profesora jubilada del IES Cánovas del Castillo (Málaga)

Resumen: En primer lugar presento una breve reseña biográfica de Jaime Torrens, seguida de una síntesis de sus obras, destacando los villancicos. A continuación, debido a los límites de extensión exigidos, me limito a exponer los aspectos más significativos de sus actividades como maestro de capilla de la catedral de Málaga, entre los que destacan la puesta a punto del archivo musical, el control de las normas que debían seguir los músicos, la dirección de las actividades musicales, para las que propone nuevas prácticas y el abandono de las antiguas, sus obligaciones en la dirección e instrucción de los seises y, muy especialmente, su labor como examinador, por la profusión de datos que nos aportan sus informes sobre aspirantes a plazas vacantes.

Palabras clave: Torrens, capilla musical, catedral, magisterio de capilla, exámenes, voces.

JAIME TORRENS: MAIN ACTIVITIES DURING HIS MAGISTERIUM

Abstract: Firstly a brief biography of Jaime Torrens is presented, followed by a summary of his work, paying special attention to Christmas carols. Afterward, due to the required limitations of space, there will be a description of the most significant aspects of his activities as kapellmeister of the Cathedral of Malaga, among which we can emphasise the renovation of the music archive, the supervision of rules which musician had to follow, the management of musical activities for which new practices are proposed and the renounce of the old ones, his obligations in the directorship and the seises' training, and especially his contribution as an examiner on account of the abundance of data provided in his reports about applicants to vacancies.

Keywords: Torrens, music chapel, cathedral, magisterium, examinations, voices.

INTRODUCCIÓN

Con el presente trabajo pretendo dar a conocer algunas de las aportaciones presentadas en mi tesis doctoral de 1997, cuyas fuentes documentales proceden, en

su mayoría, de los archivos de las catedrales de Córdoba y Málaga (actas capitulares, cartas, informes de oposiciones, composiciones manuscritas, etc.) y que no ha llegado a ser publicada. Los datos aquí expuestos son una selección y síntesis de algunos capítulos, así como de la bibliografía, que sólo he podido actualizar parcialmente.

Como principales objetivos me he propuesto dar a conocer la figura de Jaime Torrens, centrándome tanto en sus actividades al frente de la capilla de música, como en las de compositor, y relacionándolas con los usos seguidos en otras capillas españolas y con algunas corrientes estilísticas y estéticas de la época.

BREVE RESEÑA DE SU VIDA Y SU OBRA

Hijo de Teresa Sofía Rejano Ferrer y de Pedro Torrens Baquero¹, Jaime Gregorio Torrens había nacido en Málaga el 24 de abril de 1741 (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 313). Es muy probable que la profesión de su padre, templador y afinador de órganos, le facilitaría el estudio de la música desde temprana edad, pues a los 15 años ya era organista de la parroquia de San Juan de su ciudad natal.² (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 315).

A partir de 1757 pasó a la catedral de Córdoba como segundo organista³, donde, entre otras obligaciones, tenía a su cargo la enseñanza de contrapunto a los mozos de coro (FERNÁNDEZ REYES, 2018: 177). Durante su etapa cordobesa opositaría a la plaza de órgano de la catedral de Toledo (mayo de 1767), en la que, a pesar de ser propuesto en primer lugar⁴, sería elegido José Joaquín Beltrán (HERREJÓN, 1987: 29). En septiembre del mismo año fue ordenado presbítero en la parroquia de San Andrés de Córdoba⁵ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 316).

Tras unas polémicas oposiciones al magisterio de capilla de Málaga, que había quedado vacante por la muerte del maestro Iribarren, tomaría posesión del citado magisterio al 29 de julio de 1770⁶ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 318-328).

Simultáneamente había opositado a la plaza de primer organista de la misma catedral, vacante por la muerte de Nicolás González. Como comentaba en su carta al cabildo malagueño, se presentaba por probar suerte en ambas, a pesar de pretender sólo el magisterio de capilla⁷ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 329-337). Estas dos oposiciones han sido estudiadas por LLORDÉN (1967: 152-156), MARTÍN TENLLADO (1990, págs. 5-18) y MARTÍNEZ SOLAESA (1996: 226- 231).

1. ACM, Pruebas de genealogía y limpieza de sangre de Jaime Torrens, leg. 49 pza. 11.

2. ACC, Act. Cap. 80, fol. 124v, 20 de enero de 1757.

3. ACC, Act. Cap. 80, 156, 21 de marzo de 1757.

4. ACM, leg. 616, 3 de octubre de 1767.

5. ACC, Act. Cap. 83, s.p.

6. ACM, Act. Cap. 51, fol. 195v.

7. ACM, leg. 616, Córdoba, 13 de octubre 1767.

Durante su magisterio tendría algunas desabencías con el cabildo malagueño, si bien, éste le demostraría su confianza poniendo en sus manos el control disciplinario de los músicos y confiando en su único dictamen para la elección de la mayoría de los aspirantes a plazas musicales.

De carácter autoritario, lo que no le granjearía el cariño de los componentes de la capilla, era muy exigente en los exámenes, especialmente a las plazas vocales. Si bien el tiempo daría la razón a sus juicios sobre algunos de estos aspirantes (el sochantre Píalorsi, el tiple Pablo Blasco, o el organista Joaquín Tadeo de Murguía) (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 533).

Su muerte ocurriría repentinamente en 1903 a causa de la fiebre amarilla, por lo que no pudo ser enterrado en la catedral⁸ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 371).

La totalidad de su obra se conserva en el archivo de la catedral de Málaga. Hasta el momento se han localizado 331 villancicos y 47 obras latinas (un credo, cinco misas, dos himnos, cinco lamentaciones, dos magnificat, siete misereres, catorce motetes, nueve salmos, una salve y una secuencia. Destacan las compuestas para doble coro a ocho voces (16), seguidas de composiciones a solo (9), a cuatro (8), a seis (5), a cinco (4), a duo (2) y a siete (2) (MARTÍN QUIÑONES, 1997, vol. II: 118-130). A excepción de los motetes, en los que sólo hay un acompañamiento de bajo continuo, Torrens utiliza una plantilla similar a la de otros compositores coetáneos: violines, clarines, trompas, flautas y oboes, además del acompañamiento (órgano, bajón, violonchelo, violón o contrabajo) (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 380).

En la catedral de Málaga se cantaban villancicos en Navidad, Corpus, Concepción, domingo de Resurrección y Santos Patronos. La media de los villancicos anuales compuestos por Torrens es de unos quince al año, número inferior al exigido en otras catedrales españolas, como Oviedo (32) (ARIAS DEL VALLE, 1983: 128-129), Cádiz (20-27) (DÍEZ MARTÍNEZ, 2004: 171), Pamplona (36) (GEMBERO, 1995: 49) o Sevilla (29) (ISUSI, 2012: 78 y 389). (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 382). Sólo conocemos los que tenía que componer para Navidad (9) y Concepción (3), no teniendo datos exactos sobre los villancicos de otras fiestas (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 534).

La temática es muy similar a los villancicos de la época, si bien echamos de menos otros personajes presentes en éstos y que estaban conectados con la tonadilla escénica, como personajes de distinto origen étnico o regional, figuras representativas de distintas escalas sociales de la época, o representantes de distintas profesiones (TEJERIZO, 1989: 144-145).

El uso de la métrica y de las figuras retóricas coincide con los villancicos coetáneos, como los del padre Soler (CAPDEPÓN, 1992: 69-84), José Pradas (PALACIOS

8. ACM, Act. Cap. 58, fol. 430v, 2 de noviembre de 1803.

GAROZ, 1995: 65-66, 90, 212), Melchor López (VILLANUEVA, 1994: 238-239), Pedro Aranaz (EZKURRA, 1995: 39, 87, 109, 209), o los compositores de la Capilla Real de Granada (TEJERIZO, 1989: 123). (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 446-465).

En cuanto a la música, tuvo preferencia por las estructuras tradicionales (estribillos y compas), si bien compuso un buen número de villancicos italianos (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 466-489). El uso de la plantilla vocal está muy relacionado con las festividades a las que iban destinadas y con la dotación de la capilla en cada momento. Las agrupaciones vocales y los procedimientos utilizados en el tratamiento de las voces (pasajes virtuosísticos en los solos, con influencia de la ópera italiana, junto a intervenciones vocales homofónicas) son similares a otros compositores coetáneos, como Buono Chiodi (ALÉN, 1985: 37), el padre Soler (CAPDEPÓN, 1992: 226-227), Melchor López (VILLANUEVA, 1994: 120), o Francisco de la Huerta (GEMBERO, 1995: 366). (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 490-507).

La plantilla es la habitual de la época, predominando dos combinaciones instrumentales: violines más acompañamiento, o trompas, violines y acompañamiento, al que se incorporaría de forma habitual el órgano tras la inauguración de los nuevos órganos de Julián de la Orden en 1783 (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 507-518).

En la melodía se ve una clara progresión desde ciertas reminiscencias barrocas hacia una estética más clásica, con frases más regulares, textura homofónica, armonía clara, acompañamiento a base de octavas y bajo alberti, o la utilización de la trompa como refuerzo armónico.

El ritmo refleja alguna influencia de danzas populares e italianas. Hay predominio de villancicos con cambio de ritmo y tempo, especialmente los italianos.

Al contrario que otros autores, como el padre Soler (RUBIO, 1979: 68) o Melchor López (VILLANUEVA, 1994: 120), Torrens compuso numerosos villancicos con cambios de tonalidad, especialmente los italianos.

El uso de la armonía también coincide con los compositores españoles de finales de siglo, como A.C. Santavaya (VILLANUEVA, 1994: 136) o Buoni Chiodi (ALÉN, 1985: 38): modulaciones a tonalidades cercanas, uso de armadura con pocas alteraciones y predominio del modo mayor (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 518-523).

ALGUNAS ACTIVIDADES AL FRENTE DE LA CAPILLA DE MÁLAGA

Reorganización del archivo musical

Tras su incorporación al magisterio y detectar que faltaban numerosas obras en el archivo musical, se dedicó a recuperar 280 borradores y elaborar un inventario con la ayuda del canónigo don Francisco Santos de San Pedro⁹ (LORDEN, 1965:

9. ACM, Act. Cap. 51, fol. 243v, 25 de octubre de 1770. Fols. 523r-524v, 5 de agosto de 1772.

157 y MARTÍN QUIÑONES, 1997: 339), que ha sido publicado por Andrés Llordén (LORDÉN, 1969: 237-246). Aunque el cabildo le quedaría muy agradecido por este trabajo, las copias que hizo de algunas obras sin consentimiento capitular y la retención de aquellas en su domicilio, retrasando su devolución a pesar de los continuos requerimientos para que las restituyese, le granjearían la desconfianza de los señores capitulares, que tomarían ciertas medidas para preservar la integridad de los manuscritos del archivo:

1. Pedir las llaves al maestro, dejándole sólo una.
2. Revisar el archivo para comprobar si faltaba alguna obra.
3. El maestro recibiría las obras necesarias para cada mes, firmando un recibo.
4. Se le prohibía dar copia de sus composiciones o las de otros maestros sin permiso.
5. El maestro debería estar presente en el reconocimiento del archivo y la entrega de papeles¹⁰. (MARTÍNEZ SOLAESA, 1996: 233 y MARTÍN QUIÑONES, 1997: 338-340).

Una vez devueltas todas las obras, comenzarían a registrarse mensualmente las obras sacadas y devueltas por el maestro¹¹, procedimiento utilizado normalmente en otras iglesias españolas.

Control de las normas de funcionamiento

El periodo durante el que estuvo vacante el magisterio de capilla había provocado cierta relajación en el cumplimiento de las normas por parte de los músicos. A su llegada a Málaga Torrens realizaría un Cuaderno de obligaciones (TORRENS, 1770) basado en las Constituciones de 1766¹². Este cuaderno comprende varias secciones: 1. Asistencias obligadas de los músicos a las celebraciones del oficio divino, especificando si la música era de canto llano o polifonía. 2. Modos de servir la música, distribuidos en ocho formas distintas, concretando las ocasiones en que las antífonas, himnos, salmos y misas se cantaban a facistol o contrapunto, y si participaban coros o instrumentos acompañantes. 3. Entrada de los músicos al coro en las distintas horas canónicas (TORRENS, 1770: 11-31), quedando patente la obediencia debida al mayordomo y al maestro de capilla (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 41-42).

10. ACM, Act. Cap. 51, fols. 474v-475r, 6 de agosto de 1771.

11. ACM, leg. 616, 1772-1774.

12. ACM, Act. Cap. 51, fol. 243v, 25 de octubre de 1770.

A partir de esta fecha el maestro debería comunicar las faltas cometidas por los miembros de la capilla, obligación de la que conseguiría librarse dos años más tarde y que sería encomendada al que llevase el libro del punto. En la carta en que solicitaba que le eximiesen de ese trabajo proponía un endurecimiento de las penas¹³, muestra de un carácter autoritario y exigente (MARTÍN TENLLADO, 1990: 9-11. MARTÍN QUIÑONES, 1997: 341).

A comienzos del XIX, ante un nuevo relajamiento de la capilla musical en el cumplimiento de sus obligaciones, el cabildo solicitaría al maestro que reuniese a sus componenetes para tomar algunos acuerdos «con arreglo a las antiguas Constituciones y su reforma»¹⁴ (MARTÍN TENLLADO, 1991: 241-264). En estos once capítulos, aprobados por el cabildo ese mismo año¹⁵, se vuelve a tratar sobre las fiestas fuera y dentro de la catedral, las obligaciones del presidente y mayordomo, ampliándose el modo de hacer efectivas las multas y el cuidado en la elección de obras para la capilla. Asimismo, se dedica un capítulo al método que había de seguirse para ganar o perder en las distintas funciones, destacando, como una de las novedades, la obligatoriedad de celebrar una junta general a comienzos de cada año «para el gobierno y buen orden de la Capilla» (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 43).

Propuestas de nuevas prácticas musicales

Su actitud puede considerarse bastante innovadora frente al conservadurismo capitular, proponiendo en distintas ocasiones el abandono de antiguos usos musicales que ya habían sido desterrados en otras capillas. Recienincorporado a su plaza corrigió una práctica seguida en la catedral al menos desde los últimos cuarenta años. En los casos en que a la antífona de canto llano le seguía la capilla cantando los magníficat en polifonía, la costumbre era que ésta debía acomodarse al tono de la antífona que entonaba el sochantre. Para Torrens ésta eran una «mala práctica», que podría remediarse con la realización de un libro de magníficat, cuyo tono tendría que seguir el sochantre. Aunque su propuesta fue admitida y se pondría en uso inmediatamente, en 1777, ante la solicitud del sochantre don Juan González, el cabildo acordaría volver a la antigua práctica¹⁶.

En otra ocasión, a comienzos del siglo XIX, el maestro aconsejaría abandonar la antigua forma de cantar el segundo salmo de las vísperas a versos de «Segundillo», con sólo acompañamiento de órgano. Torrens afirmaba que la mayoría de

13. ACM, Act. Cap. 51, fol. 503v, 27 de junio de 1772.

14. ACM, leg. 720 pza. 2, Constituciones que la Capilla ha formado para el mejor desempeño de sus obligaciones, arreglo y demás.

15. ACM, Libro de Fiestas de la Capilla de Música, fol. 89r.

16. ACM, Act. Cap. 53, fol. 112, 10 de octubre de 1777.

las capillas españolas habían abandonado esa práctica, por ser «un canto verdaderamente pesado, impertinente y de ningún gusto»¹⁷ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 343-344).

Otro dato que demuestra su conocimiento de las innovaciones introducidas en las capillas españolas es la propuesta de incorporar a la plantilla instrumental el fagot y el clarinete, que ya se estaban utilizando en otras iglesias.

La introducción del clarinete en las capillas españolas sería tardía. A excepción de Córdoba, donde Vázquez Lezmes (VÁZQUEZ LESMES, 1986: 119) afirma que ya había clarinetes en el siglo XVIII, los estudios al respecto no aportan ninguna fecha anterior al siglo XIX. En la capilla malagueña sería introducido por Juan Pedro Daniel (oboe, flauta y clarinete) en 1796. El maestro recomienda su contratación atendiendo a que el clarinete era un «(...) instrumento que en muchas partes lo han preferido ya los Maestros a los obueses conociendo sus ventajas, especialmente en el facistol, por lo mismo hacen uso de ellos ya en algunas Iglesias catedrales»¹⁸ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 260-61).

En cuanto al fagot, conviviría durante muchos años con el bajón, al que iría sustituyendo muy lentamente. El dato más temprano sobre su incorporación a una capilla española es de Manresa (1732) (VILAR, 1990: 128). En Málaga encontramos la primera noticia en 1782, en el informe del maestro sobre el exámen realizado al oboe y flauta Jose Mellado, donde aconseja al cabildo que podría señalarle aparte el fagot, «por ser instrumento que no tienen mucha dificultad el aprenderle, ser útil para el facistol y mucho más para acompañar diferentes obras en que acomoda más el uso de éste que no el del bajón»¹⁹ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 263-65).

DIRECCIÓN E INSTRUCCIÓN DE LOS SEISES

La relación de Torrens con los seises, de cuya instrucción se ocupaba, sería problemática en sus comienzos. Son comunes las quejas de los distintos maestros de capilla de la época, quienes intentaban librarse de su enseñanza por no sentirse capacitados para controlarlos, lo que también le ocurriría a su antecesor el maestro Iribarren, quien sería relevado de esta tarea en distintas ocasiones (LARA MORAL, 2021: 139-140).

La actitud de Torrens ante los problemas de disciplina iría cambiando con los años, suavizándo con el tiempo sus reacciones severas. A los tres años de su incorpo-

17. ACM, leg. 616, 20 de mayo de 1803. Aportaciones del maestro de capilla, maestro de ceremonias y sochantre a la petición del obispo sobre las posibles modificaciones que pudieran presentarse en el ritual.

18. ACM, leg. 616, 26 de abril de 1797.

19. ACM, leg. 616, s.f. Leído en el cabildo de 5 de diciembre de 1782.

ración sería retirado de la enseñanza de los seises debido a su excesiva severidad en el castigo de una desobediencia, enviando a cuatro hombres para que azotaran a José García²⁰. La reincorporación a esta tarea se demoraría dos años. Tras las disculpas del maestro, reconociendo lo merecido de su castigo y prometiendo realizar la educación de los seises «con la correspondiente moderación», el cabildo lo readmitiría en la dirección e instrucción de éstos²¹. Desde este momento seguiría desempeñando esta labor hasta su muerte, no sin ciertas quejas sobre la falta de recogimiento, puntualidad y aplicación de los niños, que iría aumentando con los años y de lo que culpaba a «la desidia e indolencia de los padres «(...)», pues cuidan muy poco o nada de que sus hijos cumplan con las obligaciones para que son admitidos (...), pero al fin han conseguido el que Yo viva mortificado (..)»²² (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 364-367).

Era competencia del maestro procurar que estas plazas estuviesen cubiertas, comunicando al cabildo los casos en que notaba irregularidades en la voz de algún niño o cuando se acercaba la edad de la muda. Asimismo, los señores capitulares, cuando detectaban incidencias en la actividad de los seises, solicitaba informes sobre la aplicación, voz o comportamiento del implicado.

A través de estos informes y de los de los exámenes de los candidatos vemos la gran dificultad que había para encontrar buenas voces. Cuando se producía una vacante el maestro se dirigía a las escuelas de la ciudad buscando posibles interesados en estas plazas. El número de pretendientes a cada plaza estaba en torno a cinco. A este reducido número de aspirantes se sumaba el bajo nivel de las voces, siendo admitidos en numerosas ocasiones niños que no cumplían con los requisitos. El tiempo de permanencia en la plaza iría disminuyendo con los años. Si entre 1750-1780 solían ser útiles unos siete años, a partir de esa fecha la media bajaría a cinco. Como comentaba Torrens, «ya no son las voces de aquellas finas y agradables que en otros tiempos se encontraban con facilidad»²³. Por esta razón, a partir de 1780 Torrens no volvería a componer el villancico de navidad que, desde su incorporación a la capilla, destinaba anualmente a esta voz.

Más que escasez de voces, cabría suponer que la profesión musical ya no despertaba tanto interés. En la Málaga de la época, dominada por una gran actividad comercial y artesanal, los padres preferirían disponer de la mano de obra inmediata de sus hijos a esperar durante años a que éstos adquiriesen una formación musical para acceder a puestos bien remunerados en la capilla de música (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 361-362).

20. ACM, leg. 725 pza. 6, julio de 1773.

21. ACM, Act. Cap. 52, fols 61v -62r, 5, 08-1775.

22. ACM, leg. 616, 26 de julio de 1800.

23. ACM, leg. 616, 26 de julio 1800.

Requisitos exigidos para la plaza

Por orden de preferencia se requería buena voz, edad, conocimientos de lectura y buen oído. La edad más adecuada eran los seis o siete años, anteponiendo la juventud a que supiesen leer, como también sucedía en la catedral de Córdoba, donde se exigía «buenas voces y edad y buenos gestos y bien acostumbrados», no admitiendo a ninguno que pasase «ni un día más» de los nueve años (FERNÁNDEZ REYES, 2018: 227). Otras capillas españolas preferían la instrucción a la edad, como en Cádiz, donde se exigía «saber leer y escribir, o al menos leer», ampliando la edad de admisión (de 7 a 9 años) (DÍEZ MARTÍNEZ, 1004: 223), o en Sevilla, en cuya capilla era imprescindible que supiesen leer y escribir, llegando a admitir en ocasiones a niños de 13 o 14 años (ISUSI, 2012: 121), así como en Toledo, donde se valoraban tanto sus conocimientos de las primeras letras como su formación musical, requisitos más importantes que la edad (MARTÍNEZ GIL, 2003: 150).

El maestro malagueño comentaba que, tras unos años de instrucción, podían ser útiles durante bastante tiempo. Con una buena voz podrían cantar los primeros tiples hasta los diecisiete años. Después de la muda seguirían siendo útiles como segundos tiples²⁴.

La buena voz era calificada con los términos «voz llena», «sana», «firme», «penetrante», o «endeble». La claridad, o su falta, la describía como «voz clara» o «parda». Asimismo especificaba si el registro era igual o desigual, o si usaba el falsete. En cuanto al timbre, lo describía con estos adjetivos: «fina», «nasal», «áspera», o «buén metal».

Torrens solía fijarse en su modo de emitir y colocar la voz, especificando si el niño cantaba con naturalidad o con «fatiga», «esfuerzo», o «violencia», destacando su «movilidad» o «juego de garganta». Y en relación al gusto en la interpretación destacaba si cantaba con «arreglo», «delicadeza» o «gracia»²⁵ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 363-364).

EXÁMENES A PLAZAS VACANTES

Si bien en otras capillas españolas los exámenes solían ser realizados por más de un examinador, pues junto al maestro de capilla participaba el sochantre, el organista, o cualquier otro músico prebendado, en Málaga era el maestro quien se encargaba exclusivamente de examinar a los aspirantes a las distintas plazas musicales. Excepcionalmente encontramos algunos casos en que Torrens es

24. ACM, leg. 616, 1780 y 18 de septiembre de 1795.

25. ACM, leg. 616, 18-05-1785; 26-07-1800 y leg. 575 pza. 7, 17 de octubre de 1790. Informes de aspirantes a seises.

acompañado por otro examinador, como en el examen que se realizó a Esteban Redondo, aspirante a segundo organista, a cargo de Torrens y del primer organista José Barrera²⁶, o algunos exámenes a aspirantes a salmistas, donde el maestro era acompañado por el sochantre; además de las revisiones anuales que se realizaban a los salmistas por el maestro y el ayuda de sochantre, Francisco Nonza²⁷ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 346). Asimismo, como era costumbre, en julio de 1780 sería invitado a formar parte del tribunal examinador de los aspirantes al magisterio de capilla de Oviedo junto a Antonio Ripa (Sevilla) y cuatro músicos de la catedral ovetense (QUINTANAL, 1983: 88-91).

Cualidades exigidas a los cantores

En sus informes sobre los aspirantes a plazas vocales se contemplan cuatro aspectos a tener en cuenta: la calidad de la voz, la destreza, los conocimientos teóricos y el estilo, los mismos que eran considerados en otras capillas españolas, como en la catedral de Pamplona (GEMBERO, 1995: 69) o en la Capilla Real de Madrid²⁸ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 348). El orden de preferencia también era similar a los exámenes realizados en la época: voz, por ser cualidad innata, ciencia, destreza y, finalmente, el estilo²⁹ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 348), coincidiendo con el teórico Pablo Nassarre, pues, mientras la destreza podía adquirirse, la perfección de la voz no (NASSARRE, 1723-24: 492).

Si bien Torrens disculpaba en ocasiones la falta de destreza, que podía alcanzarse con la práctica³⁰, o el estilo, que podía mejorar con el «mero estudio»³¹, llegó a ser muy exigente con la calidad de la voz. Unas veces le faltaba lleno, cuerpo o claridad, otras desafinaba, otras abusaba del falsete, otras era desigual en su registro, o, simplemente era desagradable. Sus exigencias llegaron a incomodar al cabildo por las continuas prorrogas de los edictos de oposiciones. Así ocurrió con Antonio Gonzalo, aspirante a la medio ración de tenor, quien, a pesar que tener un metal agradable, un estilo de la mejor escuela, además de ser «buen músico y diestro», no fue recomendado para la plaza por no tener mucho cuerpo, siendo prorrogados los edictos durante dos años³² (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 349).

26. ACM, Act. Cap. 55, fol. 57r, 22 de junio de 1785.

27. ACM, Act. Cap. 55, fol. 57r, 22 de junio de 1785.

28. ACM, leg. 616, 8 de enero de 1802. Informe formado por Pablo Blasco y Antonio Ugena, tiple y maestro de capilla de la capilla real, respectivamente, realizado al contralto Modesto Martín Yanes, aspirante a una plaza de Málaga y examinado en Madrid a instancias del cabildo malagueño.

29. ACM, leg. 704, pza. 6.

30. ACM, leg. 704 pza. 6, 1770.

31. ACM, leg. 616, 28 de mayo de 1803.

32. ACM, leg. 704 pza 6, 1775.

La primacía de la voz no desmerecía los otros aspectos a considerar: destreza, ciencia y estilo. Torrens los consideraba a todos necesarios, pues no podría considerarse apto «aquel a quien falta alguna de las cualidades requisitas para el ministerio»³³ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 350).

Cuando hablaba de estilo, lo designaba con los términos «método», «buenas reglas» y «gusto en el cantar». Como comenta López Calo, los términos estilo y buen gusto reflejan el nuevo estilo que iba introduciéndose en el país durante el siglo XVIII. Lo demuestran las referencias a la música moderna o a cantar a la moda que aparecen documentadas en las catedrales de Burgos, Ávila, Burgo de Osma, Zamora, Plasencia (LÓPEZ-CALO, 1987: 16-18) o Pamplona (GEMBERO, 1995: 255 y 308).

Torrens también hace referencias a este nuevo estilo en su informe de Alonso Portela, aspirante a la media ración de contralto, del que dice que «su cantar no es de los que hoy se usa y llaman estilo moderno»³⁴.

El nuevo estilo se estudiaba en Madrid. En el siglo XVIII se crearía en el colegio de niños cantores de la Capilla Real la plaza de maestro de «el más moderno estilo de cantar con todo gusto y primor», siendo contratado como primer maestro italiano Antonio Cervi y Moroti (MORALES, 1996, pág. 66; MARTÍN QUIÑONES, 1997: 351).

En 1774 se le daría permiso al contralto malagueño José Higuera para acudir a la corte a instruirse en la «nueva escuela moderna, la que en esta ciudad no se puede adquirir»³⁵ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 352).

Condiciones para que una voz sea perfecta

Torrens exigía a los aspirantes a plazas vocales las mismas características que Nassarre, quién afirmaba que para que una voz fuese perfecta debía tener bastante cuerpo, amplitud en altos y bajos, claridad e igualdad (NASSARRE, 1723, vol. II: 492).

En relación con el cuerpo de voz Torrens utiliza términos similares o contrarios, como «voz gruesa», «llena», «endeble» o «nada robusta»³⁶. Asimismo, tenía muy en cuenta el registro de la voz, destacando a menudo la falta de igualdad³⁷, desaconsejando el uso del falsete³⁸, que admitiría sólo en los tiples, como también lo hace Nassarre (NASSARRE, 1723: 47. MARTÍN QUIÑONES, 1997: 353-54).

33. ACM, leg. 704, pza. 6, 1770-71.

34. ACM, leg. 616, 22 de octubre de 1777.

35. ACM, Act. Cap. 53, fol. 30r, 3 de julio de 1775.

36. ACM, Act. Cap. 57, fol. 255v, 17-02-1796. Leg. 704 pza. 6, s.f.

37. ACM, Leg. 616, 26-10-1779. Leg. 575 pza. 7, 2 de julio de 1778.

38. ACM, leg. 704 pza. 6, s.f.

La claridad era muy apreciada por el maestro malagueño, quien utiliza los términos «clara» y «limpia» frente a «parda» y «escabrosa»³⁹.

Otros rasgos a tener en cuenta eran la firmeza, la afinación y la pronunciación, tanto en los textos castellanos, como en los latinos⁴⁰.

Estas mismas cualidades son similares a las requeridas por su antecesor, el maestro Iribarren⁴¹, así como en la Capilla Real, catedral y Colegiata del Salvador de Granada (RUÍZ JIMÉNEZ, 1995: 85-87), o en Pamplona (GEMBERO, 1995: 311).

Por último, cabría destacar la consideración de las voces como «agradables» o «gratas», cualidad que sólo puede juzgar el gusto. El uso de este término dentro de la música religiosa podría reflejar influencias de la corriente estética más innovadora de la época, según la cual la música, además de acompañar al texto, debía agradar al oído. Muchos teóricos españoles participarían, con sus discursos a favor o en contra, en la controversia que tuvo lugar en el XVIII sobre si la música debía estar dirigida a la razón o al oído. El padre Feijoo defendía que el hecho de que una voz fuese perfecta no suponía que fuese la más agradable, pues el que una voz menos perfecta que otras nos «suspenda» más que las demás es debido a «un no sé qué que no hay en las otras», que podría depender del timbre especial de esa voz (MARTÍN MORENO, 1976: 119).

Entre los informes de Torrens podemos entrever cierta conexión con la posición estética del teórico español. En distintos casos nos encontramos con opositores cuyas voces eran de su agrado a pesar de que no tuviesen las cualidades exigidas, o no cantasen con suficiente destreza o estilo. Así comentaba de Juan Belbese, aspirante a la plaza de contralto, que su voz era agradable, a pesar de carecer de «método y buenas reglas de cantar»⁴², o de Antonio Gonzalo, que su voz era de «poco cuerpo, pero los puntos que alcanza son de buen metal y agradables»⁴³.

De todas formas, el agrado que le pudiese producir una voz era sólo un factor más a tener en cuenta. Para el maestro malagueño era fundamental la utilidad que esa voz pudiese tener en el coro, como lo demuestra en algunos casos en que, aunque una voz no le convencía totalmente, le buscaba alguna función. Incluso en algunos casos de gran escasez de voces recomendaría a algún cantor para que ayudase en el salmeo, a pesar de sus muchas irregularidades en la interpretación⁴⁴ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 356).

39. ACM, leg. 616, 26 de octubre de 1770 y 26 de octubre de 1779. Leg. 433 pza 1.

40. ACM, leg. 575 pza. 7, 2 de julio de 1788.

41. ACM, leg. 704, pza. 6.

42. ACM, leg. 616, 28 de mayo de 1803.

43. ACM, leg. 704 pza. 6, 1775.

44. ACM, leg. 616, 19 de septiembre de 1803.

Los datos expuestos nos reflejan que el maestro consideraba que en la interpretación musical había que unir utilidad y agrado, posición que podemos considerar cercana a algunos teóricos moderados de la época, como Francisco Valls, quien igualaba el deleite del oído al del entendimiento, Nassarre, o Roel del Río, para el que «la mejor armonía, o lo mas sonoro, vario, propio, etc, (...) no sólo (es) perceptible con todo el agrado del oído, sino también probable en el uso de las reglas, con satisfacción del Entendimiento (...)» MARTÍN MORENO, 1976: 294, 327).

Cualidades exigidas a los instrumentistas

El maestro de capilla de la catedral malagueña era el responsable de comunicar la necesidad de la contratación instrumentistas, ya fuese de forma temporal, o permanente.

En sus informes sobre los exámenes vemos que concedía prioridad a la música vocal sobre la instrumental, actitud dominante entre los teóricos de la época (MARTÍN MORENO, 1976: 295), mostrándose menos exigente que con los cantores y disculpando las deficiencias de algunos aspirantes⁴⁵ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 358).

Las cualidades que el maestro les exigía eran «buen tono, gusto en el tocar y la destreza y habilidad correspondientes»⁴⁶, siguiendo el mismo orden de preferencia que en las voces, al destacar la sonoridad y afinación del instrumento. Así elogiaría a Vicente Úbeda, aspirante a la plaza de bajón, por su «buen tono y buena afinación que es lo principal y más apreciable en un bajonista»⁴⁷ y en las oposiciones a la plaza de primer violín de 1797 no recomendaría a ningún aspirante por no poseer ninguno «un tono fino y brillante»⁴⁸ (MARTÍN QUIÑONES, 1997: 359).

Más fácilmente disculpaba la práctica y la técnica, que podían adquirirse con el uso y la aplicación⁴⁹.

Acorde con sus exigencias en las voces, valoraba, además de la fiel reproducción de la partitura, la «expresión» y el «espíritu»⁵⁰, lo que se podría relacionar con la estética del sentimiento imperante en la época, según la cual el intérprete, además de su fidelidad a la partitura, debía experimentar los mismos sentimientos del compositor (FUBINI, 1971: 72).

45. ACM, Act. Cap. 54, fol. 96r, 5-12-1782.

46. ACM, leg. 315 pza. 1, 16 de enero de 1797.

47. ACM, leg. 575 pza. 7, 26 de junio de 1789.

48. ACM, leg. 616, 26 de marzo de 1797.

49. ACM, leg. 616, 23-03-97. Leg. 575 pza. 7, 26 de junio de 1789.

50. ACM., leg. 616, 26 de marzo de 1797.

CONCLUSIONES

La personalidad de Torrens se nos muestra como autoritaria y exigente, si bien la iría suavizando con los años. A pesar de algunas discrepancias con el cabildo, éste depositaría su confianza en él para el control y dirección de la capilla, así como para la elección de sus componentes.

Demuestra su conocimiento de la práctica musical de las capillas españolas, de las composiciones musicales de sus coetáneos y de los principales teóricos de la época:

En las propuestas de abandonar antiguos usos y la adopción de otros más modernos.

En sus consideraciones sobre la utilidad de incorporar a la capilla instrumentos que ya se utilizaban en otras iglesias.

En los requisitos exigidos a los aspirantes a plazas musicales.

En su conocimiento del estilo moderno de cantar.

En las características de sus villancicos, similares a la de los compositores de la época.

De sus informes de exámenes deducimos su conexión con algunas ideas estéticas imperantes, situándose en una posición moderada, defendiendo tanto la utilidad de la música como su destino al agrado de los sentidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Previo a la bibliografía consultada, incluyo los documentos manuscritos utilizados en los archivos de las catedrales de Córdoba (ACC), y Málaga (ACM). Por falta de espacio me limito a enumerar las Actas Capitulares (Act. Cap.), los legajos (leg.) y piezas (pza.) consultados, sin detallar cada uno de los documentos.

ACC: Act. Cap. n.ºs. 80, 83.

ACM:

Act. Cap. n.ºs. 51-57.

Legs: 49 pza. 11, 250 pza.5, 575 pza. 7, 616, 704 pza. 6, 720 pza. 2, 725 pza. 6.

Libro de Fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral.

ALÉN, Pilar (1995), *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Coruña, Edicions do Castro Música.

ARIAS DEL VALLE, Raul (1983), «La no jubilación del Maestro Furió (Oviedo 1775-1780)», *Revista de musicología*, n.º 6, 1-2, pags 121-133.

CAPDEPÓN, Paulino (1992), *El Padre Soler (1729-1783. Villancicos)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2004), *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad y Diputación de Cádiz.

- EZKURRA, Julen (1995), *Pedro Aranaz y Vides. Cuatro villancicos de Navidad*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- FERNÁNDEZ REYES, Beatriz (2018), «La música en la catedral de Córdoba durante el siglo XVIII. Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)». Emilio Ros-Fábregas y Mercedes Castillo Ferreira (dirs.) Tesis Doctoral. Universidad de Jaen.
- FUBINI, Enrico (1988), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- GEMBERO USTÁRROZ, María (1995), *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- HERREJÓN, Manuela Lourdes (1987), *Música y músicos en Toledo*, Toledo, Diputación, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa, 2012, *Sevilla y la Música de Pedro Rabass. Los sonidos de la Catedral y su contexto urbano en el siglo XVIII*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura.
- LARA MORAL, Laura (2021), «Juan Francés de Iribarren: Evolución compositiva a través de sus cantatas de Navidad y Reyes». Victoriano J. Pérez Mancilla, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Departamento de Historia y Ciencias de la Música. Facultad de Filosofía y Letras.
- LÓPEZ-CALO, José (1987), «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo», en *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. II, págs. 3-9.
- LLORDÉN SIMÓN, Andrés (1965), «Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)», *Anuario Musical*, nº 20, págs. 105-160.
- (1967), «Notas históricas de los maestros organistas de la Catedral de Málaga (1585-1799)», *Anuario Musical*, nº 22, págs. 145-153; nº 23, págs. 157-189.
- (1969), «Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga», *Anuario Musical*, nº 26, págs. 237-246.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1976), *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «P. Feijoo».
- MARTÍN QUIÑONES, M^a Ángeles (1997), «La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La vida y la obra de Jaime Torrens». Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, «Jaime Torrens y la Capilla Musical de la Catedral de Málaga» (1990), *A Tempo*, nº 10 (segunda época), págs. 5-18.
- , (1991), *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*, Málaga, Seyer.
- MARÍNEZ GIL, Carlos (2003), *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto (1996), *Catedral de Málaga. Órganos y Música en su entorno*, Málaga, Studia Malacitana, Universidad de Málaga.

- MORALES, Nicolás (1996), *La Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII*, Université de Toulouse-Le Mirail, U.F.R. D'é études hispaniques et hispanoaméricaines.
- NASSARRE, fray Pablo (1723-1724), *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y CSIC, 2 vols.
- PALACIOS GAROZ, José Luis (1995), *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Diputació de Castelló, Universitat Jaime I.
- QUINTANAL ÁLVAREZ, Inmaculada (1983), *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Centro de estudios del s. XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- RUBIO, Samuel (1979), *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVI-II*, Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Excma. Diputación Provincial.
- RUÍZ JIMÉNEZ, Juan Miguel (1995), «La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada». Antonio Martín Moreno, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte.
- TEJERIZO ROBLES, Germán (1989), *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Junta de Andalucía. Ed. Andaluzas.
- TORRENS REJANO, Gregorio (1770), *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*, Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral en la Plaza.
- VÁZQUEZ LESMES, Rafael (1986), «La Capilla de Música de la Catedral cordobesa: apuntes para su historia», *BRAC-Boletín de la Real Academia de Córdoba* 110, págs. 113-141.
- VILAR I TORRENS, Josep María (1990), *La Música a a seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Generalitat de Catalunya, Caixa de Manresa y Adjuntament de Manresa.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos (1978), *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, Galicia Editorial S. S.-Gaesa.

Tradición y modernidad en *Salir el amor del mundo* de Sebastián Durón (1696): una aproximación analítica a la edición crítica de Antonio Martín Moreno

SARA RAMOS CONTIOSO
Conservatorio Superior de Sevilla
Universidad de Granada

Resumen: El interés del músico y musicólogo Antonio Martín Moreno por la zarzuela de Sebastián Durón se concreta en la edición crítica y transcripción de *Salir el Amor del Mundo*. Su publicación, en 1979, muestra la ingente actividad de su autor y su compromiso ante la necesidad de recuperar el patrimonio musical nacional. A partir de esta premisa, este artículo pretende profundizar en los objetivos que motivaron esta edición musical, así como estudiar sus peculiaridades constructivas y la posible influencia italiana que tanto censuró el padre Feijoo en 1726. La concreción de resultados plantea el apartado conclusivo final y dirige los objetivos hacia la consolidación de un modelo musical que anticipa el desarrollo del género en el siglo XVIII.

Palabras clave: zarzuela, transcripción, evolución, cromatismo, afectos.

TRADITION AND MODERNITY IN SEBASTIÁN DURÓN'S *SALIR EL AMOR DEL MUNDO* (1696): AN ANALYTICAL APPROACH TO ANTONIO MARTÍN MORENO'S CRITICAL EDITION

Abstract: The interest of the musician and musicologist Antonio Martín Moreno for Sebastián Durón's zarzuela was expressed in the critical edition of *Salir el Amor del Mundo*. This publication, in 1979, shows the enormous activity of its author and his commitment to the need to recover the national musical heritage. It is on this premise that this article aims to examine in depth the objectives that motivated this musical edition, as well as to study its constructive peculiarities and the possible Italian influence that was strongly criticised by Feijoo in 1726. The final concluding section is based on the results and directs the objectives towards the consolidation of a musical model that anticipates the development of the genre in the 18th century.

Keywords: zarzuela, transcription, evolution, chromaticism, affects.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la zarzuela *Salir el amor del mundo* nos aproxima a un contexto musical condicionado por la necesidad de recuperación patrimonial que muestra Antonio Martín Moreno en su edición de 1979¹. Concretamente, el prólogo de esta publicación recoge el interés de su autor por la producción de Sebastián Durón y vincula su edición crítica a un proceso de especialización iniciado en 1972² y finalizado en 1975 con la defensa de su tesis doctoral sobre el contexto musical de la España del padre Feijoo³. La participación de Miguel Querol⁴, como asesor y director de tesis durante todo este proceso, favorece un planteamiento caracterizado por el detalle y el rigor científico musicológico, así como una necesidad de especialización que vinculará a su autor con el género de la zarzuela de Durón y su evolución en las primeras décadas del siglo XVIII⁵. En palabras del propio Martín Moreno sobre la justificación de su edición de *Salir el amor del mundo*:

Este libro es un capítulo muy ampliado del trabajo que, con el asesoramiento del profesor Miguel Querol, realicé para la Fundación Juan March como resultado de una beca de dicha Fundación de la convocatoria «Música, España, 1975». Mi interés en Sebastián Durón, vino determinado por las acusaciones que le hiciera en 1726 el P. Feijoo de ser el introductor en España de «las modas extranjeras», concretamente del estilo musical italiano⁶.

A partir de esta motivación crítica, este artículo trata de profundizar en el estudio de *Salir el Amor del Mundo* como ejemplo de un género barroco que es sometido a la influencia estética de la música de finales del siglo XVII. Para ello se parte de un contexto histórico que documenta el desarrollo de este modelo musical por parte de Durón, para posteriormente identificar los elementos disruptivos que pudieran justificar las críticas conservadoras de coetáneos de la época como el

1. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo*, Antonio Martín Moreno (ed.), Málaga, Sociedad Española de Musicología.

2. Con la beca de la Fundación Juan March en la convocatoria «Música, España, 1975». *Ibid.* XIII.

3. MARTÍN MORENO, Antonio (1975), «Las ideas musicales del Padre Feijoo y la polémica que suscitaron: orígenes e influencias», Miguel Querol, dir. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Barcelona.

4. En los años como director de la tesis de Antonio Martín Moreno, Miguel Querol trabajaba como investigador en el CSIC y desempeñaba el puesto de director del Instituto Español de Musicología.

5. Para ampliar véase DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...* págs. 40-41.

6. *Ibid.* XIII

padre Feijoo. La finalidad de este artículo trata de posicionar la obra *Salir el amor del mundo* como un modelo precursor de la evolución posterior de la zarzuela, un referente en el que la tradición convive con la modernidad y la influencia italiana se materializa como un elemento musical necesario e inevitable en la pervivencia del género.

LA EVOLUCIÓN DE LA ZARZUELA A FINALES DEL SIGLO XVII: TRADICIÓN Y CONTEXTO CREATIVO DE *SALIR EL AMOR DEL MUNDO*

La consolidación de la música teatral española en la segunda mitad del siglo XVII favorece el desarrollo de la zarzuela como género diferenciado de una multiplicidad de referencias músico-teatrales que Subirá calificará como «tema con variaciones lexicográficas»⁷. Numerosas son las definiciones aplicadas a esta zarzuela temprana, con referencias como fiesta de zarzuela, ópera cantada, fiesta cantada, fiesta de la música o simplemente comedia. Una multiplicidad de posibilidades que se consolidan en un género único y representativo en la segunda mitad del siglo XVII y que reciben su primera acepción académica en 1737, en una entrada de diccionario que vincula la naturaleza de la zarzuela con la comedia y la describe como «una representación dramática, como la comedia española, articulada en sólo dos actos»⁸.

Pese a la diversidad terminológica y la tardanza de la acepción académica, el historiador Cotarelo y Mori establece la primera zarzuela en el año 1648 con *El jardín de Falerina* de Calderón. Esta obra formó parte de las celebraciones de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria y supuso el comienzo de una etapa prolífica para una música teatral que abandona el luto de las décadas anteriores y proyecta sus posibilidades dramáticas y expresivas en un entorno palaciego de continuas fiestas cortesanas. Tras ella, un amplio repertorio se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII y concreta las particularidades del género con el estreno de la obra de Calderón e Hidalgo *El laurel de Apolo* en 1658⁹. Conocida como «la zarzuela perfecta»¹⁰, esta obra ejemplifica el modelo constructivo de la zarzuela barroca con su estructura organizada en dos jornadas y una gran diversidad de versos cantados

7. *Ibid.* 11; SUBIRÁ, José (1971), *Temas Musicales Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 135; DOWLING, John (1997), «Fortunes and Misfortunes of the Spanish Lyric Theater in the Eighteenth Century», *Comparative Drama*, vol. 31, n.º 1, 133. <https://www.jstor.org/stable/41153849> [consultado el 26/09/2021].

8. DOWLING, John (1997), «Fortunes and Misfortunes...», pág. 130.

9. Interpretada el cuatro de marzo de 1658 en el teatro del Buen Retiro, en DOWLING, John (1997), «Fortunes and Misfortunes...», pág.135.

10. Por COTARELO Y MORI, en COTARELO Y MORI, Emilio (2001), *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, págs. 48-49.

en forma de solos, duetos, cuartetos y coros integrados en el desarrollo del texto. El argumento mitológico se mantiene¹¹ y la loa introduce el personaje de la humilde villana Zarzuela que presenta el espectáculo como «no es comedia, sino solo/ una fábula pequeña/ en que a imitación de Italia/ se canta y se representa»¹².

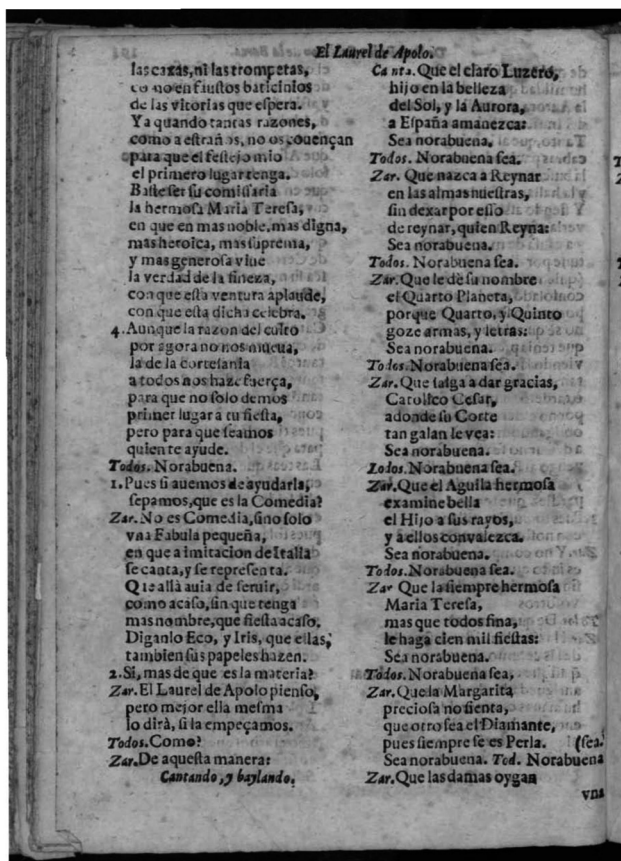


Figura 1. 'El laurel de Apolo' (1658), Calderón e Hidalgo, reverso página 191
Biblioteca digital del Instituto Cervantes

11. La zarzuela se centra en el mito de Daphne y su conversión en árbol de laurel cuando huye de la búsqueda de Apolo (*Metamorfosis* Ovidio 1452-1567), en DOWLING, John (1997), «Fortunes and Misfortunes...», pág. 8.

12. TORRENTE, Álvaro (2015), «Orígenes de la zarzuela», Ensayos de teatro musical español, Madrid, Fundación Juan March, <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9> [Consultado el 12/08/2021]; ASZYK, Urszula (2010), «El jardín de Farelina, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa, Pedro Calderón de la Barca», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n.º 11, pág. 233.

Tras esta primera identificación del género, en 1970 Jack Sage analiza un amplio repertorio de zarzuelas en su estudio de *Los celos hacen estrellas*¹³ y complementa la definición de Cotarelo al considerar el ritmo sincopado –vinculado a los patrones de danza–, la utilización de tonos melancólicos¹⁴, la forma de copla más estribillo y la textura sencilla¹⁵ y mesurada como características propias de la zarzuela.

En este contexto musical, el estreno de *Salir el Amor del Mundo* en 1696¹⁶ no sólo representa la continuidad de un género que evoluciona hacia una estética barroca tardía del siglo XVIII, sino que además consolida sus parámetros musicales y los desarrolla como principios constitutivos. El análisis de la obra ratifica este planteamiento y ofrece una estructura en dos jornadas sobre la que se desarrolla una sucesión numerada en forma de copla y estribillo¹⁷, seguidilla (nº 4 y 12), coro homofónico, tonada y recitado.

La concreción de la forma de copla y estribillo permite a Durón mantener una de las referencias típicas de la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVII y evitar la forma de aria da capo tan generalizada en la música italiana coetánea. Los numerosos ejemplos¹⁸ de esta formación en *Salir el Amor del Mundo* muestran una alternancia en la que se aplica el ritmo ternario y la estructura de redondilla con grupos de cuatro versos octosílabos de rima consonante diferenciada entre los dos extremos y los dos centrales. Este enfoque tradicional contrasta con el ritmo binario de la copla décima de la segunda jornada (ejemplo 1). En ella, Durón aplica un principio rupturista y establece un punto de inflexión estilístico dentro de la zarzuela.

13. SAGE, Jack, VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. (1976), *Juan Vélez de Guevara: Los Celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis Books.

14. Para profundizar sobre el lamento y el afecto musical véase ACUÑA, María Virginia (2016), «The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)». Caryl CLARK y Sanda MUNJIC dir. Tesis Doctoral. Universidad de Toronto, Departamento de Música, Toronto.

15. Referida a solos y homofonía.

16. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 87.

17. Sobre versos de redondilla.

18. Números 2,3,11,16,18.

S

¿No soi ioa - quel cie - go bo - raz en - çen-di - do bol

Viola
Arco

Aceto

Ejemplo 1. Copla con ritmo binario, *Amor: Sosieguen, sosieguen, sección segunda, compases 36-37*

La utilización de la seguidilla aporta una característica típica de la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVII que Durón asimila como principio configurador del género. Su concreción en los números cuatro y doce de la obra presenta la forma literaria de cuatro versos, con heptasílabos en impares y pentasílabos asonantes en los pares, para someterla a un desarrollo basado en la reiteración temática que es literal en *Carlos, tu mejoría* (a modo de copla) o ligeramente variada en *Del Amor los arpones*. En este último número, las entradas de seguidillas son trabajadas texturalmente en un proceso de imitación e interrelación temática entre las voces que culmina, en la sección final, con una homofonía coral destinada a enfatizar el tema. La reiteración del mismo perfil en los dos números unifica el carácter de este recurso y es señalada por Martín Moreno como un posible esquema de seguidilla primitiva¹⁹ derivado del modelo que ofrece Hidalgo en 1660 en su ópera *Celos aun del aire matan*²⁰. La similitud temática de las referencias de ambos compositores permite determinar el origen del perfil temático de Durón como una melodía preexistente y popular que, en palabras de Martín Moreno, «debió estar de moda bastante tiempo»²¹.

Como rasgo característico de la zarzuela del siglo XVII, el tratamiento de la homofonía coral mantiene el conservadurismo de la tradición polifónica del siglo XVI y de los modelos barrocos operísticos de Monteverdi o Cavalli²². Durón desarrolla este recurso y lo aplica en una alternancia donde la homofonía se somete a procesos de imitación contrapuntística con la formación instrumental. La austeri-

19. *Ibid.*, 96.

20. HIDALGO, Juan y de la Barca, Calderón (2000), *Celos aun del aire matan*, Francesc Bonastre (ed), Madrid, ICCMU.

21. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 98.

22. SAGE, Jack, VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. (1976), *Juan Vélez de Guevara...*, pág. 199.

dad de esta textura vocal recuerda a ejemplos musicales de Juan Hidalgo. En ellos, las voces mantienen también una fuerte verticalidad y unifican el timbre en un resultado de conjunto que afianza el texto y contrasta con las texturas monódicas, de solo o las escasas entradas canónicas vocales de reminiscencia motetística. En el caso de Durón, su desarrollo es dirigido hacia una finalidad estructural de tono enfático que, en *Salir el Amor del Mundo*, caracteriza la textura de los movimientos iniciales de las distintas secciones de la zarzuela. El análisis de los primeros números de la loa y las dos jornadas ejemplifica este modelo y favorece el posterior juego imitativo de voces e instrumentos.

De manera complementaria, el empleo de la tonada humana constituye también un referente representativo de la música teatral del siglo XVII que Durón utiliza como principio tradicional del género y combina con el uso del recitado. En *Salir el Amor del Mundo* la tonada se aplica a la alternancia de coplas y estribillo en forma de tono monódico con acompañamiento de bajo continuo. Este patrón era habitual en compositores de la segunda mitad del siglo XVII, como Hidalgo y Marín, y se generaliza como evolución a partir del modelo polifónico temprano²³. El número dieciséis de la obra (ejemplo 2) ofrece una tonada humana monódica en la que, en palabras de Martín Moreno²⁴, «el Amor, al oír los golpes de la fragua y la Música, se pregunta qué es lo que ocurre». La estructura de copla y estribillo, así como el acompañamiento de continuo fundamenta su desarrollo en Fa mayor. Los giros cromáticos de los versos «mezcla armonías que asustan/ con sobresaltos que alagan» recurren a préstamos de Do menor (mi y la bemol en progresión enfática de do como dominante de Fa mayor) para favorecer el simbolismo de la poesía (susto y sobresalto). El resultado es una tensionalidad de dominante desestabilizada pero acorde con el simbolismo del texto.

23. Compositores como Mateo Romero o Blas de Castro utilizan el tono humano polifónico en la primera mitad del siglo XVII.

24. Antonio Martín Moreno resalta su belleza, en DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 98.

S

Te - mo - res, ¿que rui - do es es - te,

Acpto.

Ejemplo 2. *Tonada Amor: Temores, ¿qué ruido es éste?, compases 73-76*

LA INFLUENCIA DE ITALIA Y LAS CRÍTICAS DEL PADRE FEIJOO

La publicación en 1726 del artículo «La música de los templos»²⁵ del padre Feijoo supuso un punto de inflexión en la asimilación progresiva de las influencias extranjeras que había caracterizado la evolución de la zarzuela desde finales del siglo XVII. El rigor crítico del religioso y su fama como ensayista golpearon duramente a las tendencias evolucionistas de compositores como Durón y derivaron en una fuerte polémica sobre la idoneidad estética de la música española de finales de esta época²⁶.

Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de las músicas de tararira. Parece que la celebrada gravedad de los españoles, ya se redujo sólo a andar envarados por las calles. Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto, con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo²⁷.

En el caso particular de Durón, el padre Feijoo ataca directamente su obra y lo acusa de favorecer el estilo italiano en un discurso duro y reaccionario destinado, en un primer momento, a su aplicación exclusivamente religiosa.

Esta es la música de estos tiempos, con que nos han regalado los Italianos, por la mano de su aficionado el Maestro Durón, que fue el que introdujo en la Música de España las Modas Extranjeras. Es verdad que después aquí se han apurado tanto éstas, que si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se le podrá

25. FEIJOO, Benito J. (1727), «Música de los Templos», *Teatro crítico universal*, tomo primero [en línea], <https://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm> [Consultado el 13/09/2021].

26. *Ibid.*, para profundizar véase MARTÍN MORENO, Antonio (1976), *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos; MARTÍN MORENO, Antonio (1973-74), «El P. Feijoo y los músicos españoles del siglo XVIII», *Anuario Musical*, vol. 28-29, Barcelona.

27. FEIJOO, Benito J. (1727), «Música de los Templos»...

echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero, que les abrió la puerta²⁸.

Sin embargo, pese a la crítica directa que Feijoo proyecta sobre Durón, la proyección de este ensayo arremete contra una completa evolución estética centrada en la corte de Carlos II y partícipe de la influencia italiana como consecuencia natural del constante intercambio cultural y político de las últimas décadas del reinado de la casa de los Austrias. Censurar pues la influencia italiana de Durón implica, en cierta manera, despreciar el contexto en el que evolucionó la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVII y que justifica las particularidades constructivas de *Salir el Amor del Mundo*.

El gusto por la música italiana en la corte de Carlos II permite el desarrollo de una prolífica actividad musical en la que convive la música española e italiana en las últimas décadas del siglo XVII²⁹. Este repertorio se interpretaba mayormente en conciertos de cámara que el rey escuchaba después de comer y que acabó imponiéndose como costumbre de la realeza española³⁰. Los conciertos de cámara eran habituales todas las noches y en ellos se mostraba el gusto de los reyes por la música «moderna» entre la que se encontraba la italiana. Como prueba de ello, las fuentes hemerográficas describen conciertos como el celebrado en el Buen Retiro en 1696 de música italiana o los dedicados a la celebración del cumpleaños del rey en forma de arietas musicales. Los *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii* ofrecen también información sobre la asistencia de los monarcas españoles a las fiestas teatrales y conciertos en enero de 1697 y 1699³¹, período en el que la reina trata de traer a España a músicos italianos como Stefano Andrea Fiorè, Pietro Marchitelli, Gaspar Marengi, Petruccio, Domenico Sarao, Giovanni Buzzoleni, Giovan Battista Roberti, Luigi Albarini Il Luigino, Antonio Borosini y Nicolò Grimaldi alias Nicolino³² con la intención de escuchar ópera.

Paralelamente, la recepción de la música italiana en las últimas décadas del siglo XVII fue apoyada también por numerosos aristócratas como el cardenal

28. *Ibid.*

29. ANGULO DÍAZ, Raúl (2017), *La música escénica de Sebastián Durón*. Oviedo, Codalario Ediciones, pág. 186.

30. Para profundizar véase ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2000), «La música en la casa del rey». Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II. Madrid, Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, págs. 99-193.

31. GONZÁLEZ DE LUDEÑA, Carlos (2020), «Para que cante Mateucho y todos los demás», *Revista de Musicología*, vol. 43, n.º 1, 134.

32. DOMÍNGUEZ, José María (2009), «Comedias armónicas a la usanza de Italia: Alessandro Scarlatti's Music and the Spanish Nobility c.1700». *Early Music*, vol. 37, n.º 2, pág. 211.

Portocarrero, el IX duque de Medinaceli, el IV duque de Uceda y el IX conde de Santisteban³³. Esta iniciativa buscaba consolidar una estética que satisfacía al rey y que además representaba la modernidad y el buen gusto en el complejo contexto del problema sucesorio. Como consecuencia, la evolución de géneros como el villancico, las comedias o la zarzuela de finales del siglo XVII participa de una progresiva introducción de formas italianas entre las que destacan el recitativo y el aria en sustitución de las complejas agrupaciones de cuatros, ochos o tonadas de la música teatral española³⁴. La finalidad de estos préstamos italianos favorecía una necesidad de lucimiento virtuoso del intérprete, ajena al carácter de la música teatral española barroca, que condiciona el desarrollo de la zarzuela y consolida un nuevo gusto musical apoyado por la corte del decadente Carlos II³⁵.

Ante este referente evolutivo, la zarzuela de Durón *Salir el Amor del Mundo* particulariza los principios tradicionales del género y muestra rasgos de la evidente influencia de la música italiana de su época como el uso del recitado, el cromatismo vocal e instrumental, las particularidades en la utilización del texto en formas estróficas, la sincopación, la repetición motívica y los pasajes de solo como alternativa a la forma de copla-estribillo.

La utilización del recitativo es incipiente en la zarzuela que centra este artículo. En ella predominan los solos característicos de la tonada humana con la excepción de tres recitados situados en los números diez, trece y diecinueve. Si bien es cierto que su empleo se generaliza en la producción de Durón del siglo XVIII³⁶, los ejemplos citados de esta zarzuela permiten apreciar la asimilación de una característica típica de la ópera italiana asociada a una finalidad expresiva y tensional diferente a la de la zarzuela tradicional.

El análisis del recitado que Durón escribe en el número diez *Amor: Sosieguen, sosieguen* ofrece un bajo sometido a giros de frecuente cromatismo que colorean la polaridad principal de Re menor con la tensionalidad de Sol menor (asociada al verso *temor que late*, cc. 62-65) y el giro mediántico de Fa mayor como relativo mayor (compás 78). En esta sección son frecuentes los círculos de quintas modulantes, característicos de la música barroca, así como los giros de *passus duriusculus* (para terminar el verso *temor que late*, c. 65) que enfatizan el carácter del texto. Con la utilización de estos recursos, Durón supera el planteamiento tradicional de

33. GONZÁLEZ DE LUDEÑA, Carlos (2020), «Para que cante...», pág. 137.

34. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 39.

35. «Para los españoles, la música en esta época es principalmente (salvo excepciones) un elemento de variedad y de lucimiento de los solistas, no importando demasiado el quitar o cambiar números musicales», en *Ibid.*

36. Sobre este repertorio véase *Ibid.* 41.

la zarzuela e incorpora un modelo italiano asociado al sentimiento. De esta manera, el compositor proyecta la emoción del recitado sobre un bajo continuamente alterado y dirige su desarrollo hacia una estética que supera el diatonismo somero de las obras de Hidalgo.

Ejemplo 3.1. Recitado en la tercera sección de Amor: Sosieguen, sosieguen, compases 63-65. Cromatismo en Sol menor y passus duriusculus

Ejemplo 3.2. Recitado en la tercera sección de Amor: Sosieguen, sosieguen, compases 72-74. Preparación de la dominante de Re menor

Las críticas de Feijoo sobre este tipo de prácticas caracteriza una postura involucionista y contraria a la aceptación natural del cromatismo³⁷. El ritmo armónico rápido que propone Durón en el ejemplo citado es cuestionado duramente y situado como elemento moderno y destabilizador de unos principios armónicos consolidados en la tradición del género.

La segunda distinción que hay entre la música antigua, y moderna, consiste en el exceso de esta en los frecuentes tránsitos del género diatónico al cromático, y el enarmónico, mudando a cada paso los tonos con la introducción de sostenidos,

37. «El problema ante el que chocaban todos los maestros tradicionales españoles era el tratamiento de las disonancias que los italianos utilizaban sin ninguna justificación teórica». En *Ibid.* 29.

y bemoles. Esto, como se dijo arriba, es bueno, cuando se hace con oportunidad, y moderación. Pero los Italianos hoy se proponen tanto en estos tránsitos, que sacan la armonía de sus quicios³⁸.

El empleo de un tratamiento más relajado de la disonancia ofrece en Durón pasajes duramente censurados por su atrevimiento y falta de adecuación con los principios del contrapunto de escuela³⁹. En ellos prevalece el simbolismo textual sobre la rigurosidad académica y genera frecuentes giros de adorno –apoyaturas cromáticas y notas de paso– que colorean la verticalidad de un planteamiento más estricto. La aplicación de estas licencias deriva de la familiaridad que Durón muestra por unos «atrevimientos italianos» que le permiten enriquecer el tratamiento de las voces y que el compositor consolida como innovaciones específicas de la música teatral⁴⁰.

Los detractores de esta postura evolucionista, previos al ensayo de Feijoo, ejemplifican pasajes de Durón como modelos polémicos de un estilo no aceptado ni entendido en el contexto del cambio de siglo. Concretamente, el referente musical que suscita las mayores críticas se fundamenta en una resolución de retardos adornada por notas de paso que chocan con la preparación real de lo que sería un ejemplo de contrapunto de cuarta especie⁴¹. De manera similar, en *Amor: Sosieguen, sosieguen* Durón aplica la apoyatura cromática (c. 4, 24) o el doble retardo con giro de paso en la voz intermedia sobre el verso *los tristes afanes* (ejemplo 4).

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Viola de Arco, and Acpto (Acoustic Piano). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line (S) has the lyrics "los tristes afanes" under the notes. The Viola de Arco part has a chromatic descending line. The Acpto part has a chromatic ascending line.

Ejemplo 4. *Amor: Sosieguen, sosieguen*, sección primera, compases 14-17

38. FEIJOO, Benito J. (1727), «Música de los Templos»...[en línea].

39. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...* págs. 29-30.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

La adecuación de la música al texto genera también en Durón continuas controversias centradas en su progresiva aceptación de una estética que favorece más el plano musical que el poético. El referente italiano de la última década del siglo XVII familiariza a Durón con un estilo en el que prevalece la vocalización limpia de italianos como Cavalli, Cesti y Corelli y el virtuosismo vocal del aria da capo. Sin embargo, pese a la necesidad de innovación que caracteriza las últimas décadas del compositor, el tratamiento del texto de *Salir el Amor del Mundo* mantiene las necesidades narrativas del género y personaliza su desarrollo con la utilización de repetición motivica y distorsión rítmica por sincopación.

Los procesos de repetición textual en *Salir el amor del Mundo* ofrecen la característica estructura de la copla como forma de reiteración musical sobre textos diferentes. Este hecho, pese a constituir un elemento representativo del género, es también criticado por Feijoo al considerar que Durón distorsiona el significado del texto⁴². Paralelamente, el compositor aplica también la repetición motivica de un pequeño fragmento textual en movimientos como *Amor: ¡Ay de mí, ay de mí!*. Esta técnica era asociada a un modelo típicamente italiano y deriva de la aplicación de la imitación contrapuntística sobre un pequeño fragmento de texto. En el ejemplo de Durón, el motivo obedece a un giro retórico asociado al suspiro (*suspiratio*) dentro de un planteamiento de lamento que enfatiza la subdominante de La menor (ver ejemplo 5). El resultado destaca la finalidad retórica y contrasta con el estilo de Hidalgo, quien además de potenciar una textura más monódica, aplica la repetición a frases completas defendida por teóricos como Nasarre⁴³.

42. WILLIAM MUIR, Bussey (1980), «Foreign influence on the zarzuela: 1700-70 (Volumes I and II)», CRAWFORD, David (dir.) [en línea], Universidad de Michigan, Departamento de Musicología, Michigan, pág.55. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/157704> [Consultado el 05/08/2021].

43. «[...] suelen ser sobradamente molestos algunos compositores, repitiendo tal vez una palabra tres o cuatro veces [...] debe todo compositor excusar cuanto pudiese (en música española especialmente) las repeticiones: y he dicho música española, porque es propensión de la nación la poca paciencia. Bien sé, que otras, y una de ellas la italiana, tienen por gran primor el repetir mucho la letra, [...] pero si en aquellos compositores es acierto, porque no causan la molestia a sus oyentes con ello, en nuestra nación, nos enseña la experiencia lo contrario, [...]» WILLIAM MUIR, Bussey (1980), «Foreign influence..., pág. 66.

The musical score is for a piece in 3/4 time. It consists of six staves. The top staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics '¡Ay de - mí!'. The second staff is labeled 'S 1' and contains '¡Ay de - ti,'. The third staff is labeled 'S 2' and contains '¡Ay de - ti, Ay de'. The fourth staff is labeled 'A' and contains '¡Ay de - ti'. The fifth staff is labeled 'T' and contains '¡Ay de - ti,'. The sixth staff is labeled 'Acpto' and has no lyrics. The music features a syncopated rhythm with a prominent eighth-note motif.

Ejemplo 5. Reiteración de un motivo de suspiratio, Amor: ¡Ay de mí, ay de mí!, compases 19-22

La sincopación representa también uno de los recursos más frecuentes en Durón, con numerosos ejemplos en *Salir el Amor del Mundo*. Sin embargo, pese a la natural integración de este elemento dentro del complejo musical de la zarzuela, su adecuación al texto no responde al planteamiento académico tradicional. Los ataques de Feijoo ante esta práctica se dirigen hacia los conflictos rítmicos-métricos que en ocasiones distorsionan el metro del texto y dificultan su inteligibilidad⁴⁴. El comienzo de la Loa, con la homofonía coral, ejemplifica este problema sobre una redondilla de ocho sílabas en la que la acentuación llana de obsequios no se respeta y el valor de blanca cae sobre la última sílaba. Este modelo de sincopación es muy frecuente en la zarzuela y ofrece paralelismos con el ritmo de siciliana característico de coetáneos como Alessandro Scarlatti⁴⁵.

En el apartado instrumental, la asimilación de la estética italiana se ve enriquecida en esta zarzuela por una amplia plantilla, de corte tradicional, que potencia la interacción entre las partes. El estudio de la partitura ofrece una instrumentación parecida a la de *Celos vencidos de Amor*, zarzuela con texto de Marco de Lanuza⁴⁶ que utiliza en sus acompañamientos un conjunto integrado por arpas, guitarras, violones, violines, clarines, trompetas, timbales, vigüela de arco o vigüela de

44. *Ibid.*, págs. 56-57.

45. El comienzo de esta Loa se basa en el ritmo inicial de siciliana al doble de su valor.

46. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 92.

amor⁴⁷. Esta variedad instrumental era además enfatizada por frecuentes doblamientos de voces con instrumentos que se generalizan en la zarzuela a finales del siglo XVII y sobre todo en el XVIII⁴⁸.

La aportación de Durón a este planteamiento favorece el desarrollo de procesos de imitación contrapuntística entre los instrumentos y la voz que, en movimientos como *Suspenda el aplauso*, llega a desarrollar un contrapunto fugado entre solista y violines con un resultado de fuerte interrelación temática. Esta práctica permite a Durón superar el simple redoblamiento de la voz y buscar una solución más elaborada y cohesiva entre cantante e instrumentistas.

Por otra parte, el carácter de la instrumentación italiana aparece levemente sugerido en el ostinato de corcheas de los primeros compases del número final *En el cóncabo final*. La rigurosidad de este ritmo reiterado contrasta con la frecuente sincopación de Durón, además el coro homofónico –como elemento característico de un planteamiento cadencial– realiza un desarrollo imitativo de pregunta-respuesta con los tres violines y el clarín. Esta textura recuerda a los modelos de estilo concitato característicos de la ópera italiana que Durón desarrolla con más intensidad en obras posteriores, como *Las nuevas armas de amor* o *Apolo y Dafne*⁴⁹, y que condicionan la evolución de su zarzuela.

Finalmente, el análisis del número diez *Amor. Sosieguen Sosieguen* ofrece el ejemplo más próximo al referente italiano del aria de toda la obra. Si bien es cierto que Durón no utiliza el recitado junto con el aria hasta su zarzuela *Las nuevas armas de amor* –fecha a principios del siglo XVIII⁵⁰– el planteamiento de este movimiento demuestra la organización de aria implícita en una sucesión de cuatro secciones con la forma A-B-C-A como estructura de un lamento. La interrelación temática establece desde el comienzo un modelo imitativo entre la voz y la vihuela de arco que participa de procesos de sincopación y giros rápidos de quinta que colorean la tonalidad principal de Re menor con tensionalidad mediántica de relativo a Fa (compases 15-17). El cromatismo abundante del acompañamiento de esta primera sección de solo –siempre justificado por giros de dominante– enfatiza el tono expresivo del lamento y mantiene un paralelismo estilístico con referentes como el *Lamento de Arianna* de Monteverdi. La expresividad del cromatismo, la utilización más libre de la disonancia en forma de anticipación disonante en tiempos fuertes (modelo de Monteverdi) o giros de apoyatura cromática en Durón (compases 24, 30) y el empleo de figuras retóricas (*epanalepsis* en compases 1-8 y 27-35, *passus*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, 93.

49. WILLIAM MUIR, Bussey (1980), «Foreign influence...», pág. 67.

50. DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág. 41.

duriusculus en compases 25-26 de la vihuela) mantienen la tradición del lamento barroco en un resultado estructural próximo al aria da capo.

La sección inicial de este movimiento (A) se repite idénticamente al final como cierre de una sucesión de coplas y precedida por uno de los pocos recitados que tiene la obra. Como resultado, Durón crea una forma de aria da capo implícita en la que se evita la referencia específica al término pero que muestra la influencia del repertorio italiano en la evolución estética de Durón. En su estudio crítico, Antonio Martín Moreno destaca esta particularidad estructural dentro de esta forma de lamento⁵¹.

CONCLUSIONES

La recuperación musical y edición crítica de *Salir el Amor del Mundo*, realizada por Antonio Martín Moreno en 1979, supuso la revitalización del interés académico por un compositor representativo de la zarzuela barroca. La rigurosidad del trabajo y la transcripción de la partitura obedece a una metodología dirigida por Miguel Querol y centrada en la recuperación del patrimonio musical teatral de los siglos XVII y XVIII. El resultado permite a su autor profundizar en la evolución de la zarzuela de Durón y establecer un punto de partida para el estudio de su repertorio.

A partir de este trabajo, Martín Moreno realiza dos ediciones críticas sobre Durón con la recuperación de la zarzuela *El imposible mayor en amor, le vence amor* (ICCMU, 2005) y la ópera escénica en un acto *La guerra de los gigantes* (ICCMU 2007). Consecuentemente, los estudios de Martín Moreno revitalizan un interés por Durón que es continuado en la segunda década del siglo XXI, entre los años 2010-2015, con las ediciones de Angulo Díaz para la Fundación Gustavo Bueno. En ellas se publican las zarzuelas *Apolo y Dafne* y la *Selva encantada de amor* y se mantiene el interés por la música teatral del compositor que, en 1975, justificaba el trabajo de Martín Moreno para la Fundación Juan March.

La importancia de esta edición de *Salir el Amor del Mundo* ofrece una doble perspectiva centrada en el valor histórico y musical de la obra. El primer apartado es el que motiva la investigación científica sobre el compositor y, como consecuencia, la de toda una generación de coetáneos que materializan la creación compositiva de la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. Por otra parte,

51. «Un precioso tono de lamento, acompañado al efecto por la vihuela de arco que va imitando la melodía, y por el continuo, mejor un archilaud. Aunque Durón se resistió en esta zarzuela a emplear la palabra aria, a pesar de la indicación del manuscrito, sin embargo ésta tiene todos los indicios de ser una aria da capo con forma ABCA», en DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo...*, pág.97.

la dimensión musical ofrece en esta zarzuela un estadio de evolución del género condicionado por el modelo italiano de la ópera, defendido por los gustos de la corte, y el academicismo escolástico de los teóricos más conservadores.

El análisis de esta obra muestra la asimilación de una estética italiana en la que predominan los recitados, el cromatismo, la sincopación, el contrapunto imitativo motivico y el virtuosismo vocal moderado. En ella, el color es vinculado a una necesidad expresiva y enfatizado por Durón con una instrumentación partícipe de la interrelación temática con la voz. Además, la armonía supera los modelos diatónicos de Hidalgo y se acelera en un desarrollo cromático justificado por la semitonía y las enfatizaciones rápidas de quintas. El resultado crea un grado de inestabilidad poco frecuente en la tradición del género y un tratamiento más libre de la disonancia.

Todos estos elementos han sido ejemplificados en este artículo y personalizan una zarzuela en la que se mantienen las tonadas, las formas de copla y estribillo y se sugiere un incipiente modelo de aria da capo como confirmación de uno más de los muchos atrevimientos que serán después tan criticados por el padre Feijoo. *Salir el Amor del Mundo* muestra la evolución de un género que convive con la ópera y confirma la pervivencia de su carácter musical identitario. La posibilidad de su estudio, gracias al trabajo de Martín Moreno, «abre la puerta» a un repertorio representativo en nuestra historia musical y a una línea de investigación que ha conseguido consolidarse en la musicología actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, María Virginia (2016), «The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)» Caryl CLARK y Sanda MUNJIC dir. Tesis Doctoral. Universidad de Toronto, Departamento de Música, Toronto.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2017). *La música escénica de Sebastián Durón*. Oviedo, Colalarario Ediciones.
- ASZYK, Urszula (2010), «El jardín de Farelina, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa, Pedro Calderón de la Barca», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, n.º 11, págs. 231-233.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2001), *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU.
- DOMÍNGUEZ, José María (2009), «Comedias armónicas a la usanza de Italia: Alessandro Scarlatti's Music and the Spanish Nobility c.1700». *Early Music*, vol. 37, n.º 2, págs. 201-215.
- DOWLING, John (1997), «Fortunes and Misfortunes of the Spanish Lyric Theater in the Eighteenth Century», *Comparative Drama*, vol. 31, n.º. 1.
- DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José (1979), *Salir el amor del mundo*. Antonio MARTÍN MORENO (ed.), Málaga, Sociedad Española de Musicología.

- FEIJOO, Benito J. (1727), «Música de los Templos», *Teatro crítico universal*, tomo primero [en línea], <<https://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm> [Consultado el 13/09/2021].
- GONZÁLEZ DE LUDEÑA, Carlos (2020), «Para que cante Mateucho y todos los demás», *Revista de Musicología*, vol. 43, n.º 1, págs. 131-154.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1973-74), «El P. Feijoo y los músicos españoles del siglo XVIII», *Anuario Musical*, vol. 28-29, Barcelona.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1975), «Las ideas musicales del Padre Feijoo y la polémica que suscitaron: orígenes e influencias», Miguel Querol, dir. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Barcelona.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1976), *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2000), «La música en la casa del rey». *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, págs. 99-193.
- SAGE, Jack, VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D. (1976), *Juan Vélez de Guevara: Los Celos hacen estrellas*, Londres, Tamesis Books.
- SUBIRÁ, José (1971), *Temas Musicales Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.
- TORRENTE, Álvaro (2015), «Orígenes de la zarzuela», *Ensayos de teatro musical español*, Madrid, Fundación Juan March, [en línea] < <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9> [Consultado el 12/08/2021].
- WILLIAM MUIR, Bussey (1980), «Foreign influence on the zarzuela: 1700-70 (Volumes I and II)», David CRAWFORD, dir. [en línea], Universidad de Michigan, Departamento de Musicología, Michigan, <<https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/157704> [Consultado el 05/08/2021].

BLOQUE 5
PENSAMIENTO, ESTÉTICA
E HISTORIOGRAFÍA MUSICAL EN ESPAÑA

Huellas del orientalismo, africanismo y andalusismo en la literatura y la música española (1850-1950)

MANUELA CORTÉS GARCÍA

Universidad de Granada

Resumen: Respondiendo al título elegido en el merecido homenaje al Profesor-Doctor, Antonio Martín Moreno, mi aportación en el desarrollo de los contenidos girará en torno a cuatro ejes temáticos aplicados a algunos de los géneros que cobraron auge en la música española (zarzuelas, operetas, marchas moras, sinfonías y serenatas). El estudio y análisis de las imágenes, reales o estereotipadas, que caracterizaron a una parte de la música de estas décadas revelan que fueron tomadas o interpretadas, a partir de: a) la historia y la cultura árabe oriental y temas bíblicos entroncados con elementos histórico-religiosos judaicos; b) hechos históricos asociados al Norte de África; c) la reinterpretación de la historia y la cultura andalusí; d) la literatura morisca. A estos factores, se sumaron otros pasados por el tamiz de los nacionalismos que respondían a los parámetros propagandísticos de la época y aderezados con algunas facetas del folclore integrado en los regionalismos.

Palabras clave: Oriente, Al-Andalus, África, Zarzuela, Música, Literatura

TITLE: TRACES OF ORIENTAL-ISM, AFRICAN-ISM AND ANDALUS-ISM IN SPANISH LITERATURE AND MUSIC (1850-1950)

Abstract: Responding to the title chosen in the well-deserved tribute to Professor-Doctor, Antonio Martín Moreno, my contribution in the development of the contents will revolve around four thematic axes applied to some of the genres that gained popularity in Spanish music (zarzuelas, operettas, Moorish marches, symphonies and serenades). The study and analysis of the images, real or stereotyped, that characterized a part of the music of these decades reveal that they were taken or interpreted, based on: a) Eastern Arab history and culture, and biblical themes linked to historical elements-religious Judaics; b) the historical events associated with North Africa; c) the reinterpretation of Andalusian history and culture; d) Moorish literature. Added to these factors were others passed through the sieve of nationalisms that responded to the propaganda parameters of the time and seasoned and with some facets of folklore integrated into regionalisms.

Keywords: Orient, Al-Andalus, Africa, Zarzuela, Music, Literature

Prolegómenos

Si retrocedemos en el tiempo y nos situamos en el siglo XIX, observaremos cómo la música compuesta entre los años 1850 a 1950 fue el resultado de una serie de acontecimientos y circunstancias socio-políticas y culturales que contribuyeron a la formación y el desarrollo de una nueva identidad española. En medio del nuevo orden que registró la cultura en el Romanticismo español, a nivel literario, musical y pictórico, no podemos olvidar el auge que cobraron los nacionalismos y el fomento del folclore, como tampoco la influencia ejercida por el substrato histórico y étnico-religioso de algunas de las civilizaciones y culturas que incurrieron en tierras hispanas. En este sentido, señalar que la influencia del trígono formado por la corriente *orientalista*, *africanista* y *andalucista*, con cuantas fantasías estuvieron omnipresente en el trasfondo de las manifestaciones artísticas, se dejarían sentir en buena parte de las músicas integradas entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX.

ESBOZO SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS LITERARIAS Y MUSICALES DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Los conflictos bélicos que asolaron al país en el siglo XIX, la Guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814), las Guerras Carlistas (1833-1876), los acontecimientos surgidos con La Guerra de África (1859-1860) y las situaciones desencadenadas tras la pérdida progresiva del imperio colonial en ultramar, Filipinas, Puerto Rico y Cuba tras la derrota sufrida en la Batalla de Cavite en Manila (1898), contribuyeron a que el espectro político español y la inestabilidad socio-económica afectara, inevitablemente al colectivo de los intelectuales españoles, al estar sumidos en un panorama bastante desalentador. La inestabilidad continuaría con los sucesos que se generaron hasta la primera mitad del siglo XX con el ambiente de pre-guerra tras la proclamación de la Primera República (1873-1874) y la Segunda República (1931-1939) y el aldabonazo final con los enfrentamientos en la Guerra Civil Española (1936-1938).

En líneas generales, la pérdida de ciertos ideales adquiridos y cuantos problemas políticos y sociales aparejó el siglo XIX derivarían en una lasitud y el descontento ante la realidad vivencial, circunstancias que se traducirían en la búsqueda y la mirada hacia el exotismo que brindaban otras culturas y se proyectarían en las expresiones tácitas de nuevas formas de sentir. La académica e historiadora M^a Jesús Viguera Molins hacía una reflexión al fijar su mirada en el paso del Romanticismo a la Edad Moderna al considerar que dos acontecimientos marcarían el siglo XVIII, la Independencia Norteamericana, la invasión de Egipto y Siria por Napoleón y la Revolución Francesa, mientras que el siglo XIX sería testigo de un cambio de fuerzas en el Mediterráneo tras la Guerra en el Norte

de África, al imponerse nuevas miradas que darían paso a la Edad Moderna en el espacio europeo¹.

Durante estas décadas, los intelectuales españoles se debatían entre los problemas internos y la influencia artística de la ola europeísta mediante la producción literaria de los románticos franceses, Aragón, Bodelaire, Lamartine, Flaubert, Nerval, Byron, Aragón, Chateaubriand y Lotí, la pintura de Delacroix, Lenoir, Doré, Descamp, la literatura de viajes de Víctor Hugo, Gautier, Dumas y Merimée o el gusto musical por las composiciones de Debussy, Bizet, Verdi, Donizetti o Korsakov. Realidad e imaginación serían, por tanto, los referentes españoles de un ideal romántico que respondía a cuantas escenas envolvía al imaginario colectivo europeo reflejado en obras literarias, musicales o plasmadas sobre los lienzos, fruto de una imaginación desbordada en las imágenes distorsionadas que proyectaban sobre la vida oriental, norteafricana o española.

La necesidad de evasión también les llevó a echar una mirada atrás para adoptar imágenes del ataurique étnico-cultural de su propia cultura. En el entorno de la literatura española se retomaron figuras del núcleo tradicionalidad acuñado en la épica, la picaresca, la lírica medieval y la literatura del *Romancero*² en la tradición oral de los antiguos *romances históricos, de fronteras, de ciegos* o de *moriscos*. Así también, de los *romances de caballería* y las obras sobre la picaresca influenciadas por las *Maqamat* de al-*Hariri* (Basora, 1054-1122), en las cervantinas de *El Lazarillo de Tormes*, *La pícaro Justina* y *Los baños de Argel* y de Mateo Alemán la *Vida del pícaro de Guzmán de Alfarache*.

Las semillas de nuevas obras de los grandes escritores de la Edad de Oro anidarían en el espíritu creador del Romanticismo español. Entre ellos, Cervantes en *El trato de Argel*, *La Jerusalén* y la *Gran sultana*, resultado de sus viajes y experiencias por Argel y Turquía y las huellas de la música otomana que escuchó de los jenízaros y, en su cautiverio, los cantos y danzas norteafricanas. Junto a ellas, *La doncella Teodor* de Lope de Vega, de Baltasar Gracián el *Criticón* y del dramaturgo y poeta José Zorrilla (1817-1893) los poemas narrativos en *Granada*, *Poema oriental*, *La leyenda de al-Hamar*³ y *La leyenda del Cid* escrita en verso en 1882. Todo un mosaico de obras y poemas que contribuyeron a la creación de una prosa que recordaba o podía estar inspirada en la literatura erudita *de adab*, como adaptación prosística de este género misceláneo y didáctico árabe oriental en el que brillaron los autores

1. VIGUERA MOLINS, M^a. J. «El Norte de África en la música europea del siglo XIX (primeras ideas, algunos nombres y bibliografía sugestiva)», *Awraq*, I (1987), págs. 82-87.

2. *El Romancero español*, Nueva York, 1910.

3. París, 1852 en 2 vols.

andalusíes⁴. El tema árabe y la impronta de las obras literarias también se proyectarían en ramas del arte como la pintura y la música del Romanticismo español y los inicios del siglo XX. Como referentes más cercanos en el campo literario, serían Benito Pérez Galdós (1843-1920) con *Los episodios nacionales*, los motivos orientales en la poética de Rubén Darío, o la cercanía al mundo árabe y andalusí de Gustavo Adolfo Bécquer, Francisco Villaespesa y Lorca, mientras que las imágenes visuales y descriptivas de la pintura de Sorolla, Fortuny y Bertuchi reproducían parcelas de tonalidades arraigadas al mundo mediterráneo, norte-africano y oriental.

En medio de esta atmósfera es fácil imaginar que, en una época que se caracterizaba por la falta de horizontes y de creatividad, una de las puertas de acceso a la inspiración de los escritores, pintores y compositores españoles del Romanticismo fuera la trilogía oriental-africana-andalusí, al ser una de las formas de evasión, al mismo tiempo que un fenómeno natural e intrínseco a su propia cultura.

El ambiente bélico de principios del siglo XIX con la guerra contra los franceses y los conflictos con el Norte de África, no impediría que, en el año 1830, el compositor, musicólogo y defensor del «género chico» Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) inaugurara en Madrid el primer Conservatorio de Música, iniciativa a la que le precedió la inauguración del Teatro Real de Madrid (1850). A partir de mediados de este siglo también se crearían gran parte de las Sociedades Filarmónicas españolas y la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1873). Dentro del área de la literatura musical se llevó a cabo la edición de *El Cancionero de Palacio*⁵ y la publicación de algunos diccionarios históricos y biográficos sobre músicos y compositores españoles. La actividad musical de finales del siglo XIX contó, además, con el desarrollo y el auge que cogería la Sociedad de Conciertos de Madrid creada en 1866-1903 por Francisco Asenjo Barbieri, Federico Chueca y Joaquín Gaztambide, junto a las Sociedades de Conciertos de Madrid, Almería y Granada, entre otras⁶. Los albores del siglo XX vendrían acompañados de la creación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao (1896), Madrid (1901), Zaragoza (1906) y de la Orquesta Sinfónica de Madrid (1904).

La inestabilidad socio-política y el cúmulo de factores y circunstancias vividas en tierras peninsulares tampoco impidieron que surgieran nuevos géneros. Frente a la música teatral de la ópera que triunfaban en Francia e Italia, en España se compusieron operetas, mientras que la escasez de música sinfónica y de cámara se

4. Género cultivado por los grandes vates orientales y andalusíes, tipo prosa didáctica que trataba de escribir deleitando.

5. Publicado por Francisco Asensio Barbieri en 1890.

6. PÉREZ ZALDUONDO, G. (2001), «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9, págs. 323-335.

vio sufragada por el gusto del público hacia la *música de salón* y la *zarzuela*, género puramente español surgido de una atmósfera popular y cortesana que terminó cautivando a las distintas clases sociales. Dos importantes zarzuelas de Barbieri que evocaban los ritmos y las melodías de la canción española de finales del siglo XIX, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*, llegarían a ejercer gran influencia en las figuras de los grandes compositores y maestros españoles, Falla (1876-1946), Albéniz (1860-1909) y Granados (1867-1916). Con ellos se abriría una nueva etapa en el camino de las composiciones incentivada por el nacionalismo, vía que Adolfo Salazar definiría como «un intento de redimir el andalucismo»⁷. De esta idea participaría Felipe Pedrell (1841-1922) en su defensa y apoyo del «nacionalismo» y el canto popular en su manifiesto, *Por nuestra música* (1897), al declarar que cada pueblo debería edificar su propio sistema musical sobre la base del canto nacional.

Frente a la corriente orientalista europea, la figura de Manuel de Falla se alzaba a la cabeza de los compositores clásicos españoles, liderando a favor de los nacionalismos y reivindicando ciertos caracteres regionalistas. Así, un Falla imbuido en el nacionalismo y una universalidad a ultranza, aconsejaba a sus alumnos sobre la libertad del arte:

La música es la expresión de una individualidad, Ninguna escuela es capaz de componer música pero si puede frustrar la individualidad de los jóvenes artistas ¡Jóvenes compositores! Tengo la edad suficiente para aconsejaros de hablar libremente según os dicte vuestro corazón. Esa dificultad es lo más difícil de conseguir, pero también es la más digna de conseguir⁸.

Al tiempo que Salazar intentaba redimir lo andaluz y el flamenco, Falla, consciente del pintoresquismo de los autores europeos ante el desconocimiento de nuestro país, escribía de forma certera: «para expresar la música popular andaluza hay que conocerla a fondo y entrar en su espíritu andaluz para no caricaturizarla»⁹. Como buen conocedor de su tierra, su sensibilidad, el duende, la profundidad y el dolor que encerraba el alma andaluza, el compositor gaditano se revelaba contra aquellos que la estereotipaban o hacían de sus composiciones una parte del tópico oriental.

En este nuevo movimiento romántico que se alejaba del Clasicismo europeo y estaba impulsado por un fuerte sentimiento nacionalista, podríamos ubicar el nacimiento de dos grandes corrientes musicales: a) las obras inspiradas en el nacionalismo, el folclore y la rehabilitación de los cantos populares; b) las composiciones

7. SALAZAR, A. (1972), *La música de España*, Madrid, pág. 151.

8. DE FALLA, M. (1950), *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, pág. 114, 1ª ed.

9. *Apud*, pág. 116.

llenas de exotismo al estilo romántico donde, bajo el paraguas del *alhambrismo*, el elemento andaluz se fusionaba con algunos tópicos orientales, andalusíes y moriscos. Luego, una parte del Romanticismo musical español que se desarrolló entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX se caracterizaría por la búsqueda de inspiración en mundos y culturas exteriores, especialmente del mundo y la cultura árabe.

En la línea de las creaciones que reflejaban la fuerza del nacionalismo y el folclore estarían las composiciones de Felipe Pedrell con *Opúsculos* (1891) y de Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), *Rapsodia Andaluza* (op. 9), obra completa para piano y el bolero para piano y concierto *Recuerdos de Andalucía* (op. 8). Así también, Isaac Albéniz compondría *la Suite Iberia* (1905-1909) inspirada en la música popular de distintas ciudades españolas y Falla con *Noches en los jardines de España* (1915) inspirada en la sensualidad andaluza.

Es manifiesto el arraigo nacionalista que iría adquiriendo el folclore en la música española de finales del siglo XIX a principios del XX, al ser uno de los medios de expresión artística y de unos cambios que aparejaron, también, la búsqueda de ambientes exóticos y condujeron a impregnarse del mundo oriental, norte-africano y andalusí.

LA IMPRONTA DEL ORIENTALISMO EN LA MÚSICA ESPAÑOLA

Las semillas orientalistas de finales del siglo XVIII se esparcieron durante las primeras décadas del XIX, frutos que eclosionaron en un Romanticismo lleno de los clichés influenciados por la traducción de los cuentos anónimos de *Les milles et une nuit* (1704) y *Les orientaux* (1829) de Víctor Hugo. Estas imágenes que se movían en los dominios de la ensoñación y estaban embellecidas en espacios llenos de contornos voluptuosos, brillaban por la estética de sus contenidos aunque perdían frente a la realidad tangible, ya que las ideas e imágenes proyectadas sobre Oriente no solía responder a la realidad.

El *orientalismo* ha sido tratado e interpretado por numerosos autores occidentales desde la perspectiva interdisciplinar y las diferentes metodologías aplicadas en su estudio. Aunque algunas obras de la literatura de viajeros reflejaran sus experiencias por ciudades como Alejandría, El Cairo, Beirut, Estambul o Fez, los enfoques solían estar distorsionados al no existir una correspondencia entre la vida y la cultura oriental con la occidental. El intelectual palestino, crítico literario y musical Edward Said (Jerusalén, 1935-New York, 2003) defendía en *l'Orientalisme* (1978) sus teorías anti-colonialistas sobre el «Orientalismo», movimiento que definía como la concepción e interpretación errónea de los estereotipos históricos y culturales de Oriente Medio desde la perspectiva distorsionada y los clichés que ofrecía un intelectualismo político occidental, sin base científica ni académica y visto desde el prisma de la autodeterminación de la identidad europea. En su opinión, el des-

conocimiento del mundo real oriental y la visión del orientalismo «estaba latente en la imaginación del mundo académico inmerso en sus doctrinas y tesis acerca de Oriente y lo oriental»¹⁰ aunque carente de la toma de conciencia ante la realidad, al estar mediatizado por el mundo socio-político y cultural occidental imperante, la moral cristiana y la forma de adquirir e interpretar los conocimientos¹¹.

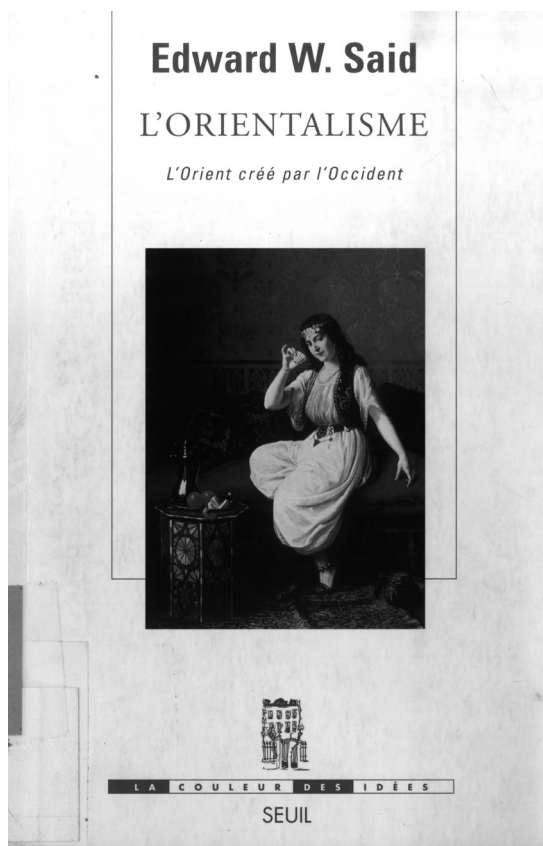


Figura 1. Portada de una edición reciente de *L'Orientalisme* de Edward Said (Seuil, 1997)

A nivel musical, se trataba de la sublimación artificial de un Oriente envuelto en la sensualidad, el exotismo y el misterio que envolvía a las odaliscas en los harenes otomanos y norteafricanos. Estas mujeres que aparecían, a menudo, en

10. SA'ID, E.(2007) *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2007, pág. 21.

11. *Ibid*, pág. 102.

posición de danza o de tocar algún tipo de instrumentos, eran los modelos que ofrecía la literatura de viajes y la pintura orientalista sobre la mujer oriental y llevaba, a compositores y escenógrafos, a reflejarlas en escenarios y escenas «supuestamente adaptadas» a las tramas pictóricas y cuya tónica general era el escaso soporte melódico oriental.

La eclosión del orientalismo moderno en Europa se produciría a partir de dos acontecimientos literarios y políticos. Por un lado, la recopilación de cuentos de la tradición oriental de *Alf Laylat wa-Layla* en la traducción francesa de Antoine Galland de *Les Mille et une nuit* (1704), las posteriores versiones en francés de Joseph Charles Mardrus (1889) y al español de Blasco Ibáñez (1916)¹², publicaciones que causaron gran fascinación e impacto por cuantos cuentos y leyendas encerraba.

La literatura de viajes también supuso un gran giro en las diferentes ramas del arte, género literario que se incrementó con las expediciones de los viajeros europeos y las investigaciones sobre las culturas exóticas. A ello se sumaron las expediciones militares de Napoleón Bonaparte a Egipto y Siria (1798-1801)¹³ proyectadas, en nuestro país, en las traducciones de esta obra de la literatura popular. La ola de libros de viajeros empezaría con la traducción del libro de Constantin-François Volney, *Viajes por Egipto y Siria durante los años 1783, 1784 y 1785* y del príncipe Ali Bey, *Viajes del Príncipe Ali Bey el Abbasi en Marruecos, Trípoli, Chipre, Egipto, Arabia, Siria y Turquía*, realizados entre los años 1803 a 1807¹⁴. Les precedió la colección de volúmenes titulados *Description de l'Égypte* (1809-1822) que relataba la invasión de Egipto por las tropas de Napoleón en 1798. Resultado del primer viaje a Egipto del orientalista y traductor inglés Edward William Lane's (1801-1876) sería su *Description of Egypt* (1825-1828), *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), una traducción inglesa de *Las mil una noches* (1839-1841) y la selección de algunos pasajes del *Corán* (1843).

La atracción por Oriente también estuvo presente en las obras de escritores de la Generación del 27 como *El diwan del Tamariz* de Federico García Lorca que, influido por la lectura de las *Rubayyat* de Omar Jayyan (1048-1132) y los *Poemas sufíes* del persa Hafez (1325-1389), incluía una serie de *qasidas* y *gacelas*¹⁵. De gran impacto también sería la publicación en 1928 de los *Poemas arabigoandaluces* traducidos por Emilio García Gómez, punta de lanza de la cascada de publicaciones que le precedieron y fomentaron el poso residual del legado andalusí en las nuevas composiciones.

12. Valencia, Editorial Prometeo, 6 vols.

13. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, E. (1921), *Expedición de Napoleón a Egipto*, Gráficas Espejo, 11ª ed.

14. Publicado por BADÍA y LEBRIC, D., en Madrid, 1982.

15. Término derivado de *al-gazal* que define al tema amoroso en la literatura árabe.

En el área de la musicología española, la segunda mitad del siglo XIX traía como novedad la aparición de dos obras del compositor y musicólogo murciano Mariano Soriano Fuertes, *Música árabe española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura* (1853) e *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (1855-1859). La primera estaba basada en algunos capítulos del manuscrito de Alfarabi (870-950) *Kitab al-musiqa al-kabira* (El Gran Libro sobre la Música), según la copia andalusí del mismo depositada en la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial y atribuida a Ibn Bayya (Avempace, s. XII) o a Abu l-Hasan Ibn Abu Kamil¹⁶. La segunda era de corte histórico y donde dedicaba un capítulo a la música árabe. La tradición de obras de corte costumbrista de finales del siglo XIX surgiría con la creación de *Escenas Andaluzas* escrita por el folclorista *Estébanez Calderón* en (1846)¹⁷. El musicólogo, compositor, diplomático y crítico Rafael Mitjana y Gordón (1869-1921) y alumno de Eduardo Ocón Rivas publicaba «L'orientalisme musical et la musique árabe» (1906), *La musique en Espagne* (1914 y 1920)¹⁸ que incluía un capítulo importante sobre la música hispano-musulmana y el *Cancionero de Upsala*¹⁹ sobre la historia y la transcripción de cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI²⁰. Así también, Scott D.B publicaba el artículo “Orientalism and musical style” donde retomaba algunas de las ideas sobre el “orientalismo” en el pensamiento de Edward Said²¹.

Resultado del puzzle y mosaico de viejas tradiciones, a partir de 1847 surgirían distintas fantasías orientales que se estrenaron en los escenarios españoles, proyectadas en piezas de zarzuela envueltas en las imágenes recogidas en los cuentos de *Les Mille et Une Nuit*, los personajes bíblicos enraizados en la tradición judaica y viejas culturas orientales. En este contexto, entre la prolija obra compositiva de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) se encuentra la zarzuela en tres actos, *Las mil y una noches* (1882) y el sainete lírico en un acto *De Herodes a Pilatos o El rigor de las desdichas* (1892). En cuanto a Ruperto Chapí (1851-1909) presentaba, entre su extensa producción de zarzuelas, algunas inspiradas «aparentemente» en

16. Traducción basada en la realizada por Juan Conde, arabista y archivero de los fondos árabes en la biblioteca escurialense.

17. Publicada en Madrid.

18. Bajo el título de «La musique a l'Espagne musulmane», MITJANA publicado en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Lavignac*, París: Librairie Delagrave, 1920, vol. IV, págs. 1913-2351; Traducción española publicada, *Historia de la música en España: Arte religioso y cristiano*, Madrid, INAEM, 1993.

19. Publicado en Venecia, 1556, ediciones de 1940 y 1980.

20. PARDO CAYUELA, A. A. (2013), *Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis Doctoral. Barcelona.

21. Publicado en la revista *The Musical Quarterly* (1998), págs. 309-335.

temas bíblicos como *Las hijas del Zebedeo* (1889), zarzuela cómica en dos actos y tipo carceleras estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid, con textos de José Estremera e inmersa en situaciones cómicas. Así también, compuso la ópera *La hija de Jefe* sobre textos de Antonio Arnao estrenada en el Teatro Real de Madrid el 11 de mayo de 1878, junto a la zarzuela *Abel y Caín* (1871) con textos de Salvador María Granés y basada, según el título, en relatos bíblicos del *Génesis* aunque, en realidad, se trataba de un disparate cómico-lírico. En la línea de las zarzuelas enmarcadas en títulos bíblicos, Federico Chueca (1846-1908) presentaba en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (6 de febrero de 1890), *El arca de Noé* (1890) con libreto de Enrique Prieto y Andrés Ruesca, trama lírico-cómica que giraba en torno a la figura de un sabio y filántropo conocido como Noé, autor de un libro de consejos cuyos conocimientos los recogía en la imagen bíblico-simbólica del Arca.

Estos compositores de finales del siglo XIX cederían el paso a otros, como Vicente Lledó que inauguraría en el Teatro Eslava de Madrid *La corte del faraón* el 21 de enero de 1910, opereta bíblica en un acto, dividido en cuatro partes, sobre un texto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Además, esta pieza hecha sobre la ópera francesa *Madame Dutiphas* con ciertos aires de opereta, en realidad se trataba de una zarzuela. La obra transcurría en Egipto durante la época del cautiverio del pueblo de Israel y aunque Lledó, al componerla, debió inspirarse en la marcha triunfal de *Aida*, se alejaba de la ópera francesa. Además, las referencias a Babilonia se alejaban del contexto cronológico e histórico de la obra. Una de las partes más divertidas era el momento en el que el dúo formado por la Reina y Sul cantaba, con el coro, a modo de estribillo:

*Ay ba, ay ba, ay babilonio que mareo,
ay ba, ay ba, que me voy para Judea...
Son las mujeres de Babilonia, las más ardientes...*

Años más tarde, Pablo Luna (1879-1942) ponía música a piezas de zarzuela con ciertos tintes orientales en *El asombro de Damasco* (1916) inspirada en un cuento de *Las Mil y una Noche* y cuya inauguración se hizo en el Teatro Apolo de Madrid (20-9-1916). La trama de esta zarzuela en dos actos, textos de Joaquín Abati y Alfonso Paso, trascurría en un mercado de Damasco durante la época otomana y ponía de manifiesto la mala situación de los gobernantes damascenos frente a su pueblo. Se iniciaba con la llamada a la oración por el almuédano «*bi-ismi Allah al-Rahman al-Rahim*» y continuaba con la presentación del cuadro de actores y unos textos que reflejaban, aparentemente, el ambiente oriental.

Escrito y cantado en tono jocoso y burlesco, en ella se mezclaba la moral didáctica con elementos cómicos envueltos en los personajes del terceto formado por Zobaida, Fátima y Ben Ibhém, la chispa del canto en los diálogos entre el cadí Ali Mon y el gran visir Nurdin, junto a una zambra representada en la danza de

las *almées*²² y el simulacro de otra «supuesta» danza mequense. Respecto a la trama compositiva y musical, la conformaban duetos, tercetos, canto solo y danzas, y todo ello envuelto en ritmos y melodías populares que se alejaban de la música oriental. En algunas de las representaciones escenificadas sobre esta zarzuela pude comprobar, décadas después, que se prestaba una cierta atención en la escenificación de algunos pasajes musicales, al incorporar a bailarinas y músicos conocedores de la música oriental o andalusí. Con Pablo Luna como compositor y los letristas Alfonso Paso y Enrique García Álvarez, en el Teatro Apolo de Madrid se presentaba la zarzuela en dos actos *El niño judío* (1918) con escenarios imaginarios en Jerusalén, Siria e India, aires burlescos que rayaban lo cómico, junto a la carga nacionalista en canciones como «De España vengo, de España soy». Otras de las obras de zarzuela de Pablo Luna, con aparente arraigo oriental, fueron *El suspiro del moro* (1920) y la opereta en tres actos *Benamor* (1923).

En el desarrollo de las tramas de estas zarzuelas y su puesta en escena se observa que, bajo la capa del exotismo y la fascinación que sentían los compositores españoles por los cuentos, leyendas e historias orientales, una imaginación desbordada se abría paso, como tónica general de las imágenes distorsionadas que reflejaban, la ausencia de autenticidad y el predominio de tonos burlescos que parecían más propios de la *ópera bufa*.

Fascinados por la historia de los faraones, a la misma época pertenece la zarzuela *La momia de Tutankamon*, tragi-comedia centrada en la dinastía XVIII de Tebas que constaba de dos actos en verso creados por Alfonso Paso y Joaquín Dicenta. En la línea de las zarzuelas de corte o inspiración oriental, Florencio Lahoz y Otal (1815-1868) puso música a *Cleopatra* y *La aventura en Marruecos*, mientras que Antonio Paso (1870-1958) y Joaquín Abati (1865-1936) forjarían los textos para *Los viajes de Gulliver* (1910), obra en tres actos con música de Gerónimo Jiménez y Amadeo Vives (1871-1932). Este último también compondría la música de *El talismán prodigioso*²³ (1908), pieza de zarzuela en un acto con música de Amadeo Vives y libreto de Sinesio Delgado. La zarzuela en dos actos *La joven Turquía* (1924) de Pablo Luna y la opereta cómica en dos actos *Luna de miel en El Cairo* (1943) con música de Francisco Alonso y letra de José Muñoz Román, cerraría el ciclo de obras con aires orientales de la primera mitad del siglo XX.

22. Las *almées* eran mujeres cultas y elegantes que amenizaban las fiestas de la alta burguesía otomana en Egipto y Turquía con sus cantos y danzas. En el caso de esta zarzuela, la participación en las danzas sería a cargo de las *yawaris*, esclavas cantoras.

23. A Bécquer se le atribuye la creación el texto, junto a su amigo Luis García Luna y música de Joaquín Espín y Guillén, de la zarzuela *El talismán*.

El análisis temático y musical de estas zarzuelas y operetas revelan el desconocimiento general de las ciudades orientales y su cultura ya que las imágenes que proyectaban se alejaban de la realidad al responder a la visión estereotipada del mundo imaginario que habitaba en la ensoñación de letristas y compositores. En medio de esta alteridad, lo turco, lo bíblico, lo faraónico, lo persa y lo árabe se mezclaban, como en una gran caja de resonancia, resultado del ideal romántico que habitaba en el alma de sus creadores. En realidad, se trataba de un orientalismo muy mediatizado por los datos aportados por los viajeros europeos que vivieron y disfrutaron de cuanto les ofrecía la sociedad colonial y observando «al otro» desde la posición privilegiada que le ofrecía su pertenencia al mundo occidental, clichés que se repiten, a menudo, en la sociedad actual.

En cuanto a la música, una de las características de la árabe-oriental es su subordinación predominante a los parámetros tonales y la organización rítmico-temporal de las escalas que están sujetas a los modos y patrones rítmicos, tanto en las improvisaciones vocales o instrumentales como en los pasajes compuestos por los que se rige una jerarquía tonal que identifica y diferencia a cada uno de los *maqam*. En el marco teórico-práctico del sistema tonal, se observa la ausencia de los $\frac{3}{4}$ de tono como característica intrínseca a la música árabe y al sistema complejo de los intervalos y micro-intervalos, mientras que a nivel rítmico tampoco aparecen los ritmos clásicos árabes, *hazay*, *thaquil al-awwal*, *thaquil al-thani* y *madhjuri*.

INFLUENCIA DEL AFRICANISMO

Impregnado de la ola orientalista, el Romanticismo español también abriría sus puertas a un *africanismo* más próximo en el espacio, aunque alejado de la realidad en las imágenes que proyectaba. Desde los distintos enfoques que muestran el arraigo del africanismo tras la conquista de Granada y hasta la época actual, variadas han sido las opiniones dadas por investigadores y críticos especializados en los orígenes españoles de la corriente *africanista*. En este sentido, Ángel Ganivet (1865-1898) rechazaba la política expansionista y colonial hacia el vecino del sur que intentaba justificar el cumplir del testamento de Isabel la Católica en 1504. Son embargo, los compositores españoles, llevados por las alas de la imaginación, las reforzaron con la fuerza de un renovado sentimiento nacionalista que brotaba como resultado de tres acontecimientos históricos en el Norte de África que marcarían el ambiente artístico.

En el marco geo-político, la vida española de finales del siglo XIX a principios del XX estaría marcada por la Guerra de África (1859-1860), la posterior derrota en el Desastre de Annual (julio, 1921) y el Protectorado Español en el Norte de Marruecos y el Sahara (1912-1958-1976) con sede político-administrativa en Tetuán. Los años 30 fueron muy agitados en toda Europa, mientras que los problemas surgidos en España con la Primera y Segunda República desembocarían en la

Guerra Civil (1933-1936) que contó con la ayuda de Marruecos, de cadíes rifeños y oficiales africanistas, junto al contingente de tropas Regulares y los tercios de la Legión en las comandancias del Norte de África.

La proximidad geográfica con el Magreb y la literatura que generaron los distintos acontecimientos históricos a ambos lados del Estrecho, serían los factores a considerar en el desarrollo compositivo de la impronta «africana-magrebí», al ser una de las vías inspiradoras de la que también se impregnarían los poetas hispanos y plasmarían en poemas de corte «africanista». Con el marco de fondo del escenario bélico, el factor norte-africano y su influencia en las artes españolas (literatura, música y pintura) también contribuyeron a dar una imagen bastante deformada sobre la figura del «moro»²⁴ que se repetía, una y otra vez, en los títulos de las obras y su puesta en escena.

A propósito del Protectorado Español, el historiador y antropólogo Julio Caro Baroja recordaba la labor realizada por algunos misioneros, intérpretes y militares al dar, buenamente, lo que podían, mientras que sobre la literatura que se generó afirmaba que, salvo excepciones, «se resiente de cierta falta de base..., se hizo muchas veces africanismo, sin saber árabe o sabiéndolo de modo insuficiente»²⁵. Ante los acontecimientos que se sucedían en el Norte de África y la posterior presencia española en el Protectorado, el sentimiento de patriotismo que se fue gestando en el espíritu español se reforzó con un nacionalismo fusionado con elementos del folclore y la religión.

En medio de los sucesos ocurridos en Marruecos, en esta orilla surgiría un tipo de literatura que incluía novelas ambientadas en la primera Guerra de África de 1859 con títulos como, *Diario de un testigo de la Guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón (1859), *Aita Tettauén* de Pérez Galdós (1905), Blasco Ibáñez con *Oriente* (viajes, 1907) y *Magreb-el-Aksa: recorrido de cuatro viajes por Yebala y el Rif* del zoólogo Ángel Cabrera entre 1913 a 1923. Durante la época del Protectorado también se publicaron en Tetuán obras musicales de gran relevancia. Así, el arabistas Fernando Valderrama Martínez publicaba su tesis doctoral, *El cancionero de al-Ha'ik* (Tetuán, 1954), el jurista y musicólogo Padre Patrocinio García Barriuso con *La música hispano-musulmana en Marruecos* (Tánger, 1941), el musicólogo y becario del IEM en Barcelona, Arcadio Larrea Palacín sacaba a la luz la traducción española y la transcripción musical de la *Nawba Isbihan* (Tánger, 1954) y el Padre

24. Término perioratibo que se utiliza, a menudo, para designar a los habitantes del Magreb.

25. ARIAS, J. P. (2012), «Herramientas para un arabismo de campo disponibles en la Biblioteca Islámica», MORA VILLAREJO, Luisa (ed.), *El protectorado español en Marruecos a los 100 años de la firma del Tratado: Fondos documentales en la Biblioteca Islámica Félix M^a Pareja*, Madrid, AECID, pág. 19

franciscano Emilio Soto compositor de *Rapsodia* y *Suite marroquí* para piano, autores que publicaron, además, numerosos artículos en revistas tetuaníes y tangerinas de la época. Durante su época como embajador de España en Marruecos, Rafael Mitjana sacaría a la luz, *En el Magreb al-Aksa* (1905).

Como consecuencia del ambiente reinante, también se crearon nuevas composiciones con aires nacionalistas y religiosos que se fusionaban con un trasfondo amoroso y protagonizados, a menudo, por el «soldadito» español y la «morita», personajes que recordaban, en cierta medida, a las historias de enamorados en los *romances fronterizos*. Estas historias que tenían el foco puesto en el escenario bélico de la Guerra de África en el Rif, los textos de las composiciones reflejaban una fuerte carga emocional que giraban en torno a un cuadro lleno de sentimientos de nostalgia a la patria, por parte de los soldados españoles y reforzados por las creencias religiosas frente al enemigo, personificado en el Islam. Era evidente que el sentimiento de «la conquista», «la patria» y la «fe cristiana» eran el *lef motiv* que latía en el alma de los compositores y autores de las nuevas canciones. Entre los títulos más representativos imbricados en la corriente *africanista*, estaba *Banderita española*, pasodoble tipo himno a la bandera española y compuesto por el maestro granadino Francisco Alonso López (1887-1948), canción que se podría incluir en el género de la revista y formaba parte de la zarzuela *Las corsarias*. Así también, la marcha militar *Soldadito español*, tipo pasodoble e integrada en la revista musical en dos actos *La orgía dorada* (1928) estrenada en el Teatro Price de Madrid (23 de marzo, 1928)²⁶, compuesta en honor al soldadito español en la Guerra de Cuba y del Rif con música de Jacinto Guerrero y Julián Benlloch y los libretistas, Pedro Muñoz Seca, Tomás Borrás y Pedro Pérez Fernández.

Respecto al teatro lírico de finales del siglo XIX, de los conflictos con el Norte de África surgieron piezas de zarzuela imbricadas en temas africanistas, *La aventura de Marruecos* del compositor y organista aragonés Florencio Lahoz y Otal. El compositor murciano Manuel Fernández Caballero le puso música a la zarzuela en un acto, *Los Africanistas* (1894?)²⁷ y *Dúo de la Africana* (1893), tipo vodevil, en tres actos con libreto de Miguel Echegaray, estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 13 de mayo de 1893. En realidad se trataba de una parodia ambientada en la ópera *La Africana* de Meyerbeer y, salvo el título, nada tenía que ver con el tema africanista. En cuanto al género opereta se crearon *Los esclavos felices de Argel* (1820) de Juan Crisóstomo (1806-1826). La ópera cómica italiana de Rossini en dos actos *Gli italiani in Algeri* (La italiana en Argel, 1859) y cargada de exotismo se sumaría a la producción africanista de finales de siglo.

26. Incluido en la revista *La orgía dorada* publicado en 1927.

27. La zarzuela paródicas y sus incursiones políticas.

El anclaje conceptual e ideológico que muestra la poesía modernista, los estereotipos e imágenes referidas «al moro», «el sultán», «la sultana» y «la cautiva» también caminaban unidos al mundo prohibido de «el harén» al ser los elementos integrantes de una historia y vida que permanecía anudada a los fuertes lazos de un pasado anclado en el poso de una transmisión oral y escrita imperecedera que resurgiría a finales del siglo XIX y se mantendría hasta mediados del XX en los poetas y compositores españoles. Sirvan, a modo de ejemplo, algunos de los títulos que encabezan los poemas de este período con claras reminiscencias orientalistas y africanistas, de Villaespesa «La cautiva» y «En el harén»; de Antonio de Zaya, «Bazar de esclavas» y «Harén»; de López Carrillo «Sultanas de amor»; «Oasis» de Manuel Machado y «Odalisca» de Julio Herrera.

Bajo la capa del *Africanismo* en los títulos, el análisis del contenido de las obras musicales revela, de nuevo, que estaban cercanas en el espacio geográfico aunque alejadas del espíritu y la realidad de la vida norteafricana al responder al entusiasmo patriótico de unos compositores alentados por el ferviente nacionalismo. Sorprende comprobar que no se conocieran durante el Protectorado, las obras publicadas sobre la música andalusí en Tánger y Tetuán, escritas por arabistas, músicos y musicólogos españoles. Así se deduce del estudio de las composiciones creadas con títulos sobre «aparentes» temas africanos por unos compositores que estaban inmersos en el espíritu colonialista de la época y letristas cuyos textos estaban cercanos a la escuela de *romanzas españolas* cantadas por afamadas voces de la canción española.

LAS HUELLAS DE AL-ANDALUS Y LA ETAPA MORISCA COMO SUSTRATO CULTURAL EN LOS POETAS Y COMPOSITORES ESPAÑOLES

El legado de al-Andalus, como punto de referencia histórica y cultural, fue el genio inspirador de una poesía más creativa, a la vez que innovadora, con una nueva dimensión artística y estética que se plasmaría en las obras de los poetas españoles, modernos y contemporáneos. En la evocación de al-Andalus, mito y realidad eran los conceptos claros al tiempo que enfrentados que dejaban traslucir las generaciones de poetas comprendidos entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Si entramos en el análisis de los vates de la Generación del 97 y los Modernistas, herederos del movimiento romántico y la influencia del «orientalismo» y el «africanismo», se observa que repiten ciertos clichés, además de acusar un cierto distanciamiento y alejamiento de la realidad.

Impronta de Al-Andalus

El mito de al-Andalus, como motivo estético y simbólico se manifestaría tomando como referencia al trasfondo histórico, con toda la carga conceptual y semántica que le caracteriza, y proyectando una poesía descriptiva, elegíaca y floral

que iba unida al mundo de lo imaginario y a una serie de arquetipos creados y mantenidos durante generaciones.

En junio de 1966, el Profesor Pedro Martínez Montávez publicaba en la revista *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán* un artículo que situaba bajo el epígrafe: «Notas sobre el tema árabe en la poesía española actual», donde el arabista señalaba:

Si cualquiera otra literatura occidental hubiese querido poetizar sobre lo árabe, habría tenido que salir fuera de sus fronteras, habría tenido que buscarlo. A la literatura española no le hace falta, porque lo árabe lo tenemos ahí mismo, dentro de nuestra casa, entre nosotros. En campos, en ciudades, en gentes y en costumbres. Será ésta, pues, la primera dimensión del tema árabe en la lírica española de nuestros días: la más próxima y más íntima, la más nuestra²⁸.

Con estas palabras, Martínez Montávez sentaba las bases de la dimensión árabe y andalusí de la literatura española cuyas huellas se ha mostrado, de forma intermitente, en la «sinuosa trayectoria» de la poesía «y es reflejo de un legado que le pertenece»²⁹. A diferencia de los poetas románticos europeos que bebían de las fuentes orientales para paliar la frustración de vivir en un mundo complejo y lleno de desencantos, los poetas y compositores españoles se nutrían, a menudo, de personajes hispanos como El Cid y Don Rodrigo, de imágenes centradas en la conquista cristiana o inspiradas en la figura clave del líder Ben Humeya y las luchas de los moriscos por reconquistar las tierras perdidas. Por tanto, la trilogía oriental, norteafricana y andalusí también latía en el corazón de algunos compositores españoles mezclada con el recuerdo amargo de la ocupación musulmana durante el período andalusí, sentimientos enfrentados que también estaban fuertemente arraigados al fatalismo andaluz. Algunos compositores españoles se impregnarían, además, de la fuerza que atesoraba el tema morisco en la obra de Ginés Pérez de Hita, *Historia de las Guerras Civiles de Granada* (1595-1604), la anónima de *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (1561-1565)³⁰ y la *Historia de los dos enamorados Ozmín y Dajara* del sevillano Mateo Alemán (1547-1614).

Como poetas-puente entre el Romanticismo (s. XIX) y la Generación del 98, la poesía de los modernistas españoles (1885-1937) estaría marcada por el aislamiento geográfico con Europa, situación que derivaría en un inconformismo

28. Tetuán, 3 (junio, 1966), 1-38 (pág. 1).

29. MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P. (1972), «Ante una nueva recreación poética de al-Andalus», *Almenara*, n.º 3 (1972), págs. 255-259.

30. Algunas hipótesis atribuyen la autoría al militar y escritor aragonés, Jerónimo Jiménez de Urrea (m. 1572).

y una actitud desafiante ante la realidad que les rodeaba y les conduciría a una renovación del lenguaje poético promovido por el gusto hacia lo clásico, lo mitológico y lo pagano. Entre la década de los años 30 a 40 del siglo XX, el deseo de evasión, exotismo y ensoñación de los poetas de la Generación del 27 les llevó a la búsqueda de la belleza en el misterio que encerraba Oriente y en recrear los paraísos soñados de al-Andalus, encontrando la inspiración en las traducciones de los poetas orientales y andalusíes.

La recreación de lo andalusí fusionado con lo árabe llevaría a Villaespesa (1877-1936), figura emblemática del modernismo español, a asumir una cierta personalidad andalusí en formas y contenidos. Igual ocurrió con los poetas de su generación, Rubén Darío, Salvador Rueda, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Julián del Casal, Juan Tablada, Antonio de Zayas Beramaunt y José Moreno Villa, al establecer puentes entre al-Andalus y Oriente tomando como epicentro a las ciudades andalusíes de Almería, Granada, Córdoba, Medina Azahara, Sevilla y Málaga, las magrebíes de Tánger, Fez y Argel o las orientales de El Cairo, Beirut, Damasco y Estambul. Otros poetas y compositores encontraron nuevas fuentes de inspiración en los monumentos más emblemáticos de Granada, la Alhambra y Jardines del Generalife, escenarios donde recreaban sus fantasías. Como decía García Gómez: «Ningunas ciudades son tan femeninas como las musulmanas, ni han sido enamoradas por los poetas con tan rendido martelo»³¹.

Para Antonio Machado, la evocación de al-Andalus pasaba por el filtro de «lo moruno» mezclado con «lo oriental», estereotipos permanentes que discurrían asociados a lo árabe- andalusí en detalles que denotan cómo no establecía diferencias entre ambas culturas:

Yo guardo, señora, un viejo salterio
también una copla de blanco misterio,
la copla más suave, más dulce y más sabia
que evoca las claras estrellas de Arabia
y aromas de un moro jardín andaluz³².

La identificación de lo andaluz con lo oriental también se pone de manifiesto en estos versos del almeriense Francisco Villaespesa en su poema *Kasida*:

31. GARCÍA GÓMEZ, E. (1954), *Silla del moro*, Buenos Aires, Ed. Espasa y Calpe, Buenos Aires, pág. 91, 2ª ed.

32. *Ibid*, pág. 46.

Yo soy como un sueño que viene de Oriente,
sobre un dromedario cargado de aromas y perlas de Ormuz.
El sol de Arabia, tostó mi amplia frente
y el camino ciego de gloria y luz»³³.
.... /

Mientras a la luna se abre el nardo y canta frescuras la fuente,
sultana, yo vengo, sordo de armonías y ciego de luz,
a rimar contigo mis sueños de Oriente
en los surtidores y en los arrayanes de un patio andaluz³⁴.

La pérdida de Granada también le inspiraron sus *Elegías de Granada* que iniciaba así: «¡Granada, Granada/ de tu poderío/ ya no resta nada!...» para cerrar su canto elegíaco:

¡Lloran elegías las aguas del río
y entre sus cristales ya no te reflejas
como una sultana, la sien coronada
de áureos minaretes y torres bermejas!³⁵.

A la visión romántica sobre épocas pasadas que proyectaban los compositores españoles en zarzuelas, operetas, sinfonías y rapsodias, se sumaban los ecos musicales de las orquestas españolas que esparcían al aire imágenes de la Alhambra, los Jardines del Generalife y otros acontecimientos de «capa y espada», en una época donde cobraba vida y se puso de moda el *Alhambrismo*.

Como corriente artística del Romanticismo español, la concepción del *Alhambrismo* para letristas y compositores iba unida a la visión del monumento nazarí, símbolo y referencia histórica del pasado hispano-árabe y los mitos más representativos de esa cultura, de ahí que las figuras de sus héroes, musulmanes y cristianos, también se convirtieran en los protagonistas de reconocidas obras literarias y composiciones musicales. La influencia de al-Andalus y la corriente «alhambrista», con toda la fantasía que generó, también estaría omnipresente en el trasfondo de la corriente modernista que se iba abriendo paso y se reflejaría en distintas manifestaciones artísticas. Aclarar, sin embargo, que la conceptualizada como corriente *alhambrista* aglutinaba y se nutrían del legado histórico, artístico y literario de al-Andalus, a los que se sumaría el posterior factor morisco.

33. DJBILOU 'A. (1986), *Diwan Modernista: Una visión de Oriente*. Madrid, Ed. Taurus, pág. 68.

34. Poema inserto en su libro: *El mirador de Lindaraxa*. Apud: Djbilou: *Diwán*, pág. 68.

35. DJBILOU 'A. (1986), *Diwan Modernista: Una visión de Oriente*. Madrid, Ed. Taurus, pág 130-132.

A nivel literario, los albores del movimiento *alhambrista* surgirían en Granada con la creación de la revista *Alhambra* publicada entre 1839 a 1843 y de las obras más representativas del siglo XIX relacionadas con el monumento nazarí. Entre ellas, los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, escritos en 1829 y publicados en 1832, la historia de *Aben Humeya* (1830), personaje de las luchas de los moriscos en las Alpujarras, y de José Zorrilla, *Granada. Poemas Orientales* (1852) y *Leyenda de al-Hamar* (1859) en dos volúmenes, además de influir en las composiciones orquestales.

El género musical de la zarzuela también se impregnó del espíritu de la conquista musulmana, de ahí que aparecieran piezas líricas ambientadas en al-Andalus como *La reina mora* estrenada en el teatro Apolo de Madrid (1903) con texto de los hermanos Álvarez Quintero y música de José Serrano y, con anterioridad, *Una zambra en Alfarache* (1855) del catalán Anselmo Clavé. Formando parte del conocido como *Alhambriismo sinfónico* y la poética de inspiración andalusí se crearon algunas piezas de música sinfónica como *Adiós a la Alhambra* (1885) de Jesús Monasterio y *El adiós de Boadil a Granada* (1860) de Salvador Ginés. La evocación a la Alhambra, la Vega granadina y a Boadil también latía en la zarzuela en un acto *El suspiro del moro* (1920) del maestro Luna y Fuentes y la romanza *Adiós a Granada* de la zarzuela *Emigrantes*, obra del compositor Tomás Barrera Saavedra y Rafael Calleja. La zarzuela en tres actos, *La morería* (1928) estaba basada en la obra en verso de Julio Bantás y música de Federico Romero, mientras que el drama lírico en un acto de Ruperto Chapí (1855-1909) y letra de Federico Jaques *El moro Muza* (1894) incluía la romanza morisca «Cristiano de mis amores». En el marco de las canciones de corte oriental y «lo moruno», La Argentinita le pondría voz a *Alma moruna* con letra de Gaspar Vivas y música de Ricardo Yust.

Enmarcadas en la literatura de fronteras y el fomento de la identidad nacional-religiosa, se crearon óperas en tres actos como, *La conquista de Granada* (1850) con música de Emilio Arrieta y textos de Temistocle Solera que se desarrollaba en los escenarios de Santa Fe y la Alhambra y estrenada el 10 octubre de 1850. Basada en los amores entre Gonzalo de Córdoba y la princesa Zulema, emparentada con Boadíl, esta ópera con ciertos aires orientalizantes, alternaba los textos recitativos con otros a cargo de solistas y coros. En esta línea estaban la suite para piano *Narraciones de la Alhambra* (1900) del maestro Emilio Serrano (1850-1939) y la serenata para piano, *En la Alhambra* (1888) de Tomás Bretón (1850-1923) con algunos registros andalusíes en la utilización de la escala andaluza y la tonalidad en La menor. Estrenada en la Sociedad de Conciertos de Madrid (1888)³⁶ presentaba

36. Tomás Bretón considerado entre las figuras más representativas de la segunda mitad del siglo XIX, compositor que pertenecía a la Segunda Generación de compositores de zarzuelas.

ciertas similitudes con *Serenata árabe* de Zielnski, en cuanto a la tonalidad de La menor. Basado en un poema de Zorrilla, Chapí compondría *Los gnomos de la Alhambra* (1889). Nuevas piezas de zarzuela se sumarían al elenco de producciones musicales generadas en el siglo XX como *Alhambra* (1940) de Fernando Díaz Giles y *La canción de Zoraida* (1959) de Luis Iglesias de Souza y Rodrigo. A. de Santiago.

En el ámbito de los temas para guitarra, Francisco Tárrega (1852-1909) compondría *Capricho árabe* (1880/1892) dedicada a su amigo Tomás Bretón, fruto de sus viajes por el norte de África y la geografía andaluza, donde los toques que extraía de su guitarra recordaban los sonidos del laúd y las escalas descendentes con aires árabes, sonidos armónicos que también reflejaba en *Recuerdos de la Alhambra* (1887). En esta composición de Tárrega inspirada en la Alhambra y los Jardines del Generalife, predominaba la tonalidad menor, los intervalos de segunda aumentada, las cadencias andaluzas y las melodías ornamentadas. Ocón Rivas fue también autor del bolero para piano *Recuerdos de Andalucía*. En cuanto a la identificación que registraban estas obras con la música andalusí o el acercamiento a las tonalidades árabes, era la utilización de ciertas escalas y cadencias andaluzas, la utilización de intervalos de segunda aumentada y, a veces, de los modos griegos frigio y dorio.

La consolidación de la corriente estética *alhambrista* se produciría entre los años 1875 a 1891, etapa que se caracterizó por el incremento de fantasías y sinfonías inspiradas, además, en la recreación de la historia morisca. Claro ejemplo fue la serenata para orquesta en versión orquestal y pianística de Ruperto Chapí³⁷ *Fantasia morisca* (1879) con evidente ornamentación oriental y andalusí y *Marcha morisca para piano* (1908) escrita en modo menor, intervalos de 2ª aumentada y una danza en compás de 3/8. Así también, el poema sinfónico *Zambra. En la corte de Abderrahman* de José María Banaiges Pujol (1855-1938), la obra orquestal *Sinfonía mozárabe* de Giró (1889) y *La suite morisca* para piano (1884-1885) de Albéniz.

Influencia de la literatura morisca y los romances

En los albores del siglo XX surgirían obras de compositores levantinos inspiradas en las fiestas patronales de “moros y cristianos” y marchas moras para zarzuela, impronta que se reflejaría en las fiestas de Alcoy. En esta línea temática, el 27 de abril de 1905 se estrenaría en el teatro de la Zarzuela de Madrid *Moros y cristianos* con letra de Maximiliano Thus y Elías Cerdá y música del compositor valenciano José Serrano. La obra se abrió con un gran aparato instrumental y el redoble de instrumentos de viento que ponían de manifiesto los enfrentamientos entre ambos

37. Ruperto Chapí, pertenece a la Segunda Generación de compositores del «género chico» y considerado uno de los más importantes.

bandos en Valencia. Precediéndole, Francisco Alonso (1887-1948) componía *La festa del Poblé* (1934) con el *Pasodoble morisco*, inspirado en las hogueras de San Juan³⁸, donde predominaban los compases de 2/4, ritmos árabes cercanos al *thaqil al-awwal* y *al-hazay* e intervalos de 2ª aumentada³⁹. Este compositor también crearía la melodía de *La cautiva* (1944), canción morisca con letra de Jerónimo Cruz (1900-1980) donde proliferaban las notas de adorno, los ritmos repetitivos y la escala en Do menor. Arraigada al folclore levantino y formando parte de las marchas para piano propias de las fiestas tradicionales del levante peninsular, R. Ardua compondría *Beny*, marcha morisca que acusaba fórmulas rítmicas propias de las fiestas de moros y cristianos de la zona levantina, las notas de adorno y escalas basadas en un modo menor, junto a ciertas ornamentaciones propias de la música árabe.

A través del análisis de los textos y las melodías que los acompañan se observa que, salvo el título de estas creaciones y la posible inspiración en el mundo andalusí o morisco en el vestuario de los personajes y la puesta en escena, es evidente el desconocimiento de obras musicales de estos legados, sobre los repertorios conservados de música andalusí en el proceso transmisor a la otra orilla y de la correspondiente discografía de la época. A ello se sumaba el desconocimiento de la modalidad árabe (*maqam*), en lo concerniente al mundo de las escalas musicales y el sistema de los intervalos y micro-intervalos, o de los ritmos andalusíes (*basit, qa'im wa-nisf, bitayhi, dary, quddam*). Como contrapartida, a veces se escuchan pinceladas de música oriental o andalusí basadas en la ornamentación, la recreación de adornos y florituras, melismas y ritmos populares.

La moda de las *operetas* por influencia italiana, llevaría a Espiu y Guillén y a Felipe Petrell a componer la opereta sobre tema morisco *El último Avencerragio* (1874), a Joaquín Turina la ópera en un acto *Jardín de Oriente* (1923) ambientada en los jardines y el palacio de un sultán norte-africano y de Manuel de Falla la ópera en un acto *La vida breve* (1905). Saldoni se sumaría a la línea de operetas inaugurando en el Liceo Madrileño, *Boadil el último rey de Granada* (1845) con aires patrióticos y Emilio Arrieta (1823-1894) con *La conquista de Granada* (1845) e *Isabel la Católica* (1855).

Como en una auténtica *Nahda*, la fuerza de la tradición oral se dejaría sentir en la primera mitad del siglo XX con el renacimiento de viejos *romances de frontera, romances moriscos, de ciegos, épicos, de cautivos, de renegados y de caballerías*, poemas que se popularizaron, junto a los *villancicos*, en la vida cortesana y las esferas populares de la España renacentista por la conexión entre el orbe cristiano-musulmán,

38. Donde Intervino la banda de moros de Nueva Iris de Alcoy.

39. GARIJO, E. (1988), «La influencia de la música árabe en la española desde mediados del siglo XIX a principios de los años 30», *Sharq al-Andalus*, 5, págs. 74-76.

contenidos que formaron parte de la inspiración musical. Se trataba de una de las formas poéticas que condensaban gran parte de los acontecimientos históricos moriscos y reflejaban los sucesos acaecidos entre la caída de los nazaries y los hechos posteriores en las Guerras Civiles de Granada (1595-1604). Historias y romances de caballería que inspiraron a Cervantes el pasaje de *El Quijote* sobre el morisco de Ricote y popularizo Lope de Vega al integrar a personajes moriscos y argumentos en sus comedias moriscas (ss. XVI-XVII), imbricando a sus personajes en historias de amor, las tramas militares y religiosas.

Numerosos romances de corte histórico integrados en el *Romancero español* y el *Romancero morisco* se convertirían en los focos de atención de algunos compositores. Entre ellos, *Romance del rey Don Rodrigo y la Cava*, *Romance de las tres morillas de Jaén*, *Romance anónimo del rey moro que perdió Valencia*, *Alhama* o *Romance de los Siete Infantes de Lara*⁴⁰. Resultado de la adopción y la supervivencia del repertorio poético-musical del Romancero y los sentimientos antagónicos surgidos entre cristianos, musulmanes y judíos, el compositor Gaspar Espinosa de los Monteros (m. 1898) crearía la melodía de *Moraima*, sinfonía para violín y piano con escasa impronta oriental o andalusí que pudo inspirarse en el relato del *Romance de la mora Moraima*.

Con la mirada puesta en al pasado andalusí, el sentimiento de la conquista también latía en los vates españoles y el personaje de Isabel la Católica, figura histórica que iba unida a símbolos religiosos y reflejada en el *Romance 860* de Fernando Villalón dedicado a Vicente Aleixandre, poema que acusa claras connotaciones referidas a la «morería»:

¿Dónde vas, reina Isabel,
con la falda recogida?

Una plaza de turbantes
duerme de Ceuta a Melilla
y de cruces otra vela
desde Málaga a Algeciras.
En medio de una sierpe azul
que por un filo es gumía,
por el otro filo espada,
y por el alma porfía.

¿Dónde vas, Reina Isabel,
por tierras de morería?»⁴¹.

40. MENÉNDEZ PIDAL, R. (1988), *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, XIX ed.

41. VILLALÓN, F (1944), *Poesías completas*, Madrid págs. 68-69.

En la línea de los viejos romances también se dibuja la supervivencia del repertorio poético-musical en el *Romance de las tres morillas de Jaén*, testimonio romancístico que debía circular entre las comunidades hispano-musulmana, cristiana y judía y pasaría a formar parte de los gustos de los compositores del siglo XX. Sobre la versión de la cancioncilla castellana o el zéjel «Tres morillas me enamoran en Jaén» se pronunciaron, entre otros académicos, romanistas y arabistas, Menéndez Pidal, Julián Ribera y Tarrago, M^a. Jesús Rubiera Mata y M^a Jesús Viguera Molíns. El *Diwan* o cancionero del poeta y juglar cordobés Ben Guzmán recoge a estas figuras femeninas en un zéjel:

3. Mariam, Zuhra y Aixa /¿dónde estáis? ¡Moveos!
¡Por el jeque vuestro/ que albórbola suenen!
4. ¡Ay Quzmán, qué mozo!/ mi delicia es siempre.
Me parece veros/ ¿Dónde está el guitarra?⁴².

A propósito de este romance anónimo, Viguera Molíns indicaba: «cuya primera documentación escrita se localiza en el Oriente árabe en el siglo IX⁴³, «cuando también llegaría a al-Andalus y desde donde pasó a un registro escrito en castellano, con sus muy significativas adaptaciones, a principios del siglo XVI»⁴⁴. Las distintas variantes textuales que encierra este romance en su paso desde la tradición oral a la escrita, en realidad engloba «lo popular y lo culto, lo árabe, lo andalusí, lo andaluz, lo hispano, lo universal»⁴⁵, en las adaptaciones que realizaron, entre otros poetas e intérpretes, Lorca al piano y las posteriores de Jordi Savall, Ana Belén, etc. En el ámbito de los saberes trasvasados en varias direcciones, esta cancioncilla no fue la única. También ocurrió con la canción árabe «Calvi arabi», entre otros textos recogidos en el *Cancionero de Palacio* (s. XVI) y por Francisco Salinas en *De música libri septem* (1577), cancioncillas populares castellanizadas que se adaptarían en distintas versiones romancesadas, trece siglos después. Bebiendo de una tradición común entre musulmanes, cristianos y judíos de los siglos XV a XVI, el maestro

42. GARCÍA GÓMEZ, E, *El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 113; Sobre las “tres morillas de Jaén”, CORTÉS GARCÍA, M, “Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 31 (2008), pp. 24-25 y “Tratamiento e interpretación del lenguaje literario y musical en El Libro de Buen Amor, crisol de las culturas de su época”, *Actas del VII Congreso Internacional sobre El Arcipreste y El Libro de Buen Amor, Homenaje a Teresa Mijaja de la Peña*, Alcalá la Real, junio 2023, págs. 59-78.

43. Orígenes que se sitúan en la corte abasí del califa Harund al-Rashid en Bagdad.

44. VIGUERA MOLINS, M^a. J. (2013), «Tres morillas: entre al-Andalus y Jaén», *9 Estudios de Frontera, Homenaje a Emilio Molina*, Alcalá la Real, 10-11 de mayo del 2013, págs. 2-3.

45. *Ibid*, pág. 7.

Antonio Mairena hizo a principios del siglo XX una adaptación del zéjel de *Las tres morillas de Jaén*⁴⁶ que había recogido Asenjo Barbieri en el *Cancionero de Palacio*⁴⁷.

En el contexto de las comunidades y las sociedades fronterizas, una parte de la poética de estos viejos romances recogidos en el *Romancero General* también pasaron a ser adaptados al *flamenco* y al *cante jondo*, versionados por los grandes cantaores del barrio sevillano de Triana y el granadino de El Albayzín. Estos grandes maestros del flamenco, de la categoría de Antonio Mairena, Manuel Torres, M^a Fernanda «La Perrata», Manuel de los Santos «El Agujetas de Jerez» y Antonio Chacón, supieron fusionar los cantes tradicionales de la comunidad gitana con los viejos romances hispanos y con numerosos romances moriscos. El cantaor Don Antonio Mairena también incorporaría a su repertorio el *Romance del rey moro* que evocaba la pérdida de Alhama y, bajo el título de *Lloran por Granada*, puso su voz a un romance anónimo de tradición nazarí:

Se paseaba el rey moro
por la ciudad de Granada
y desde la Puerta de Elvira
hasta la de Bibarrambla.
Cartas le fueron venidas,
de que Alhama era ganada⁴⁸.

A pesar de que el vocablo «moro» y sus derivados se han considerado decimonónicos, en el sentido peyorativo de unos términos que responden y van unidos a lo magrebí y oriental, sin establecer las diferencias entre ambos, en poetas como Fernando Villalón llama la atención la proliferación de los mismos en la utilización de diminutivos con sentido afectivo, propios de los poetas andalusíes, en frases como: «moritos de Ceuta»; «Santiaguito (refiriéndose al Apóstol) por tierras de morería», o «con los bieldos al hombro van llegando los moritos». En otros casos, el término conllevaban connotaciones semánticas que inducían a los poeta a establecer ciertos paralelismos ligados a un sentimiento de admiración hacia «lo moro» cuando señala: «cantares morunos/bellos cual ninguno»; «su moruna silla...», «pertenece a un Abencerraje o a un moro guerrillero», o aplicado a imágenes como: «el talle juncal de mora», para definir la estilizada silueta de la mujer andaluza. El estudio de algunos poemarios denota que la evocación de al-Andalus se basaba en

46. ANÓNIMO, *Cancionero de la lírica tradicional*, Barcelona, 1983, vol. I, p. 19. CARRILLO ALONSO, A, *La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del Flamenco*, Granada, 1988, págs. 143-144.

47. Publicado en Madrid, 1987.

48. CD, *Honores a la Niña de los Peines*, de Don Antonio Chacón. R.C.A. Madrid, 1969.

el recuerdo de la historia y el poso de la cultura y la civilización hispano-árabe, herencia que acuñaba el poeta sevillano Antonio Machado (1874-1947) en este fragmento de su poema «Adelfos»:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
 –soy de la raza mora, vieja amiga del sol–,
 que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
 Tengo el alma de nardo del árabe español»⁴⁹.

Nuevas referencias al «moro» vinculadas a los romances populares y conservados en la tradición oral pasaron a formar parte de los viejos cantes andaluces. En este caso, el cantaor «El Chozas» de Jerez le pondría voz al *Romance de Zaide* en versos octosílabos asonantados que compuso Lope de Vega e integrado en sus *Poesías Líricas*⁵⁰, popularizándose por tierras de la serranía de Ronda⁵¹. El romance está basado en la historia de amor entre Zaide, un joven musulmán, y Celinda, una bella joven cristiana, del que selecciono dos de sus estrofas:

Por el castillo de Luna,
 qué galante paseaba Zaide,
 aguardando que saliera,
 Celinda al balcón a hablarle...

Por los llanitos de Graná
 qué galante paseaba Zaide
 y se ha encontraito en batalla
 con aquel moro feo y turco
 del reinaito de su padre⁵².

Algunos de los viejos romances que se adaptaron al flamenco también se cantaron por *bulerías*. Así ocurrió con el *Romance de Moraima* y con *Una morita*, cantado por la cantora sevillana «La Perrata», cuyo texto dice así:

49. *Antología de la poesía hispana*, vol. IV: «Del Modernismo a la Generación del 27». Clásicos Hispanos nº 5; Trad. Mahmud Sobh, Madrid, 1979, págs. 80-81.

50. Madrid, Espasa y Calpe, 1941, «Romances moriscos».

51. Según Luis Suárez Ávila, «El Chozas» aprendió este romance de un gitano del Puerto que estaba preso (1924).

52. CARRILLO ALONSO, A. (1988), *La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del Flamenco*, Granada, págs. 44-45.

Quien me compra esta morita,
que baratita la voy a endiñar,
que se la quité durmiendo,
al morito de Tetuán⁵³.

El *Romance de Abenamar* ha sido otro de los viejos romances moriscos de frontera que cuenta con numerosas versiones, al servir de punto de partida e inspiración de nuevas interpretaciones en el campo del flamenco y la música medieval actual:

Por el Guadalquivir arriba
el buen rey Don Juan camina,
encontrará con un moro
que Abenamar se decía:
»Abenamar, Abenamar,
moro de la morería,
hijo eres de un moro perro
y de una cristiana cautiva,
tu padre llaman Halí
y a tu madre Catalina.
Cuando tu naciste moro,
la luna estaba crecida,
y la mar estaba en calma,
moro que con tal signo nace,
no debe decir mentira»⁵⁴.

REFLEXIONES FINALES

Según podemos observar, todo es cíclico y las huellas de lo oriental, lo africano, lo andalusí y lo morisco continuaron latiendo en el alma de la música del siglo XX y el nuevo milenio en algunas de las músicas de fusión que forman parte de las *word-music*. En el ámbito de la recuperación de las obras de los grandes compositores, la colección «Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía», bajo el título *Alhambrismo Sinfónico* en el año 1993 el Centro de Documentación Musical de Andalucía sacaba a la luz varios Cd-s con la recopilación de obras de los maestros Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras, interpretados por la Orquesta Ciudad de Granada y dirigida por Juan de Udaeta. La pérdida de Granada también permanece viva en el recuerdo de escritores, compositores y músicos. Como ejemplo, la serie de

53. *Ibid.*

54. ALONSO, D. (1985), *Cancionero y Romancero español*, Navarra, Ed. Salvat, págs. 148-149; *Vid.* nuevas adaptaciones en la voz de Begoña OLAVIDE, entre otras.

televisión *Requiem por Granada* (1990) ambientada en la Granada del siglo XV, o las canciones del *rock andaluz* en la voz de Miguel Ríos, *al-Andalus, Vuelvo a Granada, Azahara*, entre otras, latente en los numerosos registros discográficos versionados sobre romances integrados en el *Romancero español* y el *Romancero morisco*, en el reciente documental sobre *Los constructores de la Alhambra* (2022) y en tantos otros documentales, obras y registros en distintos soportes, publicados en las últimas décadas.

Como cenizas vivas de un pasado que forma parte de una identidad histórica y cultural forjada en los nueve siglos (VIII-XVII) de la historia hispano-musulmana, morisca y sefardí peninsular, el espíritu de las luchas entre musulmanes y cristianos también se renueva cada año al evocar los enfrentamientos entre *moros y cristianos* en las fiestas de Alcoy, Villajoyosa, Caravaca y Murcia, con cuantas transformaciones escénicas, filias y fobias han acarreado y continúan latentes en el transcurrir de nuestra cultura.

Como señalaría Martínez Montávez en *Al-Andalus, España, en la literatura Árabe Contemporánea*, la recreación de al-Andalus, a veces «curioso Guadiana» y otras «humilde Guadalete», pasa por la evocación de lo árabe, lo andalusí y lo morisco, tan cercanos, a la vez que lejanos ante el desconocimiento «del otro». En el arabesco policromo que registran los versos, poemarios y músicas de estas generaciones, a menudo las huellas del pasado se mezclan, contraponen, enfrentan y conviven en la sinfonía armónica «edulcorada» que fluye por la fuente inagotable de una inspiración que continúa viva.

Es obvio que el crisol de factores que subyacen en el trasfondo histórico, a través de la descripción de las ciudades, monumentos y personajes más representativos de la cultura oriental, andalusí y morisca, ha contribuido a elevarlos a la categoría de “inmortales”, a pesar de las evidentes lagunas que reflejan en la comprensión “del otro”. Lagunas que están basadas, entre otros, en la deformación de la realidad mediante el reflejo de imágenes que la han distorsionado, elementos que han marcado y contribuido a la alteridad sufrida por estos legados en el trasvase entre las sociedades fronterizas. Así también, en las sucesivas transformaciones y adaptaciones, al intentar, a veces, conservar su esencia en la memoria de los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREBOLA, A. (1986), *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, 1986.
- CARRILLO ALONSO, A. (1988), *La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del flamenco*, Granada.
- CASTANI PRADO, B. (2009), «Reseña de *Orientalismo* de Edward W. Said», *Cartaphilus* 6, págs. 232-247,
- CORTÉS GARCÍA, M. (2023), “Tratamiento e interpretación del lenguaje literario y musical en *El Libro de Buen Amor*, crisol de las culturas de su época”, *Actas del*

- VII Congreso Internacional sobre El Arcipreste y El Libro de Buen Amor, Homenaje a Teresa Miaja de la Peña, Alcalá la Real, págs. 59-78.
- (2015), «Trilogie orientale, andalous et maghrébine dans le processus évolutif de la musique savante de al-Andalus», *Anthropologie et musique: La nuba : Empreintes passées et perspectives d'avenir*. Actes du Coloque International, 3^{ème} édition. Argel: CNRPAH, págs. 121-154.
- (2009), «Andalucía: Realidad y mito en la perspectiva intelectual árabe», *Lo Andaluz popular, símbolo de lo nacional*, Granada, Universidad de Granada-Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 271-320.
- (2007), «Reflexiones sobre los trabajos españoles del Patrimonio Musical Andalusi-Magrebí (ss. XIX-XXI): Nuevos objetivos y planteamientos», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 56, págs. 21-49.
- (2006), «Evocación de al-Andalus en la poesía española Moderna y Contemporánea», *Congreso Homenaje a Ibn Zaydun*, Córdoba-Kuwait: Fundación al-Babtain, vol. 3, págs. 333-360.
- DE FALLA, M. (1950), *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, 1950 (1ª edición), Taurus Ediciones 1987 y 1988 (4ª edición).
- DJBILOU 'A. (1986), *Diwan Modernista: Una visión de Oriente*. Madrid, Ed. Taurus.
- FERNÁNDEZ MANZANO, R. (2013), «La teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval», *Música oral del sur*, n.º 10, págs. 10-45.
- FREIRE, A. M^a (2012), *España y la literatura de viajes en el siglo XIX*, Madrid, UNED, 2012.
- GARCÍA GARIJO, E. (1988), «La influencia de la música árabe en la española desde mediados del siglo XIX a principios de los años 30», *Sharq al-Andalus; Estudios mudéjares y moriscos*, n.º 5, págs. 69-88.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1930), *Poemas arabigoandaluces*, Madrid, Espasa y Calpe.
- *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*, Buenos Aires, 1954, 2ª ed.
- GARCÍA LORCA, F. (1940), *El diván del Tamarit*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ MATA, C. (1984), *Historia de la Música española, s. XIX*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2014), «Orientalismo y música cinematográfica. La construcción antro-musical del sujeto y del ambiente oriental magrebí», *Música oral del Sur*, n.º 11, págs. 11-26.
- HASSAN TUMA, H. (1981), «Historia e historicidad en la música árabe», *Revista Musical Chilena*, XXXV-159, págs. 28-33.
- LÓPEZ BARALT, L. (1985), *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid.
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1990), *Marruecos en la poesía española contemporánea*. Granada, Colección Ibermagrib, vol. II.
- LEDUC, P. M. (2017), «L'orientalisme musical en France: De Berlioz aux ballets russes», *Revue Musical OICRM*, vol. 4, n.º 1, págs. 171-183.

- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P. (1992), *Al-Andalus, España, en la literatura Árabe Contemporánea*. Madrid.
- (1966), «Notas sobre el tema árabe en la poesía española actual», *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*, Tetuán 3 (junio, 1966), 1-38.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1956), *España como eslabón entre el Islam y la Cristiandad*. Madrid.
- (1988), *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, XIX ed.
- OROZCO NÚÑEZ, M. (2017), *La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. A. (1992), «La influencia oriental en el “Diván del Tamarit” de Lorca», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 15, págs. 269-278.
- PÉREZ ZALDUONDO, G. (2001), «Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 8-9 (2001), págs. 323-335.
- SA’ID, E. W. (1990), *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990.
- SA’ID, E. W. (2007), *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2007.
- SCOTT, D. B. (1998), «Orientalism and musical style», *The musical Quaterly*, vol. 82, n.º 2, págs. 309-335.
- VIGUERA MOLINS, M^a. J. (1987), «El Norte de África en la música europea del siglo XIX (primeras ideas, algunos nombres y bibliografía sugestiva)», *Awraq*, I, págs. 82-87.
- (2013), «Tres morillas: entre al-Andalus y Jaén», *9 Estudios de Frontera, Homenaje a Emilio Molina*, Alcalá la Real, 10-11 de mayo del 2013, págs. 1-7.

El ‘Fondo Reserva’ de Musicología, de la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

DCH-Musicología, IMF-CSIC, Barcelona

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7289-059X>

Resumen: La biblioteca especializada en Musicología del antiguo «Instituto Español de Musicología» del CSIC en Barcelona, desde su fundación en 1943 hasta la actualidad, pasando por sus sucesivas denominaciones, ya integrada en la actual Institución Milá y Fontanals (sucesivamente, Unidad Estructural de Investigación-Musicología, Departamento de Musicología, y finalmente, ya sin entidad específica, Departamento de Ciencias Históricas-Musicología), recopiló, gracias al celo de sus investigadores, una pequeña colección de joyas de la disciplina, con fines de uso y disfrute interno, y para su propia investigación, denominada «Fondo Reserva». Poco más de un centenar de piezas, adquiridas en librerías «de viejo» y llegadas de diversas procedencias, que abarcan desde manuscritos medievales a impresos renacentistas y tratados de teoría de los siglos XIV a XIX, entre algunas otras rarezas, alcanzando ya el siglo XX, de lo que aquí se ofrece, por vez primera, un inventario y breve resumen para su conocimiento público.

Palabras clave: Instituto Español de Musicología, Biblioteca de Musicología, manuscritos musicales, impresos de música, tratados de teoría musical, raros.

THE MUSICOLOGY ‘RESERVE COLLECTION’, OF THE MILÁ Y FONTANALS INSTITUTION, SPANISH NATIONAL RESEARCH COUNCIL, IN BARCELONA

Abstract: The library specialized in Musicology of the former Spanish Institute of Musicology (IEM) of the CSIC in Barcelona, from its foundation in 1943 to the present, passing through its successive names, already integrated into the current Milá y Fontanals Institution (successively, Structural Research Unit-Musicology, Department of Musicology, and finally, without a specific entity, Department of Historical Sciences-Musicology), compiled, thanks to the zeal of its researchers, a small collection of jewels of the discipline, for internal use and enjoyment and for its own research, called «Reserve Collection». Just

over a hundred pieces, acquired in old bookstores and arrivals through different origins, ranging from medieval manuscripts to Renaissance prints and theory treatises from the 17th to 19th centuries, among some other rarities, reaching the 20th century. Of all this, an inventory and brief summary are offered here for the first time so that it is publicly known.

Keywords: Spanish Institute of Musicology, Musicology Library, music manuscripts, music prints, music theory treatises, rare.

Desde su fundación en 1943, el Instituto Español de Musicología (IEM) de Barcelona, dispuso siempre de una serie de materiales documentales primarios objeto de su especialidad de estudio, que se fueron depositando en su biblioteca junto a los fondos bibliográficos necesarios para la investigación de carácter más cotidiano¹. Este tipo de fuentes documentales llegaron por tanto, a lo largo de muchos años, hasta comienzos de la década de 1990, y por múltiples vías (adquisición en librerías de viejo o subastas, regalos, donaciones...), siempre facilitadas por el interés científico y/o personal de los investigadores que en cada momento integraban el departamento, y muy en particular por sus sucesivos directores: Higinio Anglés, 1943-1969; también José Subirá –como jefe de la sección del IEM en Madrid–, 1944-1980; Miguel Querol, 1969-1982; José M^a Llorens, 1982-1988; José Vicente González Valle, 1988-1999; Josep Pavia, 1999; y Antonio Ezquerro, 2000-2010). La llegada de nuevos materiales al fondo se produjo hasta mediados de la década de 1990 (con excepción de la pieza 7717-H, *olim* 18, que entró ya el 06.05.2000, como regalo del doctor Jaime Josa Llorca, entonces director de la Institución Milá y Fontanals y delegado institucional del CSIC en Cataluña).

De este modo, a pesar de lo extremadamente dificultoso –cuando no imposible– de documentar cuál fue la vía de llegada de la inmensa mayoría de estas piezas a las bibliotecas del CSIC y, por tanto, de averiguar su procedencia, o de cuál pudo ser la persona que protagonizó la adquisición y fecha de entrada de una pieza concreta, se llegó a acumular un pequeño «fondo antiguo» de materiales, preciosos por su valor –según los casos–, tanto externo como interno (por sus contenidos), el cual tuvo siempre un tratamiento diferenciado –es decir, aparte–, del resto de la biblioteca de Musicología, el cual se conocía internamente, entre los sucesivos compañeros musicólogos del Consejo, como el «Fondo Reserva».

1. Sobre el IEM pueden verse: ANÓNIMO, 1946-1952; ANGLÉS, 1951; BRIDGMAN, 1953; GONZÁLEZ VALLE, 1992; GONZÁLEZ VALLE, 1993; GONZÁLEZ VALLE, 1994; GONZÁLEZ VALLE, 1995: 162-166 y GONZÁLEZ VALLE, 1996.

De esta manera, los materiales quedaban depositados en uno de los armarios con llave de la misma biblioteca de Musicología (en el tercer piso del edificio del CSIC en la calle de las Egipcíacas barcelonesa), donde se guardaban para su eventual uso y estudio, aunque quedaban –al parecer, intencionadamente– sin catalogar, como las «rarezas» o piezas excepcionales que eran, obviamente, entonces ajenas a su difusión pública, y reservadas exclusivamente a engrosar el patrimonio musical del centro y a reforzar, llegado el caso, las investigaciones que, a menudo con carácter personal, en él se llevaban a cabo.

Ocasionalmente, entre la década de 1960 y 1980, aparecieron no obstante publicadas algunas referencias bibliográficas escuetas sobre varias de estas piezas, consignadas en las publicaciones internacionales del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), muy posiblemente gracias al ofrecimiento de información que pudieron aportar los entonces directores del IEM, Miguel Querol y/o José M^a Llorens².

Más tarde, ya en la segunda mitad de la década de 1990, cuando se tomó plena conciencia de la importancia de este pequeño fondo, se procedió, a instancias de José Vicente González Valle, a elaborar un pequeño inventario (más bien, un mero elenco o listado) del mismo. En ese tiempo también, determinadas piezas fueron puntualmente cedidas para ser utilizadas como materiales de exhibición en el stand de alguna exposición en la que participaba el organismo (SIPAC: I y II Feria y Salón Internacional del Patrimonio Cultural, Santiago de Compostela, 1997 y 1999), de lo que quien esto suscribe fue testigo y presentador, o bien, para ilustrar algunas de las publicaciones del CSIC en las que se exhibían algunas de sus joyas patrimoniales más destacadas (artículos aparecidos en la revista *Arbor* o en algunas «Memorias» anuales y folletos divulgativos de la IMF y del CSIC).

Finalmente, en el año 2006, se emprendieron una serie de acciones, conjuntamente con el Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid –siendo su responsable el Dr. José Antonio Ocaña–, encaminadas a consolidar la conservación del fondo, efectuar la restauración de las piezas que así lo requirieran, y proceder a su inventario de manera que se garantizara la pertenencia institucional del fondo³.

2. Es el caso de algunos impresos musicales conservados en este «Fondo Reserva», que se mencionan en la Serie A/I del RISM editada por la casa Bärenreiter de Kassel, o la referencia a la propia biblioteca musicológica del IEM en su Serie C (citada como *E-Bim* = Barcelona, Instituto de Musicología), gracias a la existencia de estas fuentes documentales primarias, que contribuyeron a extender la fama del IEM a nivel internacional. Algunas de estas citas pueden verse en los siguientes volúmenes, entre otros varios posibles: LESURE, 1971; BENTON, 1972: 10-11 y SCHLAGER, 1972.

3. Entre los años 2006 y 2010, se programaron trabajos en tres fases, de las que únicamente se pudieron llegar a culminar dos, a través de sendas «Acciones Especiales». Por Acuerdo de Junta de Gobierno de 27.04.2006, se aprobó un crédito (Código 200610A30) por importe

Dadas las características y heterogeneidad extrema de este pequeño aunque importante fondo, constituido por algo más de un centenar de piezas documentales (manuscritos e impresos sobre pergamino o papel) que se extienden desde el siglo XIV hasta comienzos del siglo XX, y que incluyen partituras, tratados teóricos de música en forma de libro, grabados, hojas volantes y folletos, etc., resulta muy complicado realizar una descripción breve de conjunto –en el sentido de no pormenorizada–, que vaya más allá de su estricto nexo común (su contenido musical o relacionado con la música, y en general, la excepcional relación entre su contenido y su antigüedad). Se hace, por tanto, necesario, mencionar algunas de las piezas más sobresalientes del fondo, y tratar de agrupar aquellos casos en que esto sea mínimamente posible, con la intención de ofrecer una idea siquiera sea lo más aproximada posible de los contenidos de este «Fondo Reserva».

de 14.465,14 €, para la actuación de la «Conservación y restauración del Fondo de Reserva del Departamento de Musicología», siendo investigador responsable el Dr. Luis Calvo Calvo (director de la IMF y delegado institucional del CSIC en Cataluña), el Dr. Antonio Ezquerro Esteban (director del Departamento de Musicología) y el Dr. José Antonio Ocaña Martínez (director facultativo de la intervención descrita, y Jefe del Servicio de Patrimonio del CSIC). Se agradecen los trabajos preparatorios de la documentalista Ana M^a García Ramiro. La Orden ministerial, de fecha 07.06.2006, firmada por Mercedes Cabrera Calvo-Sotelo (ministra de Educación y Ciencia), autorizó la salida de los bienes, dando cumplimiento a lo establecido en el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril. Más tarde, y por Resolución del Presidente del CSIC, de fecha 16 de abril de 2009, con cargo al programa de actuación del Consejo, se aprobó una Acción Especial (Código 200910A007), por importe de 36.000 €, para la actuación de la «Conservación y restauración de la colección histórico-cultural del CSIC sobre musicología de los siglos XVIII-XIX del Departamento de Musicología de la Institución Milá y Fontanals (1^a Fase)», con idénticos responsables, para la actuación sobre la biblioteca de Anselmo González del Valle. La acción se regularizó por Orden ministerial, de fecha 11.08.2009, firmada por Cristina Garmendia Mendiábal (ministra de Ciencia e Innovación), lo que supuso la autorización de salida de los bienes de Barcelona y su traslado a la sede del Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid, donde se llevó a cabo la intervención, al cabo del tiempo, finalmente paralizada por cuestiones de prosecución presupuestaria. OCAÑA (2006); SÁEZ DÉGANO (2006), *ASP-CSIC*.

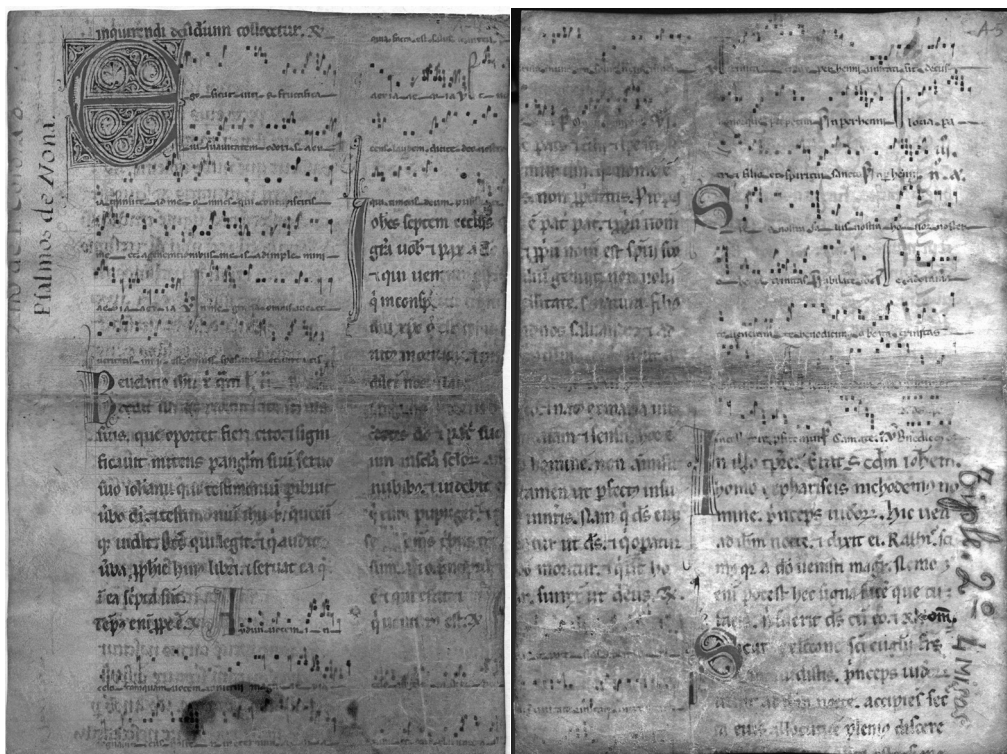


Figura 1. 7752H y 7753H (pergaminos con notación musical neumática del siglo XV)⁴

En el apartado históricamente más alejado de nosotros, nos encontramos con la presencia de varios pergaminos medievales y renacentistas sin relación concreta con temática musical. El más antiguo, probablemente, un documento anotado en letra cursiva y lengua aragonesa, datado en 1350, junto a algunos otros semejantes, ya algo más tardíos (de los años 1425 y 1492, así como varios más, ya del siglo XVI, la mayoría anotados en letra cursiva, aunque alguno en letra cortesana). Aparte de estas piezas (que no guardan relación con la música, sino que probablemente se coleccionaron por su interés histórico y paleográfico), se conservan varias hojas sueltas con notación musical neumática aquitana sobre línea roja, muy probablemente del siglo XV. De finales del Cuatrocientos data también un valioso incunable: se trata de un Procesoionario Dominicano, impreso en Sevilla

4. Todas las imágenes fueron realizadas por el Servicio de Patrimonio del CSIC (Madrid). Pueden verse otros ejemplos gráficos de las piezas que contiene este fondo en EZQUERRO, 2021.

en el año 1494, el cual incluye ya notación musical cuadrada negra, que aparece encuadernado en piel y que va provisto de dos cierres metálicos.

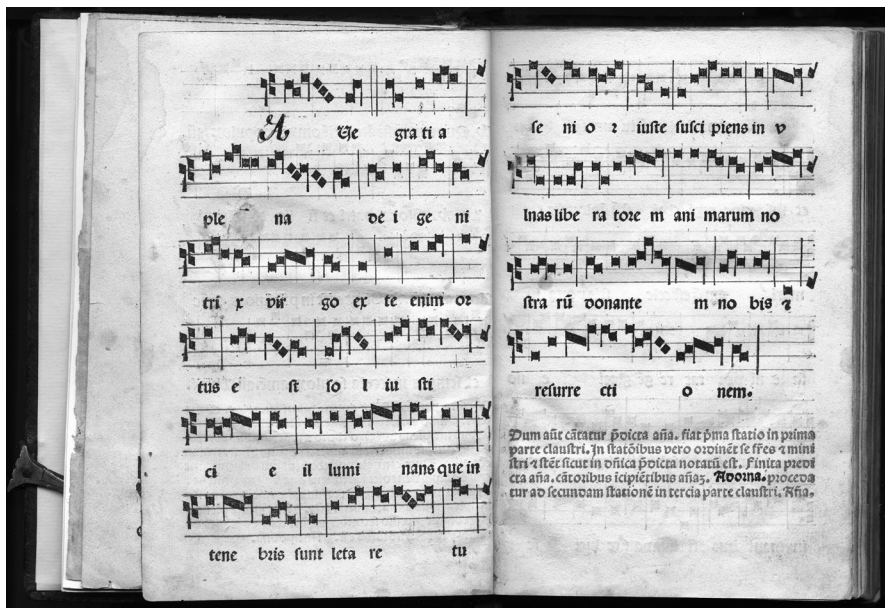


Figura 2. 7701H (*Un incunable: Procesionario dominicano, Sevilla, 1494; cubierta y fols. 2v-3r*)

A partir de ahí, los materiales se diversifican. Todavía, hacia principios, y finalmente, a mediados de la década de 1990, yo mismo pude ser testigo de la compra y entrada de algunas piezas en el fondo (pues en aquel tiempo, los proyectos financiados de I+D permitían realizar este tipo de compras), adquiridas junto a los doctores González Valle y Pavia en algunas librerías de lance barcelonesas (de la calle Canuda, o compradas en algunas librerías detrás de la catedral o en la zona adyacente al edificio central antiguo de la Universidad de Barcelona), o pude presenciar cómo entraron diversos manuales litúrgicos, rescatados de su definitiva desaparición por el Dr. Pavia, a quien en aquel momento, y por ejercer como capellán suyo, se los regalaron las monjas de un convento barcelonés que iba a cerrar sus puertas para siempre.



Figura 3. 7707H (Juan Carlos Amat, *Guitarra española, y vandola*) y 7756H (Alfonso Lobo de Borja, *Credo Romano*)

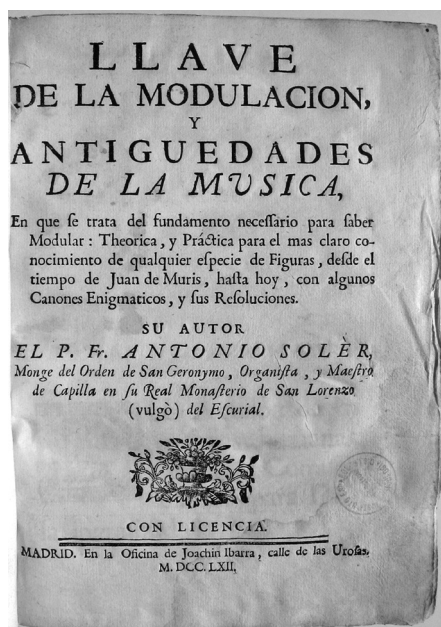
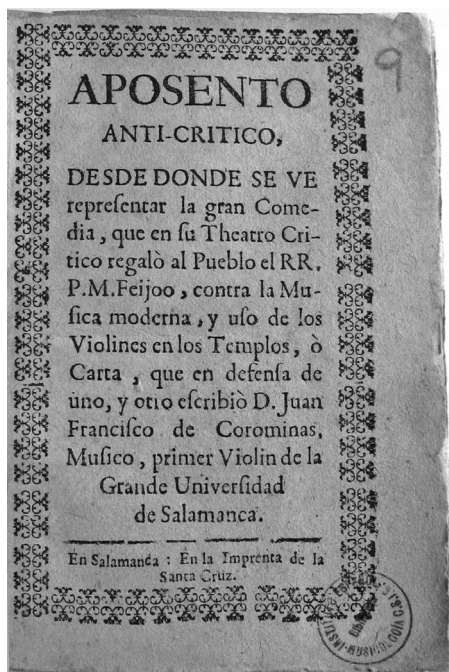


Figura 4. 7708H (Juan Francisco Corominas, *Aposento anti-crítico*, 1726), 7711H (Eustaquio Cerbellón, *Diálogo harmónico*, 1726) y 7710H (Antonio Soler, *Llave de la modulación*, 1762)

Pero, de todo ello, se podrá tener una idea gracias a la extensa tabla que ofrezco a continuación, con la intención de aportar un inventario rápido, que pueda resultar de utilidad para investigaciones futuras, bien entendido que, muy posiblemente, todavía se hayan de perfilar en gran medida sus datos, a partir de un análisis posterior más detenido⁵.

Tabla 1

Sign.	Olim	Medidas (mms.)	Autor	Título	Observaciones
7700H	1 [M. 34]	265 x 208 x 20	Anónimos, y Francisco Guerrero, Alfonso Lobo, Cristóbal de Morales, Ruiz, Santa María, Francisco de Tapia	Obras musicales litúrgicas de varios autores del siglo XVI (misas, magnificats por diversos tonos, antífonas, salmos, lamentaciones, motetes, himnos, y algunos contrapuntos a varias voces.	Libro ms., en papel (comienzos del s. XVII). 80p. Lleva anotaciones manuscritas. Compilación, a manera de librete (incompleta, por tanto), de diversas obras, de diferentes autores, en donde se recogen partes vocales sueltas (en claves de Sol, Do en 1ª, 3ª «Altus»- y 4ª).
7701H	2	196 x 145 x 34		Procesionario dominicano. (Sevilla: Meynardum Ungut Alamanum, 1494). [Tras el explicit, se añaden varios folios (un cuadernillo con notación manuscrita, también a dos tintas, que imita la del impreso, anotada sobre pentagrama rojo; comienza con el responsorio de maitines de Navidad «Sancta et Immaculata virginitas»].	Libro impreso (incunable), en papel. Enc. en piel negra repujada y tapas de madera, con dos cierres metálicos. 111p. A dos tintas; sin foliar; falta la portada; con anotaciones manuscritas. Notación musical cuadrada negra sobre tetragrama rojo ⁶ .

5. Para las entradas sombreadas, véase: EZQUERRO, 2021.

6. En el interior de este volumen se conserva una cuartilla manuscrita (mediados del siglo XX), con el sello de caucho entintado en color rojo, que nos da idea de su valor: «Librería de Tomás Trallero Bardají – Barcelona / Libros Selectos – Select Books – Paja, 33». Dicha cuartilla indica el precio de compra de este libro, al que le falta la signatura y que «En 1921 ya se cotizaba en 2000 francos suizos oro y en 2000 marcos oro. (Vease el Manual de Palau) Pts. 4.500.- Teléfono- 31.85.24».

7702H	3	207 x 142 x 25	—	<i>Ceremonias, usos y costumbres y señales de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid con las Entonaciones y Cantorias Ordinarias.</i> (Valladolid: Andrés de Merchán, 1599).	Libro impreso. Enc. en pergamino. 144f (+ 30 con el «Modo de cantar el Deus in adiutorium...»). Falta la portada, que se suple con una página manuscrita –siglo XX–, anotada en tinta azul, donde se copia el título de la obra ⁷ .
7703H	4	220 x 165 x 10	Anónimo, y ejemplos musicales de Francisco Javier Nebra, y de Diego [Sánchez] de Cáseda	[Cartilla con rudimentos de teoría musical del primer tercio del siglo XVIII y ejemplos musicales].	Cuadernillo manuscrito, en papel, sin encuadernar. 60p. hacia la mitad del cuadernillo, se han cosido dos folios de la mitad de altura, con ejemplos musicales en pauta ⁸ . Último folio, mutilado. Con anotaciones manuscritas ⁹ .
7704H	5	188 x 137 x 2	Bernardo Martí y Trilla [Bernardi Marti / et / Trilla Clerici. / [y de otra mano: «Es de la Bibliot ^a . Pub ^a . Epis- / copal de Barcelona»] / an. 1801.].	Piezas litúrgicas de canto llano (procesional) ¹⁰ .	Cuadernillo, cosido con liza; manuscrito; papel; enc. con papel pintado de color marrón (la enc. se ha desprendido); 6f sin numerar. Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama.

7. Previo al fol.1 se incluye una «Tabla de las Ceremonias», y antes de ella, un cuadernillo impreso (30 folios numerados) con el «Modo de cantar el Deus in adiutorium meum intende, a todas las Horas cantadas». Al comienzo de la citada «Tabla de las Ceremonias», se estampa el sello de caucho entintado en color rojo de la Abadía de Montserrat [benedictinos], y otro sello cuadrangular que dice «Biblioteca de Montserrat – Dvplicat».

8. Se añade al cuadernillo principal lo siguiente: un grabado («Ymagen de N. S. de los Desamparados venerada en su Real Capilla, año 1722» + dos folios sueltos plegados con ejercicios de composición (trocados, pasos...) y pruebas caligráficas + un billete pequeño pautado («Et vitam») + una cuartilla con cláusulas, puntillos y ejercicios pautados + una cartilla con rudimentos teórico-musicales (de otra mano).

9 «Amigo Miguel Dordon y Dondon B», «Yo Pueyo», «Pueyo Año 1739», «Amantissima Emperatriz Y Reina de todo lo Criado Pueyo», «Viva Jesus Y María Y dispierte las Potencias», «Por buestro Vien Y alegría Joseh Mea[?]», «Por los Montes mas fecundos Coren las», «Bien Abenturados los pobres de spiritu», «Anamaria Gaspar Questa ya desauciada», «Aunque los Padres fueran malos debian de se», «Aunque los Padres fueran Malos debian de ser buenos Por dar buen Consejo A sus yjos», «A D.ⁿ Juan de Aguirre Provin», «A Domingo de Austria y Vicente Seada», «D Dios m. ascómo», «Amigo Y señor mio Estimare el afecto de mis deseos Yo Joseph» [folio cortado, falta el lateral derecho], «A D.ⁿ Juan de Arigual», «De la mano Y pluma de Joseph Pueyo». En p. 35: «Villancio a 4. Estri^o» [«Año de 1740 Yo Joseph Pueyo Ynfante de Jacca»]; «Cavallero del Savitt de Alcantara»; «partita Amorosa. Descuidado el Ruyseñor Don Xabier Nebra»; y una (pp. 42-43) «Missa a 4^o llena de Don Diego de Casseda. Copiada en Zaragoza a 24 de Agosto de 1732». [A juzgar por los compositores y anotaciones, pudiera ser que esta pieza proviniera del tiempo en que Miguel Querol Gavaldá inventarió para el RISM los archivos de música catedralicias de Jaca y Zaragoza].

7705H	6	162 x 120 x 23	lic. Francisco Agustín Florencio [pseud. de Juan Fernández de Rojas, O.S.A.]	<i>Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero [...]</i> . (Barcelona: viuda Piferrer, [1792p]).	Libro impreso. 5ª impresión, Parte Primera. [10] + 92p.
7706H	7	141 x 100 x 7	lic. Francisco Agustín Florencio [pseud. de Juan Fernández de Rojas, O.S.A.]	<i>Crotalogía, ó ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas [...]</i> . (Cádiz: Antonio Murguía, [1792p]).	Libro impreso. Parte Primera. [10] + 92p.
7707H	8	159 x 116 x 5	Juan Carlos Amat	<i>Guitarra española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes [...]</i> . Gerona: Joseph Bró impresor, [1761].	Libro impreso. [8] + 56p. Cubierta añadida, cosida, de papel azul. Con ilustraciones (portada orlada con xilografía de un guitarrista y otros grabados xilográficos y ejemplos musicales intercalados en el texto).
7708H	9 [R Cor 12º] [R 4070]	153 x 105 x 5	Juan Francisco de Corominas	<i>Aposento anti-crítico, desde donde se ve representar la gran comedia, que en su Theatro Critico regalò al Pueblo el RR. P. M. Feijoo, contra la musica moderna, y uso de los Violines en los Templos [...]</i> (Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, [1726]).	Libro impreso. Cubiertas añadida de papel, con título manuscrito en tapa y anotaciones a lápiz en contratapa; restos de tejuelo pegado en lomo. [3] + 32p. En respuesta al Discurso XIV «Música de los Templos» del <i>Teatro crítico universal</i> del padre Feijóo.
7709H	10	169 x 100 x 30	Jean Jacques Rousseau	<i>Oeuvres de J. J. Rousseau - Écrits sur la musique</i> (París: chez Thomine et Fortic Libraires, 1823). [<i>Escritos sobre música</i>]	Libro impreso. 470p. Forma parte de las obras completas del autor: «Nouvelle Édition. Tome Seizième». Cubierta de cartón forrada en papel marmolado, con etiquetas impresas. Lleva pegatina de la tienda en que se adquirió: «Librería Central. Tel. 23 52 55. Consejo Ciento, 257. Barcelona».

10 «Aña para la Procesion del Domingo de Ramos» (*Cum appropinquaret Dominus*); «Quando regresa la Procesion entran en la Yglesia dos o mas Cantores, cierran la / puerta, y vueltos los rostros á la Procesion, cantan los versos siguientes» (*Gloria, laus et honor*); «Al fin de cada verso el Coro responde: Gloria &c.»; «Despues el Subdiacono toca á la Puerta, con la hasta la Cruz, abren la Puerta los Cantores, y entra la Procesion en la Yglesia cantando el siguiente Responsorio» (*Ingreddiente Domino in sanctam civitatem*).

7710H	11	205 x 160 x 28	Antonio Soler Ramos, O.S.H.	<i>Llave de la modulacion, y antigüedades de la musica</i> [...] (Madrid: Joaquín Ibarra, 1762)	Libro impreso. [40] + 272p. Con despleables e ilustraciones (grab. xilográficos y calcográficos). Etiqueta de «Libros Porter / Barcelona», seguramente, donde se adquirió el ejemplar. Anotado en p. 272, manuscrito (arriba a la izda.): «Perico/».
7711H	12 [R Cer 8º] [R. 4079]	197 x 150 x 12	Eustaquio Cerbellón de la Vera [probable pseud. de José Gutiérrez, tiple de la Real Capilla entre 1713 y su muerte en 1747]	<i>Dialogo Harmonico, sobre el Theatro Critico universal: en defensa de la Musica de los Templos</i> [...] (Madrid: librería de Francisco López, 1726)	Libro impreso. [10] + 64p. Encuadernación moderna con piel en lomo y refuerzos (nervios con dorados) y cartón forrado de papel marmolado en cubiertas. Anotado a lápiz en p.64: «11100» (tal vez su precio de venta, en pesetas) ¹¹ .
7712H	13 [Reg. nº 8541] [R-78.01 "17"IRI/M]	237 x 160 x 20	Carlo Giuseppe Ghisi (trad.) - Tomás de Iriarte	<i>La Musica. Poema di Don Tommaso Yriarte Tradotto dallo spagnuolo in versi italiano</i> (Florencia: el trad. [tip. de G. Barberá], 1868).	Libro impreso. [20] + 223. Traducción al italiano de C. G. Ghisi.
7713H	14	240 x 180 x 35	Andrea Adami da Bolsena	<i>Osservazioni Per ber regolare il Coro de i cantori della Cappella Pontificia Tanto nelle Funzioni ordinarie, che straordinarie</i> (Roma: Antonio de' Rossi, 1711).	Libro impreso. [46] + 215p. Ilustrado con grabados de la capilla sixtina, de sus maestros de capilla y cantores. Incluye <i>marginalia</i> del siglo XVIII. Anotación manuscrita: «Raro-interesa mucho a España por llevar los cantores españoles de la Sistina».
7714H	15	302 x 215 x 25	Mariano de Prellezo	<i>Curso completo de música teórico-práctica, por un método sencillo y claro, en estilo familiar y en forma de diálogo</i> (Madrid: Martínez y Minuesa, 1851).	Libro impreso. 64p + 19 desplegables. Enc. en piel (filetes y ornamentaciones doradas). Incluye un «Método de Solfeo» ¹² .

11. A lápiz en medio de la portadilla o frontispicio «NBC». Etiqueta pegada en la parte interior de la contracubierta, de «Libros Porter / Barcelona», seguramente el lugar donde se adquirió el ejemplar. En las páginas de respeto del final, junto a la encuadernación, anota «17», «6».

7715H	16	292 x 215 x 28	Émile Durand	<i>Traité d'Accompagnement au piano</i> (París: Alphonse Leduc, s.f. [1884]).	Libro impreso. 291p.
7716H	17	304 x 216 x 23	Nicola Vicentino	<i>L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali</i> (Roma: Antonio Barré, 1555).	Libro impreso. 146f. Falta la portada, sustituida por la copia manuscrita de la misma.
7717H	18	312 x 223 x 12	V. M. [Valentín Metón]	<i>Tratado de las Imitaciones, de los Cánones y de la Fuga, recopilado de varios autores para la enseñanza de los Infantes del Pilar.</i>	Libro manuscrito. 83p.
7718H	19 [fol. R. Ter.] [E II 9 1) Ter.]	320 x 234 x 10	Domenico Terradellas	<i>The favourite songs in the opera Call'd Mitridate N^o II. By Sig.^r Terradellas. Just Publish'd, Anibale in Capua by Sigr Hasse N^o. I</i> (Londres: printed for J. Walsh, s.f. [1742]).	Libro impreso, encuadernado en cartón entelado, reforzado con pergamino en lomo y laterales. Lleva anotaciones manuscritas a lápiz «(Domingo Miguel Barnabas)».
7719H	20	292 x 215 x 30	Jaime Facco y Joseph Cañizares [libretista]	<i>Melodrama, al Estilo, Yuliano, su, Titulo, Amor, es, Todo, Ymbenzion, Jupiter, y Amphitriton = Fiesta, que se, Represento, á sus, Magdes, en el Coliseo, del Buen, Retiro: Letra, de Dn Joseph, Cañizares, y Musica, de D.n Jaime, Facco = año, de, 1721.</i>	Libro manuscrito. 184f. Enc. en piel con dos cierres de bronce. Donativo del Instituto Nacional de Previsión al Instituto Español de Musicología (Secretaría de Madrid) CSIC, «Junio 1948».

12. Sello en caucho con tinta roja de «Font Palmarola / Compositor», y otros, con tinta verde, que dicen «Propietat / de / Font Palmarola». Incluye despleables con algunos grabados en plancha, de ejemplos musicales.

7720H	21	225 x 307 x 9	José Palomino	<i>Seis Minuettes para Piano Forte Feitos e Dedicados A Ill.^{ma} Snr.^a D. Maria Joze de Sampaio [...] 1803.</i>	Libro manuscrito [¿autógrafo?]. 36p. Papel, encuadernado en cartón forrado de papel marmolado con piel en lomo y laterales. En portada: «Es propiedad de Mariano Roman Isasola Las Palmas D. ^{bis} III de 1877».
7721H	22	274 x 202 x 27	—	Manual de canto llano. [cantoral monódico, s. XVI].	Libro manuscrito. Enc. en pergamino con cierres en piel y nervios en piel en lomo. Guardas de papel. 48p. Pergamino. A dos tintas. Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama rojo.
7722H	23	275 x 207 x 20	—	Antifonario. [s. XVI].	Libro manuscrito. Enc. en en cartón forrado en pergamino y con guardas de papel. 34p. Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama rojo. Capital decorada en rojo y azul.
7723H	24	256 x 185 x 50	—	<i>Missale Romanvm, Ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum. Pii V. Pontif. Max. Ivssv Editvm. Cum Calendario perpetuo Gregoriano</i> (Venecia: Domenico Nicolini da Sabbio, 1586). [Sobreañadidos dos cuadernillos al final:] <i>Missae propriae festivitatum</i> y <i>Missae ex praecepto, S.D.N. Sixti Papae V</i> (Barcelona: 1592)	Libro impreso. [44] + 516p. Cubiertas repujadas en piel; restos de cierres metálicos. Texto en letra gótica a dos tintas y doble columna. Capitales grabadas y grabados xilográficos intercalados con escenas bíblicas y litúrgicas y figuras de evangelistas y santos. Notación musical cuadrada en tinta negra sobre tetragrama en tinta roja. Faltan págs. 437-438; errores de paginación entre 447-451.
7724H	25 [8º R. Man.] [R. 4082]	208 x 155 x 28	—	Cantoral monódico (canto llano) [copia del siglo XX]	Libro manuscrito. Tapas de cartón forradas con papel de aguas; lomo y laterales en piel, con adornos dorados. Papel. Notación musical en semibreves blancas, compaseada- Tinta roja en marco-filete de cada página y claves.

7725H	26	215 x 150 x 40	Francisco Marcos y Navas	<i>Arte, ó Compendio general del canto-llano, figurado y organo, en método facil</i> (Madrid: José Doblado, s.f. [1776])	Libro impreso. 578p. Enc. cosida, con tapas de cartón forradas en pergamino. Anotación manuscrita en portadilla: «R. Sagimon Serra».
7726H	27 [8 R. Rom] [R. 2698]	210 x 152 x 30	Jerónimo Romero de Ávila	<i>Arte de Canto-Llano, y organó, ó Promptuario musico</i> (Madrid: José Doblado, 1785).	Libro impreso. 462p. Enc. en pergamino sobre tapas de cartón y guardas de papel. Etiqueta: «Libros Porter Barcelona» (lugar de adquisición del bien). Anotaciones manuscritas a lápiz.
7727H	28	211 x 153 x 15	fray Ignacio Ramoneda	<i>Arte de Canto-Llano</i> (Madrid: Francisco Martínez Dávila impresor de cámara de S.M., 1827).	Libro impreso, papel. 187p. Enc. en pergamino sobre tapas de cartón; título manuscrito en tinta en el lomo; cosido en piel; restos de tinta roja en cubiertas, y tejuelo pegado en lomo. Sello entintado de caucho: «Escorial R. C. PP. Agustinos».
7728H	29	204 x 151 x 20	fray Antonio Martín y Coll	<i>Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas, para cantores de choro [...]</i> (Madrid: viuda de Juan García Infanzón, 1714).	Libro impreso, papel. 144p. Enc. en piel de color verde con filetes y adornos dorados; guardas en papel de aguas. En lomo (letras doradas): «Martin / Cantollano / Madrid 1714».
7729H	30	213 x 151 x 20	—	<i>Officium et Cantus in Processione Dominicæ Palmarum, In Triduo Majoris Hebdomadæ, in Diluculo Resurrectionis, et in Processione [...]</i> (Madrid: [Imp. E. Aguado], 1830). «El libro surge para suplir la falta de Libros Corales, que ocasionó la Guerra de la Independencia. El Oficio de Semana Santa presenta no sólo la letra sino también la solfa, de lo que se acostumbraba a cantar en los tres días de Jueves, Viernes y Sábado Santo»	Libro impreso, papel. [Dominico]. 2f + [76] + [61] + 64p. Tapas de cartón forradas con papel marmolado. Anotaciones manuscritas ¹³ .

7730H	31	152 x 125 x 11	—	Cantoral de canto llano [s. XVI].	Libro manuscrito, papel. Enc. cosido en pergamino. 228p. Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama rojo. Texto a dos tintas. Capital e iniciales en rojo. Con anotaciones manuscritas. La restauración ha reintegrado parte de la notación original que se había deteriorado. Boleto incluido en su interior: «Don Sr. Subirá».
7731H	32 [12º R. Cat.]	141 x 88 x 6	William Pinnock	<i>A catechism of Music, in wich the first principles or that accomplished science are rendered easy to be understood. To wich are added some Preliminary instructions for learners on the Piano Forte</i> (Londres: Pinnock and Maunder, sold by Law and Whittaker, s.f. [1818]).	Libro impreso, papel. 4ª edición. Incluye un grabado de Orfeo. Anotación manuscrita en tinta en portadilla: «Pepita Sallon 1818» (probable propietaria).
7732H	33	152 x 99 x 8	J. Jousse	<i>A Catechism of Music, in which the first principles of that Accomplished Science are rendered easy to be understood</i> (Boston: Oliver Ditson, s.f. [1906c?]).	Libro impreso. A partir de la 19ª edición londinense.
7733H	34	103 x 155 x 8	E. M.	<i>Novisimo Arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro, adornado con grabados y láminas de piezas, bailes, etc.</i> (Madrid: Imp. M. R[omeral] y Fonseca, 1850).	Libro impreso, papel. 28p + 33 láminas. 3ª ed. aumentada. Tapas de cartón forradas con papel de aguas y reforzado en el lomo con piel. Anteportada con grabado firmado por Murcia (un guitarrista tocando ante partitura), y láminas con cifrados de ejercicios y canciones para guitarra.

13. A tinta en portadilla: «Ad usum Fr. Josephi Vinyolas / Conv. Urgellensis» [rubricado].
En guarda delantera: «Anton de cabidaldetor Josep deo».

7734H	35 [R Tho 12º] [R. 4072]	131 x 225 x 25	VV.AA. [Abel, Auretti, Brown, Fischer, Foot, Kammel, Lowe, Martini, Pasquali]	<i>Thompson's Compleat Collection of 100 Favourite Minuets, For the Harpsichord, Violin, German Flute, or English Harp.</i> Vol. II (Londres: C. & S. Thompson, [1770]).	Libro impreso, papel. Enc. maltrecha, con tapas de cartón forradas en piel, con marco-filete dorado; restos del cosido en nervios del lomo. Tejuelo con signatura antigua. Música grabada.
7735H	36 [E II 8] Fer. 12º] [R. 5500]	155 x 220 x 10	José Ferrer y Esteve de Pujadas	<i>12 Minues para Guitarra</i> (S.l.: s.n., s.f. [1888]). [Op. 12, dedicado a su amigo Francisco Tárrega]. Dedicatoria autógrafa a lápiz: «A mi estimado amigo, el notable guitarrista D. Juan Ferran [?]. El Autor [rubricado]».	Libro impreso, papel. Enc. en tela de color caldero con ribetes en relieve en cubiertas y título con letras doradas en la tapa. Fotografías con las partituras musicales. Enc. en tela, con título dorado en cubierta frontal. Lleva tejuelo.
7736H	37	205 x 147 x 9	fray Pedro Carrera Lanchares, O.Carmo.	<i>Rudimentos de Musica divididos en cinco instrucciones que facilitan la mas pronta intelgencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles</i> (Madrid: José Doblado, 1805).	Libro impreso, papel. Enc. con tapas de cartón forradas con papel marmolado reforzado en piel en el lomo, con ornamentaciones doradas. «Fausto Martínez de la Torre grabó todas las láminas».
7737H	38	205 x 131 x 33	Jean Jacques Rousseau	<i>Dictionnaire de musique.</i> Vol. 1 (Ámsterdam: Marc Michel Rey, 1769).	Libro impreso, papel. [14] + 504p.
7738H	39	205 x 131 x 33	Jean Jacques Rousseau	<i>Dictionnaire de musique.</i> Vol. 2 (Ámsterdam: Marc Michel Rey, 1769).	Libro impreso. 372p.
7739H	40	213 x 154 x 21	Francisco Javier Cid	<i>Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la pulla, dudado de algunos, y tratado de otros de fabuloso: Y Memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, [...] y curacion por la música [...]</i> (Madrid: Manuel González, 1787).	Libro impreso, papel. 324p. + 2 láminas (partituras). Enc. con tapas de cartón forradas en piel. Anotado a lápiz en vuelto de la primera portadilla: «Curiosidad».
—	41	215 x 157 x 2		Comentarios de teoría musical en estilo pregunta-respuesta y ejemplos musicales.	Pliego manuscrito. 16p. ¹⁴ .
—	42	220 x 170 x 10	P. M.t.	Villancico a 4, y a 8, con violines a S. Marcial «Que Marcial estruendo»	Pliego manuscrito. 44p.

7740H	43	311 x 234 x 15	José Moñino [conde de Floridablanca]	<i>Censo español executado de orden del Rey comunicada por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado y del Despacho en el año de 1787</i> ([Madrid:] Imprenta Real, [1787]).	Libro impreso, papel. [4] + [6] + 43f. Enc. con tapas de cartón forradas de papel de aguas (también en las guardas) y lomo en piel. La portadilla trae sello de caucho entintado: «Biblioteca – Pau VII».
7741H	44	200 x 152 x 15	—	<i>Relacion, que hace el claustro de la Real, y Pontificia Universidad de Cervera Al Rey Nuestro Señor Don Fernando Sexto (Dios le guarde) De la festiva pompa, con que el día 4. de Diciembre de 1746. Aplaudió la exaltacion al throno, y proclamacion de su S.C.R. Magestad</i> (Cervera: imp. de la Real y Pontificia Universidad, por Manuel Ibarra, [1747]).	Libro impreso, papel. 138p. Enc. en pergamino sobre tapas de cartón; restos de los dos cierres (de cuerda); lleva tejuelo.
7742H	45	203 x 152 x 25	Juan Gómez Zalón	<i>Relacion de las festivas demostraciones de fiel gozo, y leal afecto, con que la imperial ciudad de Zaragoza, metropoli de Aragon, y su corona, celebró la Exaltacion al Throno de su amado Monarca, el Señor D. Fernando el VI. de Castilla, y III. de Aragon, en el día 29. de Setiembre de 1746</i> (Zaragoza: Imp. del Rey nuestro Señor, y de la Ciudad, 1747).	Libro impreso, papel. [24] + 214p. Enc. con tapas de cartón forradas de pergamino; restos de los dos cierres (de cuerda); lleva tejuelo. En cubierta, a tinta: «6». Etiqueta de «Libros Porter Barcelona» (donde se debió adquirir). En guarda delantera, a tinta: «Forcal / R [rubricado]».

14. Las piezas con antigua signatura 41 y 42 no se llegaron a enviar –ni por tanto, a inventariar– al Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid. No se han podido consultar. Los datos que se ofrecen corresponden a los que incluían los primeros listados realizados en el Departamento de Musicología, IMF-CSIC, hacia mediados de la década de 1990.

7743H	46 [8° R Ara.]	205 x 153 x 45	Manuel Vicente Arámburu de la Cruz	<p><i>Historia chronologica de la Santa, Angelica, y Apostolica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza, y de los Progressos de sus reedificaciones. Relacion panegyrica de las solemnes fiestas [...], y descubrimiento del nuevo, sumptuoso Tabernaculo, que se ha labrado en el proprio lugar en que la edificò el Apostol San-Tiago el Mayor</i> (Zaragoza: Imp. del Rey Nuestro Señor, [1766].</p> <p>Con dos grabados calcográficos: imagen de la Virgen del Pilar y el apóstol Santiago, por José Lamarca; y gran planta plegada de la capilla, dib. por José Ramírez y grab. por Braulio González.</p>	<p>Libro impreso, papel. [56] + 415p. Enc. con tapas de cartón forradas en pergamino; restos de cosido en lomo; cantos decorados con aguas en tonos ocre y rojos. Título manuscrito en tinta en el lomo «Historia Cro / nologica de la / Capilla de N. S. d' / Pilar». Lleva tejuelo. Manuscrito en tinta en postguarda: «Soy de».</p>
	47 ¹⁵				
7744H	48	215 x 152 x 17	fray Juan Facundo Sidro Vilarroig	<p><i>Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII. en su tránsito por esta capital dispuso la muy noble, leal y fidelísima Ciudad de Valencia.</i> ([Valencia:], Benito Monfort, 1814).</p>	<p>Libro impreso, papel. 128p. Enc. con tapas de cartón forradas en piel, con ribetes y decoraciones doradas en cubiertas y lomo; en lomo, con fondo rojo y letras doradas «Regocijos / de / Valencia». Guardas con papel de aguas en tonos azules.</p>
7745H	49	147 x 105 x 5		<p><i>Peregrinació del venturos pelegri, ab las Coblas de la Mort, ara de nou corregidas</i> (Cervera: Estampa de la Real Universitat, 1775).</p>	<p>Cuadernillo impreso. Enc. en piel. 48p. Xilografías. En lengua catalana, la portada trae una cita en griego.</p>

15. Los primeros listados de este Fondo Reserva realizados en el Departamento de Musicología, IMF-CSIC, hacia mediados de la década de 1990, ya anotaban en este lugar lo siguiente: «???».

7746H	50	467 x 350 x 50	P. Vila & —	<i>[Misas para la Virgen y de santos]</i> Missa de quinto tono [...] de la S. ^{ma} Trinidad; Missa de primero tono [...] de la S. ^{ma} V. ^{ta} Maria [...]; Missa de segundo tono [...] del Glorioso Patriarca San Jose; Missa de octavo tono [...] de la Encarnación del hijo de Dios; Missa Pastoral à quinto tono [...] del Nacimiento, vida santa y divina del Hijo de Dios; Missa de sexto tono [...] de Jesus Sacramentado y Dolorosa Pacion; Missa de quinto tono [...] del Dulcísimo y Sagrado Corazon de Jesus; Missa «Cum júbilo»; Missa de cuarto tono [...] en honor de Todos los Santos. [s. XVII?].	Libro de coro manuscrito. 120f. Enc. con tapas de madera forradas y claveteadas en piel, y con refuerzos en cantoneras y cierres metálicos. «Es de la Comunidad de S. ^{ta} Isabel Barcelona». Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama rojo. Puntos de libro o separadores en tela (marcapáginas o señaladores).
7747H	51	430 x 324 x 70	—	Cantoral [(himnodia) s. XVII]	Libro de coro manuscrito. 337p. Enc. en piel sobre tabla; refuerzos de piel y metal claveteados en las tapas y restos de cierres metálicos. Lleva tejuelo «Libro de himnos». «Es de la Comunitat de S. ^{ta} Isabel, Barcelona». Notación musical cuadrada negra sobre pentagrama rojo; capitales en rojo, y decoradas en dorado y diversos colores. Con anotaciones manuscritas.
7748H	52	424 x 284 x 25	Joan Pujol & Marciá Albareda	Manuscrito de Santa Caterina [polifonía catalana (salmodia, Passio...) del s. XVII («1627», «1660», «1653», «1656»...; a 4 voces (S, A, T, B)].	Libro de coro, manuscrito. 71f. Enc. moderna en pergamino. Foliado a lápiz.

7749H	53	330 x 260 x 45	Fernando de Arteaga Pereira (comp.); Felipe Pedrell & Francisco Viada	<i>Celebridades Musicales ó sea biografías de los hombres más eminentes en la música</i> (Barcelona: Centro Editorial Artístico de Isidro Torres, 1888).	Libro impreso. 670p + láminas. Enc. en cartón entelado en rojo con relieves y dorados ornamentales. 2ª edición. Guardas de papel pintado decorado con motivos vegetales en color verde. Sello en caucho entintado del lugar de adquisición: «Librería Pujol Vilafranca».
7750H	54-A2	298 x 220 x 1	—	Texto con notación musical monódica (neumática, canto llano), sobre línea roja [s. XV?] ¹⁶ . [Cantos de Jueves Santo]. [Posiblemente procedente de la catedral de Huesca].	Caja A ¹⁷ Un bifolio manuscrito, plegado, en pergamino. 4p. A dos tintas. Notación musical neumática aquitana. Una capital, en tinta roja y azul. Muestras de haber sido reutilizado como tapas de otro documento. Anotado en parte superior, en tinta: «CaRetadas depieSra» [?].
7751H	55-A3	300 x 215 x 1	—	Texto con notación musical monódica (neumática, canto llano), sobre línea roja [s. XV?]. [Textos de las letanías]. [Posiblemente procedente de la catedral de Huesca].	Caja A. Un bifolio manuscrito, plegado, en pergamino. 4p. A dos tintas. Notación musical neumática aquitana. Capitales, en tinta roja y azul. Muestras de haber sido reutilizado como tapas de otro documento. Anotado en parte superior, en tinta: «Dones» [?].
7752H	56-A4	231 x 166 x 3	—	Texto con notación musical monódica (neumática, canto llano) alternando con textos a dos columnas, sobre línea roja [s. XV?]. [Textos del segundo domingo después de Pascua]. [Posiblemente procedente de la catedral de Huesca].	Caja A. Un folio manuscrito, plegado por la mitad (muestras de haber sido reutilizado como tapas de otro documento, seguramente para albergar una partichela de contralto de una obra a 8 voces), en pergamino. 2p. Notación musical neumática aquitana. Capitales, en tinta roja y azul. En tinta, de mano posterior: «Alto de 1. Coro, a 8. / Psalmos de Nona». Y de otra mano: «Tenor». Y anotado a lápiz (autógrafo de Inglés): «Huesca (Catedral)».

16. Junto a él, se ha conservado un folio suelto con un grabado del s. XVIII: «Ymagen de N. S. de los Desamparados, venerada en / en su Real Capilla, año 1729».

17. Todas las piezas que llevaban signatura antigua (olim) con letra «A» se correspondían con materiales conservados originalmente en el Instituto Español de Musicología (IEM) en un archivador de color verde o «Caja A», que contenía pergaminos sueltos con texto manuscrito, y notación musical monódica en su parte superior, sin pauta [s. XV?].

7753H	57-A5	167 x 230 x 3	—	<p>Texto con notación musical monódica (neumática, canto llano) alternando con textos a dos columnas, sobre línea roja [s. XV?].</p> <p>[Texto de la homilía de la invención de la santa cruz según san Juan]¹⁸.</p>	<p>Caja A. Un folio manuscrito, plegado por la mitad (muestras de haber sido reutilizado como tapas de otro documento, seguramente para albergar una partichela de contralto de una obra a 8 voces), en pergamino. 2p. Notación musical neumática aquitana. Capitales, en tinta roja y azul. A lápiz: Tiple. 2º 4 misas».</p>
7754H	58-A6	160 x 223 x 1	—	<p>Texto (fragmentos breves) con notación musical monódica (neumática, canto llano), alternando con textos a dos columnas; no lleva línea roja, aunque tal vez pudiera colegirse del contexto del código [s. XV?].</p> <p>[Posiblemente procedente de la catedral de Huesca].</p>	<p>Caja A. Un folio manuscrito, plegado por la mitad (sólo medio, pues, cortado, le falta la otra mitad), en pergamino. 2p. Notación musical neumática aquitana (solamente en una de sus caras). Capitales, en tinta roja y azul.</p>
7755H	59-A7 & A8	160 x 225 x 1 & 182 x 225 x 1	—	<p>Textos con notación musical monódica (neumática, canto llano), alternando con textos a dos columnas, sobre línea roja [s. XV?].</p> <p>[Textos de una antifona tomada del evangelio según san Juan; himno de laudes «Aurora lucis rutilat»; etc.].</p> <p>[Posiblemente procedentes de la catedral de Huesca].</p>	<p>Caja A. Sendos folios manuscritos, plegados por la mitad (de cada uno de ellos, sólo queda medio, pues, cortados, les falta la otra mitad), en pergamino. 2p. Notación musical neumática aquitana. Capitales, en tinta roja y azul. En tinta, de mano posterior: «Psalms de Nona». Textos en tinta, de mano posterior, anotados en un margen, ilegibles; y en otro lugar: «Dios mio y Señor mio».</p>
— ¹⁹	60 [= 85]				
—	61 [= 84]				
—	62 [= 94] ²⁰				

18. Es prácticamente seguro que procede de la catedral de Huesca, pues anota en tinta de época posterior (ss. XVII/XVIII): «Quicumque ã 7 / Alto 2º Choro», aludiendo a la obra homónima, conservada en la catedral altoaragonesa, en reducción para 7 voces a partir de la original a 11 voces del maestro de capilla Urbán de Vargas, del siglo XVII, que se cantó y utilizó en Huesca en los ss. XVII-XVIII. Véase: EZQUERRO, 1997.

7756H	63-B1	285 x 203 x 1	Alfonso Lobo de Borja	<i>Credo Romano</i> [parte del acompañamiento, cifrado, de una misa a 4]. El texto de la entonación, que se destinaría sin duda a que lo cantara el celebrante en canto llano, no se incluye, comenzando aquí en «Patrem omnipotentem». Se delimitan las siguientes secciones del Credo: Patrem – Et incarnatus – Crucifixus – Et iterum – Et in Spiritum.	Caja B ²¹ . Un pliego suelto manuscrito, doblado por la mitad. Pergamino. 2p. Notación mensural blanca. Escriba profesional. Se anota «Et incarnatus est &c ^a », como pie para el acompañante u organista, en tinta roja.
7757H	64-B2	215 x 170 x 3	Giovanni Pierluigi da Palestrina	<i>Motetorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur. Liber secundus. Nunc denuò in lucem editus</i> (Venecia: herederos de Girolamo Scotto, 1588) [Librete del <i>Sextus</i>]	Caja B. Cuadernillo impreso, papel. Cubierta de pergamino. 28p. Con anotaciones manuscritas.

19. Las piezas con signatura antigua (*olim* 60 (duplicada en *olim* 85, como se puede ver en la tabla) y 61 (duplicada en *olim* 84, y sin registro oficial del Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid), ambas, del siglo XIX, disponían también de una signatura normal de biblioteca, y por tanto, podían ser prestadas desde la IMF a investigadores y usuarios. Tal vez por ello, en algún momento salieron del armario donde se depositaba el «Fondo Reserva», ubicándose en otros lugares de la biblioteca general de música de la IMF. Seguramente por eso, esas viejas signaturas 60 y 61 se debieron reubicar: *olim* 60, se duplicó (sin estar duplicada realmente) en *olim* 85, catalogándose definitivamente con esta vieja numeración 85 en el Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid como 7777-H; mientras que *olim* 61, se duplicó como *olim* 84 (asimismo sin estar duplicada), aunque esta pieza nunca llegaría a enviarse a Madrid, de suerte que no llegó a incorporarse definitivamente al citado «Fondo Reserva», quedando finalmente para su consulta entre los fondos habituales de biblioteca de la IMF. Conviene tener en cuenta, en este sentido, que toda la biblioteca de la IMF, incluidos lógicamente sus fondos de música y musicología, se registraron exhaustivamente, con vistas al pertinente control de acceso al edificio (entrada y salida de libros), a comienzos del siglo XXI, añadiéndoles para ello los correspondientes códigos de barras, en una situación que se aprovechó para sanear, reubicar, controlar duplicados y, en fin, solventar las incidencias que se habían podido producir a lo largo de los años, pues, buena parte de los materiales, de uso cotidiano por parte de los distintos investigadores del edificio, habían quedado dispersos por sus diferentes despachos. Esta razón, muy posiblemente, habría ocasionado algunas incidencias con sus signaturas y ubicaciones, de las que el presente «Fondo Reserva», se resintió también, lógicamente. Ningún material se perdió ni mucho menos, pero sí que, algunas piezas, pudieron quedar colocadas en lugares distintos a donde anteriormente estuvieran. Y por esa razón, la cierta descoordinación –aunque en realidad no sea tal– que se puede detectar, en algunos casos, entre las viejas signaturas, ya obsoletas, y el registro que finalmente se hizo del «Fondo Reserva» en el Servicio de Patrimonio del CSIC en Madrid, adonde se envió para su restauración, aunque algunas pocas piezas nunca llegaron allá y, por tanto, no constaran oficialmente como tal «Fondo Reserva».

7758H	65-B3	155 x 225 x 23	Rinaldo Burno, M. Giuliano Tiburtino, Jhan Gero, Costanzo Festa, Giovanni Tommaso di Maio	Miscelánea de 6 publicaciones (madrigales italianos, música religiosa, etc.) [parte del Bajo] (Varios títulos y obras encuadrados juntos)	Caja B. Libro impreso, papel. Enc. en cartón y papel. 189p.
7759H	66-B4.1	207 x 164 x 22	Francisco Guerrero	<i>Motecta Francisci Guerrerii In Hispalensi Ecclesia Musicorum Praefecti, Quae Partim Quaternis, Partim Quinis, alia Senis, alia Octonis, & Duodenis concinuntur vocibus</i> (Venecia: Jacopo Vincenti, 1597) [parte del Cantus].	Caja B. Librete impreso, papel. Enc. en pergamino con restos de cierres de piel; cosido; muy maltrecho. 81p. Falta la dedicatoria, cuyo contenido textual («Christo Deo Optimo Maximo...») se ha sustituido por su copia manuscrita. Anotaciones manuscritas en guarda trasera.
7760H	67-B4.2	210 x 160 x 22	Francisco Guerrero	<i>Motecta Francisci Guerrerii In Hispalensi Ecclesia Musicorum Praefecti, Quae Partim Quaternis, Partim Quinis, alia Senis, alia Octonis, & Duodenis concinuntur vocibus</i> (Venecia: Jacopo Vincenti, 1597) [parte del Altus].	Caja B. Librete impreso, papel. Enc. en pergamino con restos de cierres en piel. 102p.
7761H	68-B4.3	231 x 167 x 20	Francisco Guerrero	<i>Motecta Francisci Guerrerii In Hispalensi Ecclesia Musicorum Praefecti, Quae Partim Quaternis, Partim Quinis, alia Senis, alia Octonis, & Duodenis concinuntur vocibus</i> (Venecia: Jacopo Vincenti, 1597) [parte del Altus (segundo ejemplar de la misma parte vocal)].	Caja B. Librete impreso, papel. Enc. en pergamino. 70p. Sello entintado de caucho de «José Subirá» que imita su firma (sin duda, quien habría donado estas piezas para el Fondo Reserva).

20. Cfr. 7786-H y 7806-H.

21. Las piezas con signatura antigua (*olim*) con letra «B» correspondían a materiales originalmente conservados en el IEM en un archivador de color verde o «Caja B», que, para su mejor preservación y almacenamiento, agrupaba hojas o cuadernillos sueltos y, en general, piezas de escaso grosor.

7762H	69-B4.4	224 x 170 x 20	Francisco Guerrero	<i>Motecta Francisci Guerrerii In Hispalensi Ecclesia Musicorum Praefecti, Quae Partim Quaternis, Partim Quinis, alia Senis, alia Octonis, & Duodenis concinuntur vocibus</i> (Venecia: Jacopo Vincenti, 1597) [parte del Bassus].	Caja B. Librete impreso, papel. Enc. en pergamino. 77p. Sello entintado de caucho de «José Subirá»
7763H	70	480 x 310 x 5	Dom Bedos de Celles	Imágenes de órganos, tuberías, mecanismo, decoración, etc. [procedentes de: <i>L'art du facteur d'orgues</i> . 4 vols. (París: L. F. Delatour, 1766)].	Carpeta (1) ²² . Pliegos suelos sin encuadernar (láminas con ilustraciones grabadas, planos, etc.). 15p.
7764H	71 [R. 5634]	272 x 178 x 1	—	<i>Noticia de las funciones publicas que están dispuestas en los días del Novenario de las proximas Fiestas que se han de celebrar en esta Ciudad de Valencia pos la gloriosa memoria del Tercer Centenar de la Canonizacion de nuestro Patrono, y Patricio San Vicente Ferrer, que se cumple en 29. de Junio de 1755</i> ([Valencia:] viuda de Antonio Bordázar de Artazú, [1755]).	Carpeta (1). Impreso, plegado. 4p.
7765H	72 [R 5635]	313 x 215 x 2	—	<i>Lista de gastos que se hicieron en Toledo por las fiestas y regocijos celebrados en 1697 en honor de los Reyes seguida de una petición para cobrarlas</i> ([Toledo: 1697]). [«Fiestas &c ^a . a sus Mag. ^{es} el año de 1697: Quenta que dan Don Joseph Victor de Segovia [...].»]. [«Informe. En cumplimiento del acuerdo de V.S. de 26 de Ag. ^o de 1701 en que fue servido de cometernos la proposizion de medios [...].»].	Carpeta (1). Pliego manuscrito, cosido. 16p. Anotado sobre papel timbrado «Para despacho de oficio [...] Sello quarto, año de mil setecientos y dos».

22. Las antiguas signaturas (*olim*) 70 a 78, se reunían originalmente en una primera carpeta roja (1) con cierre de gomas elásticas.

7766H	73	520 x 363 x 1	—	d cursiva (2 de julio de 1350). [Escritura redactada en lengua aragonesa y firmado por notario público. Menciona a Sancho Bello de Cariñena y la parroquia de San Felipe de Zaragoza]	Carpeta (1). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Una cara con el texto, y la otra, con anotaciones explicativas, de época posterior (apenas legible).
7767H	74	205 x 182 x 2	—	f cortesana (Escritura del pago que efectuó Mateo (Juan) Solórzano por unas casas, el 18 de octubre de 1557 en Zaragoza, para saldar la deuda antes contraída por Pedro Solórzano, que había pagado ya una parte a Domingo de Almau mediante acto testificado por Jaime Secanilla notario público de Zaragoza; se menciona a Jaime de Carrillo y a Mateo de Villanueva, notario.	Carpeta (1). Un pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Con anotaciones de época posterior al dorso.
7768H	75	620 x 520 x 5	—	G cursiva [1599]. Documento oficial, redactado en latín, de naturaleza no musical, posiblemente conservado por su antigüedad y, acaso, como ejercicio paleográfico.	Carpeta (1). Un pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Con anotaciones.
7769H	76	540 x 320 x 2	—	f cursiva [1540]. Redactado en latín.	Carpeta (1). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p.
7770H	77	470 x 405 x 2	—	g cursiva [Compra de casas; en aragonés; Zaragoza, año 1425; se menciona a un beneficiado de la iglesia de Santa Cruz].	Carpeta (1). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p.
7771H	78	408 x 112 x 2	—	Testamento de Gracia de San Jaime, viuda, otorgado en Zaragoza, 16.06.1540, ante Joan de Aguas, notario de caja de Zaragoza.	Carpeta (1). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Con anotaciones.
7772H	79	800 x 710 x 10	—	[Privilegio de Diego de Vera (habitante de Villafranca); en latín. Zaragoza, 1652 (?)]	Carpeta (2) ²³ . Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Mutilado y poco legible.

7773H	80	585 x 405 x 4	—	Documento oficial, redactado en latín, de naturaleza no musical, posiblemente conservado por su antigüedad y, acaso, como ejercicio paleográfico. [Sebastián Lagostera, notario; 1577]	Carpeta (2). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Mutilado y poco legible.
7774H	81	615 x 295 x 2	—	Testamento redactado en castellano-aragonés, por Joan Pérez de Buysán (Isabel de Lobera es su mujer), de Zaragoza, el 19.06.1492; Domingo Royo notario; y Joan de Peralta notario de Zaragoza	Carpeta (2). Pergamino suelto, plegado, manuscrito. 2p. Mutilado y poco legible.
7775H	82 [4ºR. Bar.1]	257 x 228 x 32	Josep Bartomeu Granell [Colaboradores: Teresa de Carreras, Madame Mercedes Vincent, Montserrat Sagué d'Almirall, Goller i Bocquet]	<i>Curs 1949 a 1950. El «lied» a través del temps</i> (Barcelona: 1949-1950). [Colección de programas y traducción de las canciones ofrecidas en la Sala Vila Arrufat - Casa Bartomeu del Jardí dels Tarongers, de Pedralbes (Barcelona)]	Libro impreso, papel, ilustrado. Dedicatoria autógrafa del autor, para el IEM (Pedralbes, 1951). Y dedicatoria impresa a su madre, la cantante ilerdense Teresa Granell de Bartomeu.
7776H	83 [4ºR. Bar.2] [E I 41] Bar.]	255 x 230 x 36	Josep Bartomeu Granell	<i>Curs 1950 a 1951. La música vocal francesa.</i>	Libro impreso, papel, ilustrado. Dedicatoria autógrafa del autor al IEM (Pedralbes, 1952).
	84 [= 61] ²⁴	265 x 175 x 25	Francisco Andreví	<i>Tratado teórico-práctico de armonía y composición</i> (Barcelona: Pablo Riera, 1848).	Libro impreso. 80p (texto) + 133p (música grab.-partituras) + 1 desplegable)+1 h
7777H	85 [= 60] ²⁵ [Fol.E IV 21] Ada.]	312 x 222 x 20	Vicente Adán	<i>Documentos para instrucción de músicos, y aficionados, Que intentan saber el Arte de la Composición</i> (Madrid: José Otero, 1786).	Libro impreso. 16p + 75 láminas de ejemplos. Con ejemplos musicales manuscritos. Enc. en cartón y papel.

23. Y las viejas signaturas 79 a 81, se agrupaban en una segunda carpeta roja (2) con cierre de gomas.

7778H	86 [4ºR. Huy.] [E I 23) Huy.]	277 x 230 x 50	Constantin Huygens	<i>Musique et musiciens au XVIIe siècle. Correspondance et oeuvre musicales de Constantin Huygens.</i> Willem Josef Andries Jonckbloet y Jan Pieter Nicolaas Land (eds.). (Leyde: E. J. Brill, Société pour l'Histoire Musicale des Pays-Bas, 1882). [Correspondencia de Huygens con otros personajes de la época (gente de letras o artistas como el conde Maurice de Nassau, la duquesa de Lorraine, Descartes, Balzac, Rubens, etc.)].	Libro impreso. Enc. en tela. 478p. Hojas de papel de distinto tamaño (tal vez cortadas a mano).
7779H	87 [4ºR. Ber.]	300 x 215 x 45	Andrieux, Bayard, Crépon, Claverie, Darjou, G. Durand, Férat, Giacomelli, Lorsay, Morin, Pauquet, Riou, Sauvageot, Viollat, Worms	<i>Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et posthumes</i> (París: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1867).	Libro impreso, ilustrado (161 imágenes y numerosas viñetas). 618p.
7780H	88 [4ºR. Chan.] [F III Fra) 22) Chan.]	272 x 192 x 50	— [Châteaubriand, Fabre d'Eglantine, Florian, La Harpe, Ségur, marquise de Travanet, princesse de Salm, Favart]	<i>Chants et chansons populaires de la France</i> (París: Garnier Frères Libraires-Éditeurs, 1854). «D'après les dessins de MM. E. De Beaumont, Daubigny, Dubouloz, E. Giraud, Meissonier, Pascal, Staal, Steinheil et Trimolet. Gravés par les meilleurs artistes».	Libro impreso, ilustrado. Tomo 2. 342 p. (entregas 44 a 85) Cantos dorados. «Chansons choisies, Romances, Rondes, Complaintes et Chansonnettes».
7781H	89	353 x 263 x 35	Agustín Luis Salvans (dir.)	<i>La música ilustrada Hispano Americana. Revista Quincenal de Música, Literatura y Teatros.</i> Año I, núm. 1 (25.12.1898); Año II, núms. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 (Barcelona: 1898-1899).	Revistas impresas enc. en formato libro. En papel cuché mate y a varias tintas; inserta partituras en cuatro páginas centrales (de Chapí, Granados, Schumann, Bretón...); ilustrada. Paginación continuada anual; entregas de 12p.

24. Véase nota al pie núm. 15.

25. Véase nota al pie núm. 15.

7782H	90	353 x 263 x 35	Agustín Luis Salvans (dir.)	<i>La música ilustrada Hispano Americana. Revista Quincenal de Música, Literatura y Teatros.</i> Año III, núms. 25 (01.01.1900), 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 (Barcelona: 1900).	Revistas impresas enc. en formato libro. En papel cuché mate y a varias tintas; inserta partituras en cuatro páginas centrales (de Chopin, Pascual Marquina, Gluck, C. M. von Weber...); ilustrada. Paginación continuada anual; entregas de 12p..
7783H	91 [E IV 23] Met.]	350 x 260 x 50	—	Método de piano para ciegos. Siglo XIX [Graba, en relieve, los caracteres correspondientes].	Libro en braille. Encuadernado con tapas de cartón forradas con papel marmolado en tonos verdes.
7784H	92 [E I 1] Cor.]	390 x 282 x 45	Benito Zozaya (ed., propietario y dir.)	<i>La correspondencia musical; música, teatros, bellas artes: revista semanal.</i> Año 3º, núms.105 a 156 (Madrid: imp. y esterotipia de El Liberal, 1883).	Revistas impresas enc. en formato libro.
7785H	93 [E I 1] Cor.]	390 x 282 x 54	Benito Zozaya (ed., propietario y dir.)	<i>La correspondencia musical; música, teatros, bellas artes: revista semanal.</i> Año 1º, núms. 1 (05.01.1881) a 52 (Madrid: imp. y esterotipia de El Liberal, 1881).	Revistas impresas enc. en formato libro, con tapas de cartón forradas con papel marmolado y lomo en piel, con dorados.
7786H	94 [= 62]	208 x 137 x 4	Carlos Román y Ferrer	<i>Ligero estudio sobre el «Mapa Armónico Práctico» (Manuscrito del siglo XVIII).</i> Breve resumen (notas manuscritas) sobre el tratado manuscrito de F. Valls, conservado en la biblioteca de la Universidad de Barcelona. Para el curso 1905-1906 en la Universidad de Barcelona.	Cuadernillo de papel lineado, manuscrito. 35f (por una cara; cuartilla); con índice al final.

7787H	95	180 x 115 x 35	—	<i>Officia Majoris Hebdomadae et Octavae Paschatis Ex Missali, Breviario et Pontificali Romano Deprompta una cum commemorationibus festorum quae hoc tempore occurrere possunt. Editio cum cantu Ex Libris Rite Approbatis Novissimis etiam rubricis accomodata</i> (Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1920).	Libro impreso. 560p. Anotación a lápiz en hoja de guarda: «Juan Colomer, Pbro Mataró / Prat de la Riba 49». Papel biblia a dos tintas. Cortes en rojo.
7788H	96	190 x 125 x 65	—	<i>Liber usualis</i> (Tournai, Bélgica: Société S. Jean l'Évangéliste, 1929).	Libro impreso. [1728p]. Faltan la portada y primeras hojas. Anotación manuscrita (firma) en hoja de guarda: «Joachim M ^a / Gallinat».
7789H	97	190 x 125 x 55	—	<i>Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis</i> (Tournai, Bélgica: Société S. Jean l'Évangéliste, 1949).	Libro impreso, con cantos dorados. Anotación manuscrita (firma) en diferentes lugares de las hojas de guarda y portadillas: «Juan Lin». Otra anotación: «Barcelona, 29-5-89».
7790H	98	210 x 144 x 55	—	<i>Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi</i> (Tournai, Bélgica: Société S. Jean l'Évangéliste, 1943).	Libro impreso. <i>Graduale Romanum</i> nº 696.
7791H	99 [E IV 2] 12º Exi.]	194 x 127 x 30	Antonio Eximeno - Francisco Antonio Gutiérrez (trad.) [maestro de capilla de la Encarnación de Madrid]	<i>Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración.</i> Tomo I (Madrid: Imprenta Real, 1796).	Libro impreso. 8p. preliminares + 359 páginas numeradas [i.e. 259] + 3 láminas desplegadas + 1 tabla desplegable. Pegatina en contraportada de la encuadernación: «Esta y otras varias obras, / de todas las clases, se hallarán / en Cádiz en la librería de / Hortal y Compañía, pla- / zuela de S. Agustín, núm. 201». Traducción al castellano del libro original en italiano.

7792H	100 [E IV 2) 12º Exi.]	194 x 127 x 35	Antonio Eximeno - Francisco Antonio Gutiérrez (trad.)	<i>Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración.</i> Tomo II (Madrid: Imprenta Real, 1796).	Libro impreso. 8p. preliminares + 255 páginas numeradas + 1 página + 16 láminas desplegadas + 1 tabla desplegable. Traducción al castellano del libro original en italiano.
7793H	101 [E IV 2) 12º Exi.]	194 x 127 x 25	Antonio Eximeno - Francisco Antonio Gutiérrez (trad.)	<i>Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración.</i> Tomo III (Madrid: Imprenta Real, 1796).	Libro impreso. 8p. preliminares + 258 páginas numeradas + 2 páginas + 1 lámina desplegable. Traducción al castellano del libro original en italiano.
7794H	102 [E IV 21) 12º Exi.]	195 x 125 x 58	Antonio Eximeno - Francisco Antonio Gutiérrez (trad.)	<i>Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental practico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini</i> (Madrid: Imprenta Real, por Pedro Julián Pereira impresor de cámara de S.M., 1797).	Libro impreso. Traducción al castellano del libro original en italiano.
7795H	103 [G II 42) 12º Iri.]	148 x 103 x 13	Tomás de Iriarte	<i>La música. Poema</i> (Madrid: Imprenta Real, 1805).	Libro impreso. Enc. en piel. Numerado a partir de p. 129, pero completo.
7796H	104 [E IV 2) 12º Lop.]	152 x 103 x 17	Miguel López Remacha	<i>Arte de cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto</i> (Madrid: Benito Cano, 1799).	Libro impreso. [8] + 118p + 2 láminas desplegadas.
7797H	105 [E IV 2) 12º Roc.]	155 x 100 x 17	Juan Bautista Roca y Bisbal	<i>Gramatica musical: dividida en catorce lecciones: obra utilissima para los que quieren aprender la música, resumen para los que la saben é introduccion para todos los métodos</i> (Barcelona: imprenta de Joaquin Verdaguer, 1837).	Libro impreso. 159p + 26 láminas.
7798H	106 [E IV 2) 12º Roc.]	155 x 100 x 17	Juan Bautista Roca y Bisbal	<i>Gramatica musical: dividida en catorce lecciones: obra utilissima para los que quieren aprender la música, resumen para los que la saben é introduccion para todos los métodos</i> (Barcelona: imprenta de Joaquin Verdaguer, [1837]).	Libro impreso. 159p + 28 láminas. Anotación manuscrita en portada: «Manuel Simó y / Muñoz». Litografía de Lorichon.

7799H	107 [E IV 2) 12º Roc.]	155 x 100 x 17	Juan Bautista Roca y Bisbal	<i>Gramatica musical: dividida en catorce lecciones: obra utilísima para los que quieren aprender la música, resumen para los que la saben é introduccion para todos los métodos</i> (Barcelona: imprenta de Joaquin Verdaguer, 1837).	Libro impreso.
7800H	108 [G II 42) 8º Iri.]	236 x 155 x 23	Tomás de Iriarte	<i>La música. Poema</i> (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1779).	Libro impreso. 126p.
7801H	109 [E IV 21) 8º Gui.]	212 x 150 x 17	Antonio Guijarro y Ripoll	<i>Principios de armonia y modulacion dispuestos en doce lecciones para instruccion de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de musica á continuacion para la mas fácil inteligencia</i> (Valencia: Manuel López, 1831).	Libro impreso. 135p + 27p.
7802H	110 [E IV 2) 8º Vil.]	210 x 150 x 30	Jaime Vila y Pasques [«Pbro., / religioso exclaustro / del Monasterio de S. Jerónimo de la Murtra, extramuros / de Barcelona, / Maestro que fue de capilla y Corrector de Canto llano / en dicho Monasterio. / Examinado y aprobado / por los Sres. Maestros de capilla / de la Santa Iglesia Catedral / y de Santa Maria del Pino / de esta ciudad»]	<i>Método fácil y breve no solo para aprender de cantar arregladamente el canto llano y figurado, si que tambien para componerle, manifestando con ejemplos todo cuanto se expone</i> (Barcelona: herederos de la viuda Pla, 1848).	Libro impreso. [32] + 374p.
7803H	111 [F II 1) 8º Ama.]	210 x 150 x 50	Joan Amades	<i>Folklore de Catalunya</i> (Barcelona: ed. Selecta, 1950).	Libro impreso. 1600p. 1ª ed. (Rondallística. Rondallas, tradiciones, leyendas).

7804H	112 [E I 3] Caja I n° 26 R.]	215 x 157 x 8	Baltasar Saldoni y Remendo	<i>Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día; con un catálogo de algunos de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, ya también de los que mas se han distinguido en la música</i> (Madrid: Imprenta de Repullés, 1856).	Cuadernillo impreso. 85p.
7805H	113 [E I 5 Olle.) Her.]	352 x 257 x 17	Domingo Olleta y Mombiela - Agustín Herrera Cerdá Barrio y Olleta	<i>Don Domingo Olleta y Mombiela, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Seo de Zaragoza. Compilacion de apuntes biográficos, documentos personales, juicios críticos para el estudio de la vida y obras de este Gran Compositor de Música Religiosa del Siglo XIX</i> (Zaragoza: tipografía de Emilio Casañal, 1911).	Libro impreso. 266p.; incluye fotografías. Cubierta orlada por J. Galiay.
7806H	62 [= 94]	208 x 137 x 4	Carlos Román y Ferrer	<i>Ligero estudio sobre el «Mapa Armónico Práctico» (Manuscrito del siglo XVIII). Breve resumen (notas manuscritas) sobre el tratado manuscrito de F. Valls, conservado en la biblioteca de la Universidad de Barcelona. Para el curso 1905-1906 en la Universidad de Barcelona.</i>	Cuadernillo de papel lineado, manuscrito. 35f (por una cara; cuartilla); con índice al final.

Este es, en resumen, el contenido del «Fondo Reserva», que esperamos pueda ser de interés para la comunidad científica española e internacional, toda vez que, a partir de ahora, se va a hacer cargo de él la biblioteca de la Institución Milá y Fontanals, de Investigación en Humanidades que prevé un plan de digitalización del mismo, de acceso público gratuito, en lo que, confiamos, pueda ser un paso más para el conocimiento de nuestra realidad, y de las circunstancias y pasado inmediato de la disciplina en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS PÁMIÉS, Higinio (1951), «L'oeuvre de l'Institut Espagnol de Musicologie», en Schweizerische Musikforschende Gesellschaft-Ortsgruppe Basel (eds.), *Société Internationale de Musicologie, Quatrième Congrès, Bale, 29 juin au 3 juillet 1949. Compte rendu. International Musicological Society, fo[u]rth Congress, Basle, June 9-July 3, 1949. Report*, Basilea, Bärenreiter, págs. 50-54.
- ANÓNIMO [Equipo editorial de la revista] (1946-1952), «Crónica. Actividades del Instituto Español de Musicología», *Anuario Musical*, n.º 1, págs. 239-240, n.º 2, págs. 217-224, n.º 3, págs. 235-246, n.º 4, págs. 221-233, n.º 5, págs. 213-222, n.º 6, págs. 227-230, n.º 7, págs. 209-212.
- BENTON, Rita (1972), *RISM Series C. Directory of Music Research Libraries. Part III. Spain, France, Italy, Portugal*, Iowa City, The University of Iowa.
- BRIDGMAN, Nanie (1953), «Les publications de l'Institut Espagnol de Musicologie», *Revue de Musicologie*, n.º 32, págs. 97-100.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (1997), «La Música Vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza». José Vicente González Valle, dir. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2021), «Fuentes italianas del 'Fondo Reserva' de la biblioteca del antiguo 'Instituto Español de Musicología' en Barcelona (*E-Bim*)», en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (coords.), *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XIX)*, Valencia, Tirant lo Blanch, col. Euterpe.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1992), «Dimensión internacional de monseñor Higinio Anglés (creador del Instituto Español de Musicología del CSIC)», *Recerca Musicològica*, n.º 9-10, págs. 249-262.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1993), «Pasado y presente del Instituto Español de Musicología», *Anuario Musical*, n.º 48, págs. 2-10.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1994): «Relaciones Internacionales del Instituto Español de Musicología del CSIC», *Anuario Musical*, n.º 49, págs. 240-243.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1995): «El Instituto Español de Musicología», en CALMELL PIGUILLEM, César (ed.), *I Congrès de Música a Catalunya*, Barcelona, Consell Català de la Música.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1996): «[Lettere.] El Instituto Español de Musicología», *Il Saggiatore Musicale*, n.º 3/1, págs. 223-227.
- LESURE, François (1971), *RISM Series B VP. Écrits imprimés concernant la musique*, Múnich-Duisburgo, G. Henle, vol. 2.
- OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio (18.03.2006), «Informe-Propuesta de tratamiento conservador para la recuperación del *Fondo de Reserva* del Departamento de Musicología del CSIC», Madrid, ASP-CSIC.

SÁEZ DÉGANO, Juan Antonio (30.04.2006), «Propuesta de tratamiento y presupuesto para la recuperación, restauración y conservación del conjunto de obras que constituyen el fondo de reserva del Departamento de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona», Madrid, ASP-CSIC.

SCHLAGER, Karlheinz (1972), *RISM Series A/I. Einzeldrucke vor 1800. Band 3 Faagrowetz*, Kassel-Basilea-Tours-Londres, Bärenreiter.

Diario de Cádiz y el panorama musical gaditano durante la infancia de Manuel de Falla

ÁLVARO FLORES COLETO

Universidad de Granada

Resumen: Desde hace algunos años, los estudios de prensa se han presentado en la musicología histórica como una auténtica herramienta de innovación para el análisis del fenómeno musical por razones tan diversas como la exactitud temporal, la continuidad de los hechos o la sencillez del relato. Sin embargo, los textos más actuales en torno a la figura de Manuel de Falla adolecen precisamente de esto pese a que el propio compositor mostró siempre interés en conocer cómo era tratado por los medios periodísticos. Este trabajo pretende exponer el contexto musical en el que Manuel de Falla nació en la Cádiz del último cuarto del siglo XIX a través de las informaciones publicadas en *Diario de Cádiz*, en una síntesis entre lo que son los estudios de prensa, la historia local y el análisis biográfico.

Palabras clave: paisaje sonoro, Cádiz, Manuel de Falla, prensa local, italianismo musical.

DIARIO DE CÁDIZ AND THE MUSICAL SCENE DURING MANUEL DE FALLA'S CHILHOOD

Abstract: Some years now, press studies have been presented in Historical Musicology as a truly innovative tool for the analysis of the musical phenomenon for reasons as diverse as temporal accuracy, the continuity of the facts or the simplicity of the account. However, the most current texts related on Manuel de Falla suffer precisely from this, despite the fact that the composer himself was always interested in knowing how he was treated by the journalistic media. This work aims to present the musical context in which Manuel de Falla was born in Cadiz in the last quarter of the 19th century through the information published in the *Diario de Cádiz*, in a synthesis of press studies, local history and biographical analysis.

Keywords: soundscape, Cádiz, Manuel de Falla, local press, musical Italianism.

DIARIO DE CÁDIZ

Fundado por Federico Joly Velasco en 1867 y existente en la actualidad, *Diario de Cádiz* es el decano (LABIO-BERNAL, 2000) de la información periodística de Andalucía. A través de sus páginas, más que centenarias, se pueden rastrear todo tipo de informaciones concernientes no solo a la ciudad y provincia de Cádiz, sino también al ámbito andaluz y nacional. Más allá de su continuidad en el tiempo, *Diario de Cádiz* ha sido siempre propiedad de la misma familia fundadora, hoy día Grupo Joly, permitiendo en cierta medida mantener una misma línea editorial a lo largo de sus 160 años. En el caso que nos ocupa, nos centraremos en exclusiva en las últimas décadas del siglo XIX, las cuales participan de la primera juventud de Manuel de Falla, que residía junto a su familia en Cádiz.

Pese a lo dilatado de su trayectoria tanto periodística como empresarial, *Diario de Cádiz* adolece en la actualidad de un archivo que facilite la actividad investigadora y permita su consulta de forma regular. Dado que esto no es posible, la naturaleza de la propia investigación obliga a buscar otras formas que permitan una aproximación eficaz a esta fuente hemerográfica. Este es el caso de la Biblioteca Provincial de Cádiz¹, institución pública que alberga la colección más amplia que se conoce sobre *Diario de Cádiz*. Pese a ello, el trabajo sobre la fuente no ha sido sencillo ya que además de que existen numerosos saltos temporales –algunos notables– no es posible la digitalización de los mismos porque los derechos de reproducción siguen vigentes y perteneciendo a sus legítimos propietarios. Asimismo, buena parte de la muestra se encuentra muy deteriorada por el efecto normal del uso en la época, por el paso del tiempo y por las deficientes condiciones de conservación de un documento de tan frágil soporte, a lo que se suma el elevado grado de humedad de la ciudad. Debido a los límites cronológicos de este trabajo nos centraremos exclusivamente en los ejemplares que van de 1875 a 1898².

La información de carácter musical no ocupa un lugar único en *Diario de Cádiz* ya que, por su carácter generalista, tampoco había lugar a ello. Sin embargo, ésta suele encontrarse entre dos secciones: «Gacetillas» y «Espectáculos». El primer caso se trata de un apartado de informaciones variopintas de carácter social en el que comparten espacio bodas, chistes, reclamaciones o los difuntos del día. Esta sección estaba ubicada entre la segunda y tercera página, llegando en ocasiones a

1. Desde ahora en adelante será mencionada por sus siglas BPC.

2. Faltan íntegramente los años 1867-1875, 1877-1880, 1882, 1884 (salvo octubre) y 1887-1892. Además, de los años conservados podría considerarse que faltaría aún entre un 25% y un 30% de los ejemplares.

ocupar parte de la cuarta, que era la que cerraba cada ejemplar. En el segundo caso se relacionan las novedades artísticas de la ciudad como obras de teatro, ópera, conciertos o zarzuela, y aparecía hacia el final de cada edición. Si la cartelera cultural del día no suponía una gran novedad con respecto a los números anteriores, el editor optaba por su supresión, lo que le permitía ganar una decena de líneas para otros usos, siendo su presencia también fragmentaria.

LA DÉCADA DE 1870

Manuel de Falla y Matheu nació el 23 de noviembre de 1876 como primogénito del matrimonio compuesto por José María Falla Franco (1849-1919) y María Jesús Matheu Zabala (1850-1919). Pertenecientes ambos a distintas familias de la burguesía gaditana, residían en la Plaza de Mina, en cuyo bajo comercial regentaba el padre una pequeña compañía marítima de transportes. La ciudad, que desde comienzos del siglo veía como su posición mercantil con respecto a los territorios americanos de España iba siendo cada vez más irrelevante, asistía con perplejidad a lo que, de forma irremediable, terminaría siendo el final de una época pujante. La Guerra de los Diez Años (1868-1878) con Cuba fue el compás de espera y prácticamente la última esperanza de sostener un sistema que, dañado por razones de tipo político, social, económico y de clase, no se podría sustentar durante mucho más tiempo. En este contexto, el pequeño Manuel de Falla comenzó su existencia bien protegido de toda esta inestabilidad en el núcleo familiar.



*Figura 1. Manuel de Falla disfrazado para una fiesta. Autor: Nal y Chicano (Cádiz).
Archivo Manuel de Falla*

En este entorno, el pequeño Falla recibiría su primera formación musical de parte de su madre quien, a su vez, la heredaba de su propio padre, Manuel Matheu (1821-1884), gran aficionado a la ópera italiana (HARPER, 2005: 4). Un ya anciano Falla todavía recordaba a su abuelo sentado al armonio e interpretando fragmentos de Bellini (PAHISSA, 1966: 20). Si bien su primera formación a través de tutores domésticos y profesores particulares³ ha sido trabajada con cierto tino, es mucho cuanto desconocemos del panorama musical y, con ello, del paisaje sonoro de Cádiz. Es aquí donde interviene este trabajo, en el que mediante la lectura y el vaciado de cuantas informaciones musicales aparecen contenidas en el *Diario de Cádiz* se exponga la realidad musical de la ciudad.

3. Eloísa Galluzzo (?), Alejandro Otero (1851-1897) y Enrique Broca (1843-1900).



Figura 2. Manuel de Falla con sus padres y con su hermano Germán. Autor: Nal y Chicano (Cádiz). Archivo Manuel de Falla

De esta primera década han sido tan solo dos los años que se han podido consultar en su integridad⁴: 1875 y 1876. Si bien Manuel de Falla no nace hasta

4. Recordar que pese a que el año esté bastante completo, esto no sucede en ningún caso, existiendo saltos diarios que impiden completar semanas, años o meses en su totalidad.

noviembre de 1876, consideramos importante para poder contextualizar mejor todo el periodo, tener en cuenta también los eventos musicales que consten de esos años. Para facilitar su comprensión, se ha optado por clasificar toda la información recuperada en torno a siete descriptores:

- Ópera italiana
- Grand opéra* francesa
- Ópera española
- Zarzuela⁵
- Bandas de música⁶
- Real Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia⁷
- Otros: información relacionada fundamentalmente con conciertos solistas y actividades musicales que no se puede asociar al resto de ítems.

*Tabla 1. Actividad musical recogida por Diario de Cádiz en 1875 y 1876.
Elaboración propia*

Género musical	Año 1876	Año 1877
Ópera italiana	31	20
<i>Grand opéra</i> francesa	5	5
Ópera española	0	5
Zarzuela	34 + 4	53 + 1
Bandas de música	11	7
Sdad. Santa Cecilia	5	4
Otros	8	20
Total:	98	115

5. La zarzuela, en el caso en que se precise, aparece con una doble cifra, correspondiendo la segunda a un espectáculo próximo pero bien distinto, que fue el conformado por Francisco Arderius (1835-1886) y su compañía de los Bufos madrileños. La razón de unir ambos géneros bajo un mismo epígrafe pero mantener separadas de algún modo sus cifras responde a la naturaleza de ambos espectáculos. Por una parte, alejada totalmente de sus planteamientos iniciales en torno a la mitología y, desde mediados del XIX, en tono popular y costumbrista. Por otra, un «juguete cómico» surgido en 1866 y que puso patas arriba el plantel músico-teatral y que, compartiendo escenario con la zarzuela, llegaría a competir con ella.

6. El nombre y número de este tipo de agrupaciones va fluctuando a lo largo del tiempo, siendo identificadas independientemente en cada una de las décadas.

7. Fundada el 1854 aunque no tomó su nombre oficial hasta 1859. En 1877 el rey Alfonso XII le concedió el título de Real.

En una primera interpretación de los datos que arroja el análisis de ambos años, cabe la posibilidad de agrupar los resultados en proporciones. En 1875 se pueden conformar tres conjuntos referidos a ópera italiana (31), zarzuela (38) y un tercer grupo con el resto de espectáculos (29), estando los tres muy próximos al tercio del total, quedando algo por encima el repertorio zarzuelístico. Al año siguiente, con más información musical⁸, los porcentajes cambian susceptiblemente: la ópera italiana se iguala con el conjunto «otros» (17,4%) mientras que la zarzuela sube hasta casi la mitad del total (47%). La ópera francesa se queda con un escaso 4,3%, lo mismo que la ópera española, ahora presente. En la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia se aprecia una ligera bajada, al igual que en las bandas, aunque con una diferencia mayor.

A pesar de que es claro el aumento de la zarzuela en desventaja de la ópera italiana, para poder comprender mejor esto hay que profundizar en la programación y las posibles razones que haya detrás de ella. La zarzuela va ganando días de representación en las páginas de *Diario de Cádiz* y sus títulos⁹ sitúan a la cartelera gaditana al mismo nivel que la madrileña en esos dos años. Es a la ópera italiana a la que parece arrebatar funciones, género por excelencia durante todo el siglo XIX (LEÓN RAVINA, 2018: 33) que ve por primera vez en peligro su hegemonía. Y lo cierto es que se observa un estancamiento en cuanto al repertorio se refiere. En este bienio se siguen representando títulos ya entonces consagrados: *Norma* y *La Sonnambula* de Bellini llevaban en escena desde 1834 y 1835 respectivamente (LEÓN RAVINA, 2018: 173); *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *Lucrezia Borgia* y *Linda di Chamoumix* de Donizetti (LEÓN RAVINA, 2018: 186) lo hacían desde 1837, 1836, 1842 y 1843, siendo *Poliuto* la más fresca, de 1861 (LEÓN RAVINA, 2018: 231). Las novedades no llegaban ni siquiera de la mano de Verdi, cuyos *I due Foscari* (LEÓN RAVINA, 2018: 241) y su trilogía popular –*Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*– llevaban haciéndose incombustible y respectivamente desde 1846, 1853, 1854 y 1856 (LEÓN RAVINA, 2018: 216).

Esta información parece indicar que la sociedad gaditana comenzaba a manifestar un estancamiento en su gusto musical por el género italiano, ya que cuando se coteja el estudio de la doctora Gemma León Ravina con la información extraída del *Diario de Cádiz*, se puede ver que sus representaciones siguen siendo muy altas pese a la cierta disminución que se observa en estos dos años. Sin embargo, es sig-

8. Necesaria mención a que, si esta actividad estuviera repartida de forma proporcional a lo largo de todo el año, de cada tres días uno habría tenido actividad musical. Esto da una idea de la gran cantidad de música producida en Cádiz en el año 1876, pese a las carencias que presenta la documentación consultada.

9. *El barberillo de Lavapiés*, *Sueños de oro*, *Jugar con fuego*, *El tío Caniyitas* o *El gran bandido*.

nificativo que se programen durante décadas las mismas obras de Bellini, Donizetti o Verdi, quedando relegada toda novedad.

En cuanto a la *grand opéra*, se presenta en un escaso 5% de la producción total de ambos años, aunque se confirma que su presencia a lo largo de todo el siglo XIX está en torno a la misma cifra (LEÓN RAVINA, 2018: 59). Y esto pese a que Cádiz contó en la centuria anterior con un coliseo dedicado en exclusiva al género francés (MORENO CRIADO, 1975). Las obras representadas están asociadas a los nombres de Meyerbeer, Alard y Gounod, y según las informaciones obtenidas del *Diario*, se dan una serie de características que creemos importantes mencionar. La primera es que todos los títulos aparecen siempre en italiano: *Dinorah*¹⁰, *Ugonotti* o *Gli Ugonotti* y *Africana* para las obras de Meyerbeer; *Roberto il Diavolo* y *La Muta di Portici* para las de Alard y *Fausto* de Gounod. Si bien tanto en los ejemplos de *L'Africaine* como de *Faust* pudieran tratarse de una mera castellanización, no queda duda de la italianización de los otros ejemplos. Es más, en un afán por italianizar los títulos, son mayoritarias las ocasiones en que *La muta* aparece directamente escrita como «*Mutta*», en una grafía realmente inexistente en la lengua italiana. Si a ello le sumamos que, las veces que se interpretaban lo hacían compartiendo escenario, o sea, intercalándose en las temporadas de ópera italiana¹¹, y siempre en traducción italiana, cabría preguntarse hasta qué punto el público gaditano era realmente consciente de que se trataba de un género distinto, habida cuenta de que se repite el patrón de reposición de títulos ya conocidos y postergando los estrenos de nuevas obras.

El gran arraigo de la tradición operística italiana en Cádiz, tal y como se ha ido viendo, puede rastrearse hasta incluso fuera de los teatros de la ciudad. Y es que, en cierto todo, si existe una demanda tan fuerte de profesionales dedicados al género italiano, es necesario formarlos para ello. Es quizás por esto que la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia dedica buena parte de sus esfuerzos al estudio de dicho repertorio, presentándolo al público en los diferentes eventos organizados a lo largo del año. Esto nunca sucedía en su formato original sino gracias a arreglos para diferentes agrupaciones que lo permitiesen. En las informaciones publicadas por *Diario de Cádiz* se leen programas variopintos en los que siempre está presente la ópera italiana, ocupando frecuentemente cerca de la mitad de los mismos. Sor-

10. Originalmente llamada *Le pardon de Plöermel*, fue traducida al italiano por Achille De Lauzières para su estreno en Londres, proponiendo el cambio de título a *Dinorah*, nombre de la protagonista, y aceptando Meyerbeer. Sería así como volvería a darse a conocer al público continental, con libreto en italiano, obteniendo en esta ocasión el éxito que no logró con el texto francés. Este caso asegura su conocimiento por parte del público gaditano en la lengua italiana.

11. Gran Teatro, quedando el Teatro Principal para la zarzuela y los distintos géneros teatrales.

prende una curiosidad: la participación de la madre y tía de Manuel de Falla, «doña Jesús y doña Emilia Matheu»¹², en un recital celebrado el 27 de febrero de 1875, en el que ambas interpretaron junto a otras pianistas la «Marcha de las antorchas» de Meyerbeer, lo que prueba que ambas eran mucho más que meras aficionadas.

5.º *Marcha de las antorchas*, para cuatro pianos á cuatro manos, por las señoritas doña Jesús y doña Emilia Matheu, doña Concepción Ortiz Mérida, doña María Viniegra, doña Milagros Gautier, y los señores don Jorge Rodrujo, don Rafael Tomasi y don Alejandro Otero. —G. Ricordi.

Figura 3. Presencia de M^a Jesús y Emilia Matheu (madre y tía de Manuel de Falla) en un concierto de la Real Sociedad Santa Cecilia de Cádiz.

Diario de Cádiz, 28/III/1875, pág. 3.

Biblioteca Provincial de Cádiz

La actividad bandística también habría de ser tenida en cuenta. A lo largo de los 18 eventos publicados en los que aparece el programa interpretado, se puede ver cómo las distintas agrupaciones¹³ obedecen también a los gustos marcados por el público de la ciudad. Hay un variado conjunto de piezas sin mayor identificación que su estiloailable (pasodoble, chotis, vals, mazurka, rigodón...) que se presentan acompañados por números de los títulos italianos habituales. Resulta curiosa la presencia casi anecdótica de la zarzuela.

Por lo que al último de los ítems propuestos para esta clasificación se refiere, «otros» resulta un variopinto conjunto de actividades cuyo denominador común es que no tienen cabida en otra agrupación. Entre ellos hay servicios religiosos, informaciones sobre algún artista, elencos de compañías (comedia, ópera, zarzuela), actos en otras ciudades y conciertos solistas, entre los que destaca particularmente el que Isaac Albéniz dio el 28 de abril de 1875, con tan solo 15 años de edad.

Concertista.—Sabemos que hallándose en esta de paso para América el joven pianista don Isaac Albenis, dará un concierto mañana en el teatro Principal. Este artista á pesar de su corta edad ha logrado adquirirse una reputacion ante los públicos inteligentes de España.

Figura 4. Aviso del concierto que Isaac Albéniz [sic] daría en Cádiz contando con 15 años de edad. Diario de Cádiz, 28/IV/1875, pág. 3. Biblioteca Provincial de Cádiz

12. *Diario de Cádiz*, 27/II/1875, pág. 3.

13. Se identifican tres: Banda del Regimiento de Artillería, Banda del Hospicio y Banda del Batallón de Reserva 72.

LA DÉCADA DE 1880

En este decenio los ejemplares del *Diario de Cádiz* de la BPC pertenecen a los años 1881, 1883, 1885 y 1886, de entre cuyos números se han conseguido recopilar 102 publicaciones referidas a la actividad musical. Proponemos la misma agrupación ya expuesta.

*Tabla 2. Actividad musical recogida por Diario de Cádiz en la década de 1880.
Elaboración propia*

Género musical	Nº de eventos
Ópera italiana	20
Ópera española	1
<i>Grand opéra</i> francesa	3
Zarzuela	13
Sdad. Sta. Cecilia	11
Banda(s)	30
Otros	24
Total	102

En esta ocasión, la actividad de las bandas ocupa una contundente primera posición, seguida del grupo «otros» y quedando en un tercer puesto la ópera italiana. Tras ésta se sitúan primero la zarzuela y, por último, la actividad concertística de la Sociedad Santa Cecilia. Con respecto a los ejemplos de la década anterior, se percibe una clara disminución de la actividad operística italiana, la cual sigue sin presentar ningún tipo de novedad¹⁴; la ópera francesa disminuye, perdurando su representación en traducción al italiano¹⁵, mientras que la ópera española pasa por anecdótica. Es curiosa la significativa reducción de la zarzuela, cosa que no podemos explicar sino debido a los saltos numéricos de la colección de la BPC, los cuales corresponderían en buena medida a las temporadas en las que los teatros eran ocupados por esas compañías. Además, las cifras no parecen corresponderse con la natural evolución que el género experimenta en las décadas anterior y posterior.

Además, en una información publicada sobre la próxima temporada teatral aparecida el 12 de enero de 1886 se dice lo siguiente:

14. *Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *La Sonnambula* de Bellini, *Rigoletto* e *Il Trovatore* de Verdi o *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini.

15. Con la misma peculiaridad italianizante tanto en los títulos como en la traducción íntegra de los libretos.

TEATRO PRINCIPAL. –Parece que hay menos seguridades en cuanto a la venida de una compañía de ópera, diciéndose ahora que quizás venga la que se halla en Bilbao y el tenor Stagno, para dar algunas funciones. –También se habla de la venida de la misma compañía de zarzuela que acaba de funcionar, reforzada con otros artistas.

No cabe duda que la ópera italiana parece no terminar de encajar en las nuevas temporadas, existiendo incluso dificultad para la contratación de compañías a la ciudad. Sin embargo, es absolutamente cristalino que la zarzuela marcha bien cuando la misma compañía regresa incluso reforzada de personal. Un buen síntoma en cualquier circunstancia.

El conglomerado de «otros» se acrecienta en términos absolutos: si en la década anterior el porcentaje era de un escaso 12%, ahora se sitúa en torno al 23% del total. Una serie de artistas con nombre propio se pasean a lo largo de sus temporadas de conciertos por Cádiz. Ejemplo de ello son el violinista José del Hierro (1864-1933), el guitarrista José Martínez Toboso (1857-1913) o el compositor y director de orquesta local Gerónimo Giménez (1852-1923). Caso especialmente destacable sería el concierto que el pianista Antón Rubinstéin¹⁶ celebró el 10 de marzo de 1881, del que *Diario de Cádiz* se hace eco durante varios días¹⁷. Su repertorio, además de ser extensísimo para los estándares actuales –18 obras– y dividido en cuatro partes, se ajusta a la literatura habitual del instrumento: Beethoven (3), Mozart (1), Handel (1), Field (1) Chopin (3), Mendelssohn (1), Schumann (1) y del propio Rubistein (6). Se aleja del insistente italianismo gaditano y se aproxima a las corrientes concertistas centroeuropeas, articulando un programa de autores que empiezan a conformar el conocido repertorio clásico, sumando algún elemento antiguo a los compositores románticos de la primera generación y terminando con el más dilatado conjunto de obras del propio pianista-compositor.

De lo que no hay duda es que las agrupaciones bandísticas¹⁸ manifiestan un incremento pasmoso. Prácticamente el 30% de la vida musical la conforman los

16. Antón Grigórievich Rubinstéin (1829-1894) fue uno de los más conocidos pianistas, compositores y directores de orquesta del siglo XIX. Fe de ello lo da el programa que interpretó en Cádiz en 1881.

17. El 8 de marzo se publica un anuncio. El mismo 10 de marzo 1) se avisa de la llegada del pianista a la ciudad junto al piano (Érard) en el tren de las doce y media; 2) se crea expectativa («El concierto será un acontecimiento de que por largo tiempo conservaremos memoria»); 3) se avisa de que la venta de localidades está prácticamente agotada y que será mucha la gente de fuera de Cádiz que acudirá al evento. Además del repertorio (publicado el mismo día 10), se le dedica al día siguiente (11 de marzo) una crónica.

18. Se identifican: Banda del Regimiento de Artillería, Banda de Infantería de Extremadura, Banda de Ingenieros y Banda del Regimiento de Infantería de Mindanao.

conciertos que las bandas realizan a lo largo del año, siempre al aire libre en parques, jardines, plazas y quioscos repartidos por toda la ciudad. Además, nada hace pensar que hubiera que pagar por la asistencia a los mismos, lo que los hacía más populares y de fácil acceso a la población más humilde. Por encima de los 2/3 de estos conciertos se realizaban en la Plaza de Mina, casualmente en la misma puerta de la casa en cuyo primer piso se situaba el domicilio de la familia Falla Matheu, con lo que esto pudiera suponer para todos ellos y en particular, para el pequeño Manuel. Otros escenarios habituales eran el Parque Genovés, la Alameda de Apodaca o la Plaza de San Antonio. Buena parte de los programas montados para esos conciertos eran también publicados, estando constituidos habitualmente por entre 5 y 6 obras que, como en la década anterior, conforman un tipo de repertorio muy vinculado a este tipo de conjuntos: oberturas, selecciones, marchas y bailables. Por el contrario, la aparición de autores italianos así como la existencia de piezas vinculadas al género escénico se reduce considerablemente, aunque sin desaparecer. Justo lo contrario de lo que se ocurre en la Sociedad Santa Cecilia¹⁹, donde los números operísticos, italianos y franceses –nuevamente con textos en italiano– se suceden unos tras otros en cada programa, siendo frecuentísimas las arias, duetos y concertantes de Rossini, Verdi, Donizetti o Rossi con la presencia minoritaria de Alard, Meyerbeer y Gounod.



Figura 5. Plaza de la Mina (vista aérea). La parte inferior de la fotografía correspondería al domicilio de la familia Falla Matheu. Autoría desconocida. Ayuntamiento de Cádiz

19. Se estima una actividad total en la década de 1880 algo superior al 10%.



Figura 6. Plaza de la Mina (detalle). Desaparecido templete de música que hoy día ocupa una fuente. Autoría desconocida. Ayuntamiento de Cádiz

LA DÉCADA DE 1890

El final del siglo se presenta con más años conservados en la BPC pese a los habituales saltos temporales. En este caso, los ejemplares comprendidos entre 1893 y 1898 arrojan un resultado total de 113 informaciones relacionadas con la actividad musical. Hay que señalar que, en la recta final de la centuria, mejora la variabilidad de espectáculos que, por su clara filiación genérica, obliga también a ensanchar el número de ítems que los agrupan, pasando de los 7 originales a 10, descargando así el grupo «otros».

Tabla 3. Actividad musical recogida por Diario de Cádiz en la década de 1890. Elaboración propia

Género musical	Nº de eventos
Ópera italiana	27
<i>Grand opéra</i> francesa	1
Ópera alemana	1
Zarzuela	23
Opereta italiana	2
Opereta francesa	2
Opereta alemana	1
Sdad. Santa Cecilia	9
Banda(s)	35
Otros	12
Total	113

La actividad bandística²⁰ continúa copando el panorama con un 31% del total, seguida de la ópera italiana (27%), que muestra una subida sustancial con respecto a la década anterior. Tras ella, la zarzuela (20,3%), que escala posiciones, situándose justo detrás de los «otros» (10,6%) que es el descriptor que mayor diferencia expresa, con una pérdida de la mitad de su presencia en las páginas del diario. Ésta viene ocasionada por la decisión de establecer nuevos conjuntos, resolución necesaria para poder reflejar entes autónomos que no deberían mezclarse con otro tipo de informaciones, como lo son las diversas operetas nacionales o la ópera alemana, representada por *Lohengrin*²¹ en 1896. La Academia Santa Cecilia también pierde algo de relevancia en términos relativos mientras que la ópera española desaparece por completo.

Por lo que a la ópera italiana concierne, parece fascinante su capacidad de adaptación y supervivencia. Cuando todo parecía indicar que su decaimiento era contundente, se encuentra de nuevo rozando el tercio de toda la actividad musical. Los viejos títulos siguen presentes pero, por primera vez, hay constancia de la puesta en escena de cosas nuevas: *Aida* de Giuseppe Verdi²², *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni²³, *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo²⁴ o *Mefistofele* de Arrigo Boito²⁵ refrescan la cartelera y parecen renovar el ánimo de un público que vuelve a llenar las salas. Es quizás la razón por la que la presencia del género se cae de los programas de las bandas. Su prevalencia, sin embargo, se acentúa en el caso de la Sociedad Santa Cecilia, institución con una finalidad educativa que, en última instancia, está formando a las jóvenes generaciones de músicos gaditanos, futuros intérpretes de los teatros: si se intensifica la demanda italiana, aumenta la necesidad de formar especialistas en ella. Señalar también que, auspiciada por la Academia, surge una Sociedad de Sextetos, con presencia en hasta tres ocasiones en 1893.

20. En esta ocasión son la Banda del Regimiento de Infantería de Álava, la Banda del Regimiento de Pavía y la Banda Provincial.

21. *Diario de Cádiz*, 1 de septiembre de 1896, pág. 2.

22. *Diario de Cádiz*, 22 de agosto de 1893, pág. 2.

23. *Diario de Cádiz*, 5 de septiembre de 1893, pág. 1.

24. *Diario de Cádiz*, 13 de septiembre de 1896, pág. 2.

25. *Diario de Cádiz*, 15 de septiembre de 1896, pág. 2.

Música.—Programa de las piezas que ejecutará esta noche la banda de Alava en la plaza de Mina de nueve á once de la noche.

- 1.º *El Asalto*, paso doble, D. López.
- 2.º *Danzas húngaras*, Brahms.
- 3.º Gran fantasía de la ópera *Sonámbula*, Bellini.
- 4.º Arie de trombón, Donizetti.
- 5.º *Mirtos de oro*, valse, Farbach.
- 6.º Paso doble de la ópera *Aida*, Verdi.

Figura 7. Anuncio de concierto de la Banda del Regimiento de Infantería de Álava en la Plaza de la Mina con el programa. *Diario de Cádiz*, 20/VIII/1893, pág. 3. Biblioteca Provincial de Cádiz

Pese a que el número total de ejemplares conservados se amplía en esta década, la cantidad de información musical se va reduciendo. Esto se produce porque la sección «Gacetilla» va mermando progresivamente. La razón creemos encontrarla en la gran inestabilidad política: el sistema de la Restauración borbónica, el turno de partidos o el asesinato de Antonio Cánovas del Castillo junto con las distintas revueltas de Cuba y Filipinas, la consecuyente Guerra hispano-estadounidense y, finalmente, la independencia de las colonias ven su claro reflejo en las páginas de la década del *Diario de Cádiz*, lo que parece obligar a una reducción sustancial de la sección cultural. Es más, no son pocos los acontecimientos musicales cuya recaudación anunciada sería destinada a los hospicios coloniales, a cubrir gastos bélicos o a erigir monumentos conmemorativos. Al quedar esa información tan reducida es cada vez más difícil poder conocer la realidad musical.

UN PEQUEÑO FALLA, UNA GRAN AFICIÓN

A partir de 1896 el joven Manuel de Falla empieza a vivir a medio camino entre Cádiz y Madrid y progresivamente, hasta su definitiva instalación en la capital, la actividad musical de la ciudad le irá siendo menos significativa. Previamente, si bien no se ha localizado en prensa ningún dato directamente relacionado sobre la vida musical del pequeño Falla, sus biógrafos sí que han recogido algunas informaciones relativas a la formación inicial que recibió por parte de su madre; o el concierto conjunto que dieron de *Las Siete Palabras* de J. Haydn, contando Falla con entre 9 y 11 años de edad (OROZCO DÍAZ, 1958: 27; PAHISSA, 1966: 23). También ha sido recogida la afición por la ópera tanto de su abuelo materno como de su propio padre (PAHISSA, 1966: 20), así como la influencia que pudieron suponer «los cantos, las danzas y las historias»²⁶ de Ana «La Morilla», su nodriza infantil.

26. Carta mecanografiada de Manuel de Falla a Roland-Manuel, fechada en Granada el 30 de diciembre de 1928. Se desconoce la localización del original, escrito en francés. Se puede consultar fotocopia en el Archivo Manuel de Falla de Granada (AMF 7521).

Más allá de la doble anécdota relacionada con *Faust*²⁷ de Gounod (PAHISA, 1966: 22; HARPER, 2005: 7), se podría tener algún conocimiento de los ambientes que pudiera haber frecuentado él en función de los de su familia.

Para empezar podría considerársele presente o, como poco, oyente de los conciertos que las bandas de la ciudad daban en la Plaza de la Mina, donde vivía. Pero tampoco sería complicado imaginarlo en el entorno de la Real Sociedad Santa Cecilia. Conviene recordar que dos de sus profesores particulares –Alejandro Otero y Enrique Broca– fueron a su vez directores de dicha institución, en la cual, gracias a *Diario de Cádiz*, se ha localizado a su propia madre, M^a Jesús Matheu, y tía, Emilia Matheu, en un concierto en el que participaron como pianistas el 27 de febrero de 1875. Pese a que no se puede asegurar que fueran alumnas inscritas en dicha institución, no cabe duda de que algún tipo de relación guardaban con ella, vista su aparición en el elenco de aquel día, y la elección, algún tiempo después, de ambos profesores como docentes particulares del joven Manuel. Esto hace pensar que la relación de la familia Falla Matheu con la institución fuera bastante fluida, desde antes de la conformación de la propia familia y pese a la no participación directa de sus hijos. Ello haría viable poder situar al conjunto familiar como parte, al menos, del público de los recitales que la Academia organizaba regularmente. La documentación conservada al respecto en el Archivo Manuel de Falla, consistente en un considerable conjunto de fotocopias de programas de mano de conciertos de la Sociedad Santa Cecilia, no nos permite asegurar al 100% esta hipótesis por la naturaleza no original de los mismos y por su origen desconocido hasta el momento. Sea como fuere, el repertorio en ellos contenido es coincidente con las informaciones publicadas en el *Diario de Cádiz*.

CONCLUSIONES

Una aproximación al ambiente sonoro de la Cádiz del último cuarto del siglo XIX exige plantear la posibilidad de un acercamiento a la prensa del momento. Entre toda la existente, brilla con luz propia *Diario de Cádiz*, publicación que, sin tener un carácter especialista, refleja una gran cantidad de información de carácter musical. Desde un punto de vista anunciador en unos casos, y como parte de la agenda cultural diaria en otros, no renunció a dar cabida a textos más detallados cuando la relevancia de un evento así lo precisó.

Gracias a él se ha podido comprobar cómo la sociedad gaditana de las últimas décadas del siglo XIX seguía siendo muy italoófila, con un grandísimo interés

27. Una por haber ido a verlo pero haber sido sustituido por la *Lucia* de Donizetti y otra, a la que sí pudo asistir pero tuvo que abandonar la sala antes de terminar debido a su corta edad.

por la ópera. El hastío que parecería haberse llegado a desarrollar en torno a este repertorio así como la preferencia del público por los títulos más asentados no fue suficiente para renunciar definitivamente a él. Asombra su enorme resiliencia, encontrando nichos en los que supo mantenerse latente en cualquier circunstancia, casos como la Academia Santa Cecilia y muchos de los programas de las diversas bandas de la ciudad. Este gusto por lo italiano podría incluso haber terminado por afectar a un género tan distante como el de la *grand opéra* francesa: aunque sin haber gozado nunca de una enorme simpatía por parte del público gaditano, las temporadas acogieron la puesta en escena de estas obras con títulos italianizados y, seguramente, con los libretos traducidos a la lengua de Dante.

La zarzuela pisaba los talones a la ópera italiana desde los 70. Sin embargo, la feroz competencia existente entre ambos géneros, que compartían teatros en temporadas alternas, parece que fuera desinflándose: los italianos ganaron la partida mientras que la zarzuela se asentó en una cómoda posición que supo mantener durante el resto del periodo.

Mención muy particular merece señalar el fenómeno bandístico, el cual revela un crecimiento exponencial, superando holgadamente a la ópera italiana y a la zarzuela. El número de sus participaciones en la vida cultural de la ciudad así como el carácter de las mismas –al aire libre, gratuitas, como un divertimento social y con unos programas breves y populares– hizo de estas agrupaciones una verdadera revolución musical. Si bien son algunos los estudios que han aparecido al respecto (GALIANO-DÍAZ, 2019: 160; VERDIÁ DÍAZ, 2018: 179), faltaría un trabajo de fondo que analizase el caso, debido no solo al gran desarrollo que manifestaron sino también a la gran variabilidad de conjuntos que, por su diversa naturaleza, convivieron al mismo tiempo.

Por último cabría situar de qué tipo era y qué lugar ocupaba la música que condicionó la infancia de Falla. Se ha puesto de relieve una buena afición operística familiar, desarrollada no solo por el abuelo materno y por su madre, sino también compartida con el marido de ésta, José María Falla, padre de aquel niño. Ésta sería de una clara y manifiesta raigambre italiana a pesar de que parece probable que mostraran cierto interés por el género francés, habida cuenta del capricho del pequeño Falla por el *Faust* de Gounod. Sea como fuere, lo cierto es que la formación musical de la familia parece muy completa. Lejos de una sencilla melomanía, madre e hijo aparecen tocando a dúo un gran obra instrumental, *Las Siete Palabras* de J. Haydn a la par que, años antes, otro dúo conformado entre las hermanas Matheu, hacen lo propio con una página de Meyerbeer. Si esto no fuera poco, habría que añadir los nítidos recuerdos del propio Manuel de Falla de los cantos que su niñera tarareaba.

Por otra parte, en su entorno ciudadano más próximo queda más que probado que pese a no existir documentación al respecto, la familia Falla Matheu participaría de los conciertos que las bandas ofrecían en la Plaza de la Mina, puesto que allí

mismo residían. Tampoco cabe duda de la gran vinculación a lo largo de los años entre la familia y la Real Academia Santa Cecilia, lo que sumado a lo anterior, haría de aquel niño un buen conocedor de las principales partituras del repertorio operístico italiano, amén de algunos de los bailables entonces interpretados. Apuntar por último que los raros ejemplares librarios conservados a lo largo de su vida pero provenientes de esta época refuerzan la teoría de una primera formación operística italiana (GONZÁLEZ MESA, 2019: 93) a la que se sumaría el género francés junto a una sólida base de repertorio beethoveniano.

BIBLIOGRAFÍA

- GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos (2019), «Los inicios de la marcha procesional en la Semana Santa andaluza (1856-1898): una revisión histórica», en RINCÓN RODRÍGUEZ, NICOLÁS y FERREIRO CARBALLO, DAVID (eds.), *Bandas de música. Contextos interpretativos y repertorios*, Granada, Editorial Libargo, págs. 149-171.
- GONZÁLEZ MESA, Dácil (2019), «La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor». Gemma Pérez Zalduondo y Elena Torres Clemente, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/57876>> [Consultado el 15/09/2021].
- HARPER, NANCY LEE (2005), *Manuel de Falla. His life and music*. Lanham [Maryland], Oxford, The Scarecrow Press.
- LABIO-BERNAL, Aurora (2000), *Diario de Cádiz: historia y estructura informativa (1867-1898)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Grupo de Investigación en Estructura, Historia y Contenidos de la Comunicación.
- LEÓN RAVINA, Gemma (2018), «La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo». José María Esteve Faubel, dir. Tesis doctoral [en línea]. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas. <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/90063>> [Consultado el 29/09/2021].
- MORENO CRIADO, Ricardo (1975), *Los teatros de Cádiz*, Jerez de la Frontera, Gráficas el Exportador.
- OROZCO DÍAZ, Manuel (1958), «Joseph Haydn y la Andalucía del siglo XVIII», *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, n.º 4, págs. 27-37.
- PAHISSA, Jaime (1966), *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1966, 2ª edición.
- VERDIÁ DÍAZ, Juan Antonio (2018), «Beneficencia y música. La Banda del Hospicio de Cádiz», *Trocadero*, n.º 30, págs. 273-294.

Refranes músicos en Galdós

† ANTONIO GALLEGO GALLEGO

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

*Para Antonio Martín Moreno,
galdosiano empedernido*

PRELUDIO

Don Benito Pérez Galdós fue muy buen músico aficionado, como es bien sabido, lo que se refleja bien en su obra literaria. Pero no deja de ser curioso y siempre me extrañó –ya lo afirmé en mi libro *Galdós en el Real*¹ que, salvo algunas pocas excepciones, Galdós ha sido estudiado musicalmente más en su actividad crítica como periodista que en su mucho más importante carrera de narrador. Tengo ahora entre manos un extenso estudio con el título provisional de *Música y sonoridad en Galdós* en donde me he propuesto recoger las músicas que oyen, cantan o tañen los personajes de sus narraciones, tanto los históricos como los inventados por el escritor. El problema es que su obra narrativa es enorme y que habrá que ir poco a poco: es decir, que aún no está terminado.

Entre las múltiples posibilidades de organizar la ingente obra narrativa de Galdós (46 novelas históricas o episodios nacionales, 22 novelas normales y unos 27 cuentos) he elegido la estructuración por las épocas en las que su acción transcurre, desde los últimos años del reinado de Carlos IV en los comienzos del siglo XIX hasta el inicio del siglo XX con el final de la Regencia de doña María Cristina. Por lo que he dividido mi estudio en siete grandes capítulos: I.- *Época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia*: 10 años (1804-1813). II.- *Fernando VI y su época*: 19 años (1814-1833). III.- *La época de Isabel II (a)*: 17 años (1833-1849). IV.- *La época de Isabel II (b)*: 18 años (1850-1868) V.- *El Sexenio liberal*: 6 años (1868-1874). VI.- *La Restauración de Alfonso XII*: 11 años (1874-1885). VII.- *La Regencia*

1. GALLEGO GALLEGO, Antonio (2020), págs. 18-20. En este libro estudio la relación de los personajes de las narraciones de Galdós con la ópera.

de Doña María Cristina (Alfonso XIII): unos 17 años (1885-1902). La ordenación por las épocas en las que transcurre la acción de estos relatos, y no por las fechas en que Galdós los escribió (aunque el autor no ignora las evidentes diferencias entre ambas), tiene un interés complementario, pues nos proporciona una pretendida e interesante visión histórica. Pero sólo tengo leídos y anotados los cinco primeros capítulos, y me faltan aún por estudiar completamente los dos últimos.

De la inmensa información musical que en estas muchas obras se contiene he recogido ahora lo que nos dice sobre los refranes que Galdós introduce en los relatos de todas sus épocas. Antes de enumerarlos, es conveniente saber lo que hace decir a uno de sus narradores cuando está describiendo la personalidad del duque del Parque, miembro ya del partido liberal exaltado; el cual no era mal tipo (*7 de julio*, págs. 814-815), pero...

... «pero entre las muchas debilidades que le trajo aquel loco afán de llegar al Gobierno, tenía la de querer ser orador, y el orador como el poeta ha de nacer, pese al refrán que dice lo contrario y que se equivoca como casi todos los refranes.»

Aun así, equivocados o no, yo los he vuelto a recoger, pero no todos, pues son numerosísimos. En esta ocasión me han interesado sólo los que se relacionan con lo músico, que son una minoría: una minoría muy abundante...² Y los he colocado ahora por orden más o menos alfabético, aunque dentro de este orden, y siempre que haya refranes de más de una de las cinco épocas aludidas, los he agrupado por el orden histórico.

Dadas las dimensiones que nos conceden para la publicación, he tenido que limitarme a una mera lista, con mención de la obra galdosiana que los incluye y la

2. La edición de colecciones de refranes es muy antigua, incluso en España; vid. la de Hernán NÚÑEZ (1553), ed. (2001) de Louis COMBET, Julia SEVILLA, Germán CONDE y Josep GUÍA en Madrid, Guillermo Blázquez Ed; o la de Gonzalo CORREAS (1627), reeditada numerosas veces: (1924), Madrid, Tip. de Archivos, Bibliotecas y Museos; (1967), ed. de Louis COMBET, Bourdeaux, Université; 2ª ed. revisada (2000), Madrid, Castalia.

Vid. algunas colecciones modernas, como la muy numerosa de Francisco RODRÍGUEZ MARÍN (1926), ed. (2007), Madrid, Atlas; la muy ligada al *Diccionario de la Academia*, de Juana G. CAMPOS y Ana BARELLA (1993), ed. de (2000), Madrid, Espasa; la de Luc CHOMARAT (2007), Barcelona, Ediciones B; o la de José CALLE y Belén BERMEJO (2010), Madrid, Libsa.

El 'Seminario Internacional *Colección paremiológica. Madrid, 1922-2007*' (2007), al cuidado de Carmen LAFUENTE, Manuel SEVILLA, Fermín DE LOS REYES y Julia SEVILLA, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ofrece numerosa bibliografía sobre la cuestión, a la que me remito. Existen también recopilaciones temáticas, al igual que la galdosiana que comienzo a ofrecer ahora; vid., por ejemplo, Víctor JORGE RODRÍGUEZ (2015), Valladolid, 2ª edición del autor.

página o páginas donde el lector pueden encontrarlos.³ Sólo como mero ejemplo de la riqueza literaria y musical en ellos contenida, propongo al lector unos ejemplos, uno por cada una de las cinco épocas estudiadas, que señalo con un asterisco y expongo al final: en ocasión próxima, espero, los recogeré todos, incluso los de las dos últimas épocas que ahora no se recopilan.

REFRANES, PAREMIAS O PROVERBIOS MÚSICOS MENCIONADOS POR GALDÓS

Afinar / Desafinar:

II: *7 de julio*, 853 / *El terror de 1824*, 279.

III: *Mendizábal*, 374 / *Luchana*, 840 / *La campaña del Maestrazgo*, 1191 / *Montes de Oca*, 502, 534.

IV: *O'Donnell*, 1007, 1020 / *El doctor Centeno*, 417. 576 / *La vuelta al mundo en la Numancia*, 499 / *Prim*, 715 / *La de los tristes destinos*, 1038 / *Tormento*, 653, 746 / *Marianela*, 720, 726.

Arpa / ... en manos toscas:

IV: *Marianela*, 760.

Arpa vieja, tronando como...:

IV: *Prim*, 781

Bailar el agua:

IV: *O'Donnell*, 904, 1067.

V: *La primera República*, 364 / *De Cartago a Sagunto*, 897.

Bailar el aire:

V: *Amadeo I*, 596.

Bailar al duro compás:

II: *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 1033.

Bailar la contradanza:

V: *De Cartago a Sagunto*, 1088.

3. Tanto los relatos históricos (Episodios Nacionales) como las novelas normales se mencionan según las ediciones de la Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro. Con las excepciones de dos que estuvieron anunciadas pero que finalmente no se incluyeron en la colección: la no publicada en vida del autor, [*Rosalía*], que cito por la de Alan SMITH, 2ª ed., Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 190), 1984; y *La loca de la casa*, la *comedia en cuatro actos* de 1892, luego estrenada como tal en el madrileño teatro de la Comedia el 16 de enero de 1893, pero que en origen era novela en forma teatral, que cito por la edición de *Novelas y Miscelánea*, Madrid, Aguilar (Tolle Lege), 1973), págs. 421-485. Menciono las narraciones breves galdosianas por la ed. de Yolanda ARENCIBIA (2013), *Cuentos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

- Bailar corazón y nervios:
V: *La desheredada*, 697.
- Bailar sobre nuestras costillas:
II: *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 996.
- Bailar flamenco:
V: *España trágica*, 365.
- Bailar entre dos fuegos:
V: *Gloria*, 434 / *La desheredada*, 495.
- Bailar de contento / de gusto / a gusto:
II: *Los apostólicos*, 783, 849 / *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 874, 1005.
III: *Bodas reales*, 887.
V: *De Cartago a Sagunto*, 1085.
- Bailar sobre la historia:
II: *La segunda casaca*, 567.
- Bailar como maestro de baile... político / Maestros de baile:
II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 241.
III: *La estafeta romántica*, 179 / *Los Ayacuchos*, 762 / *Bodas reales*, 868.
- *Bailar el pelao:
*I: *Bailén*, 681.
- Bailar al son que tocan / Al son que tocan, bailo / Al son que le cantan:
I: *Napoleón en Chamartín*, 116, 117.
III: *Mendizábal*, 264 / *Luchana*, 964 / *Los Ayacuchos*, 801 / *Narváez*, 333.
IV: *El doctor Centeno*, 326.
V: *Gloria*, 311 / *Fortunata y Jacinta*, 371.
- Bemol / Tener tres bemoles:
V: *La desheredada*, 515.
- Bombo / Arrear bombo / Golpe de bombo:
II: *El terror de 1824*, 321
V: *La primera República*, 749.
- Bostezar el gori gori:
V: *Fortunata y Jacinta*, 132, 441 / *Doña Perfecta*, 183.
- Caja / A cajas destempladas / Con cajas destempladas:
III: *La campaña del Maestrazgo*, 1209 / *Los Ayacuchos*, 833.
IV, 379: *El doctor Centeno* / *Prim* / *La de Bringas*.
V: *Rosalía*, 243 / *Fortunata y Jacinta*, 173.
- Entrar en caja:
V: *Amadeo I*, 553 / *Gloria*, 443.
- ¡Oído en caja!:
V: *Amadeo I*, 512.

Campana / Campana de funeral / de incendio:

II: *7 de julio, 968 / Un faccioso más y algunos frailes menos*, 1071.

III: *Bodas reales*, 869.

Oír campanas y no saber dónde:

III: *Bodas reales*. 983.

Campanada funeral:

II: *Los cien mil hijos de San Luis*, 177.

Campanadas literarias:

III: *Luchana*, 836 / *Vergara*, 306.

Canción / ... de cuna, renunciando a las conquistas:

II: *Un faccioso más y algunos frailes menos*. 1071.

*El abad, de lo que canta yanta:

I: *El audaz*, 593.

*IV, 59: *Aita Tettauen*.

Canta Clío:

III: *Mendizábal*, 288.

Si bien canta el cura, no le va en la zaga el monaguillo.

I: *La batalla de los Arapiles*, 294.

Buena doncella te canta:

V: *Fortunata y Jacinta*, 374.

Papeles hablan, y numeritos cantan:

III: *Narváez*, 378,

Cantar el aleluya:

V: *Fortunata y Jacinta*, 483.

Cantar la cavatina.

V: *Amadeo I*, 572.

Cantar claro:

V: *Fortunata y Jacinta*, 269, 550.

Cantar el credo.

III: *Bodas reales*, 899.

Cantárselas muy claras:

III, 233: *Bodas reales*.

V. *Fortunata y Jacinta*, 126.

Cantar la epístola:

V: *La desheredada*, 583.

Cantar honras:

V: *España trágica*, 462.

Cantar un hosanna:

V: *Gloria*, 378.

- Cantar la lección.
IV, 379: *O'Donnell*.
- Cantar la letanía:
V: *España sin rey*, 122.
- Cantar y maldecir:
V: *España sin rey*, 203.
- Cantar el *mea culpa*:
V: *Amadeo I*, 486.
- Cantar la misa:
III: *Los Ayacuchos*, 257.
- Cantar el motivo:
V: *Fortunata y Jacinta*, 521.
- Cantar una oda / Cantar un poema:
III: *Mendizábal*, 455 / *Las tormentas del 48*, 189.
- Cantar la palinodia:
V: *España trágica*, 403 / *De Cartago a Sagunto*, 939.
- Cantar quién es:
III: *Zumalacárregui*, 161 / *Mendizábal*, 404.
- Cantar el quiquiriquí:
V: *Amadeo I*, 512, 543.
- Cantar un responso:
V: *España sin rey*, 77 / *De Cartago a Sagunto*, 959.
- Cantar la sardana:
III: *Los Ayacuchos*, 774.
- Cantar un *Tē Deum*:
V: *Gloria*, 283.
- Cantar el *versate mane*:
III: *Las tormentas del 48*, 11.
- Cantar victoria:
IV, 379: *La de Bringas* / *La sombra*.
- No cantar victoria todavía:
II: *La segunda casaca*, 425.
V: *Gloria*, 602.
- Cantar la vieja canción:
V: *Doña Perfecta*, 30.
- Cantar en voz alta:
V: *La desheredada*, 467.
- Cantar el *yo pecador*:
V: *España trágica*, 289.

Canto llano:

III: *La campaña del Maestrazgo*, 1039.

Canto religioso:

V: *Rosalía*, 249, 367 / *Amadeo I*, 590 / *Gloria*, 627.

Canto de sirena:

III: *Luchana*, 858.

Cantorrio de cavatina:

III: *Montes de Oca*, 581.

Carraca o campana:

III: *Zumalacárregui*, 28.

Cascabeles / Teólogo y con...:

I: *Napoleón en Chamartín*, 21.

*Poner / colgarle el cascabel al gato:

*II, 136: *El Grande Oriente*.

III: *Vergara*, 361 / *Montes de Oca*, 451 / *Narváez*, 395.

IV, 382: *Aita Tettauén*.

Cascabel e *idea fija*:

V: *Fortunata y Jacinta*, 543.

Cencerro, ponerle un...:

V: *Amadeo I*, 531.

Cencerro, a son de...:

III: *Mendizábal*, 478.

V. *Fortunata y Jacinta*, 15

*A cencerros tapados:

I: *El audaz*, 495, 502 / *Trafalgar*, 39 / *Napoleón en Chamartín*, 157.

*III: *Mendizábal*, 373 / *Narváez*, 369.

IV, 380: *O'Donnell* / *La de Bringas*.

Compás / Bailar el compás:

II: *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 1033.

Latir el compás:

II. *7 de julio*, 882.

Marchar al compás de los galanes de la Guardia:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 303.

Marchar al compás de los madrigales:

II: *La Fontana de Oro*, 265.

Marchar al compás de la música:

III: *La campaña del Maestrazgo*, 1216 / *La estafeta romántica*, 169 /

Narváez,

231.

Marchar al compás de los mozos de retreta:

II: *La segunda casaca*, 406.

- Marchar al compás de la navaja:
II: *La Fontana de Oro*, 86.
- Marchar al compás de las piernas:
II: *La Fontana de Oro*, 249 / *El terror de 1824*, 353.
- Marchar al compás de la política:
II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 215.
- Marchar al compás del reloj:
II: *La Fontana de Oro*, 163,
- Marchar al compás de la risa:
II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 303.
- Al compás de la marcha:
V: *Doña Perfecta*, 32.
- No quedarle más que el compás:
IV, 380: *La Revolución de julio*.
- Soñar el compás:
V: *Fortunata y Jacinta*, 312
- Contante y sonante:
IV, 381: *La de los tristes destinos*.
V: *Rosalía*, 327 / *España sin rey*, 89 / *Fortunata y Jacinta*, 513.
- Copla, traerle la...:
III: *Narváez*, 391.
- Coser y cantar:
III: *Mendizábal*, 319.
V: *Fortunata y Jacinta*, 485.
- Daguerrotipo de los sonidos:
III: *Vergara*, 241.
- Dies irae*:
II: *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 1072.
III: *Narváez*, 201.
- Disparos sonoros:
III: *Las tormentas del 48*, 167.
- Dúo, hacer el...:
III: *Los Ayacuchos*, 820 / *Las tormentas del 48*, 186.
- Fandango / Seguir el fandango:
V: *Fortunata y Jacinta*, 575.
- Fu, fa / Lo mismo *fú* que *fa*:
V: *Fortunata y Jacinta*, 379.
- Gaita / Ser una gaita:
V: *Fortunata y Jacinta*, 203
- Asomar la gaita:
V: *La primera República*, 678.

Salir con la gaita:

III: *De Oñate a La Granja*, 635 / *Luchana*, 786, 881, 907 / *La estafeta romántica*, 22 / *Montes de Oca*, 508 / *Los Ayacuchos*, 776.

Viva la gallinita, viva con su pepita:

III: *La estafeta romántica*, 16 / *Vergara*, 414.

IV, 381: *Aita Tettauen*.

Gallo / En menos que canta un gallo:

I: *La corte de Carlos IV*, 317 / *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 431 / *Bailén*, 594 / *Zaragoza*, 272 / *El equipaje del rey José*, 27.

II: *7 de julio*, 868.

III: *Zumalacárregui*, 125 / *Luchana*, 936, 950.

Otro gallo nos cantara / te cantara / le cantara:

II: *El Grande Oriente*, 754 / *El terror de 1824*, 343 / *Los apostólicos*, 793.

IV, 381: *Tormento* / *La de Bringas*.

V: *Rosalía*, 157 / *Fortunata y Jacinta*, 549, 572 / *La desheredada*, 684.

Alzar el gallo;

IV, 381: *La de los tristes destinos*.

V: *Fortunata y Jacinta*, 444.

Levantar el gallo:

I: *Napoleón en Chamartín*, 100.

IV, 381: *La de Bringas*.

Guzla / tocar la...:

III: *Las tormentas del 48*, 63.

Matraca / Dar la... :

III: *Las tormentas del 48*, 215 / *Narváez*, 300, 363.

V: *La primera República*, 721 / *De Cartago a Sagunto*, 908.

Música / Esto es música/ Eso es música / Vaya una música:

I: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 496.

II: *El terror de 1824*, 316 / *La Fontana de Oro*, 428 / *Un faccioso más y*

algunos

frailes menos, 1001.

III: *Montes de oca*, 520 / *Narváez*, 257.

IV, 383: *El doctor Centeno*.

V: *España trágica*, 280 / *Fortunata y Jacinta*, 61, 67.

Venirle a uno con músicas:

I: *Napoleón en Chamartín*, 133 / *Cádiz*, 845.

Basta de músicas:

I: *Zaragoza*, 310.

Dar música / Dar más música:

I: *Cádiz*, 751.

II: *El Grande Oriente*, 524.

Música de la adulación:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 201.

Música de los afectos:

V: *Gloria*, 536.

Música de los ángeles:

II: 7 de julio, 801.

Música de las esferas:

II: *El terror de 1824*, 292.

III: *Los Ayacuchos*, 765.

V: *Fortunata y Jacinta*, 441 / *Gloria*, 429.

Música inevitable:

V: *De Cartago a Sagunto*, 900.

Música lejana:

V: *Rosalía*, 364.

Música de los mares:

V: *Gloria*, 286.

Música del nombre:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 202.

Música o palabrillas vanas:

I: *El equipaje del rey José*, 23.

Con la música a otra parte:

II: *La segunda casaca*, 398.

IV, 382: *O'Donnell* / *La de los tristes destinos*.

V: *La primera República*, 800.

Música preciosísima:

III: *La campaña del Maestrazgo*, 1124.

Músicas de la voz:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 351.

III: *Bodas reales*, 887 / *Narváez*, 252,

V: *Rosalía*, 117 / *España sin rey*, 106 / *España trágica*, 244, 247.

Organillo de lamentaciones:

IV, 383: *La de Bringas*.

Órganos sonorosos

II: *El Grande Oriente*, 696

Pandero / En manos está el pandero que lo saben bien tañer:

I: *La batalla de los Arapiles*, 287.

Los que por aquí tocan el pandero / Tocar el pandero:

II: *Los Cien mil hijos de San Luis*. 6.

III: *De Oñate a La Granja*, 510.

Alábate, pandero:

IV, 383: *Marianela*.

Pian pianino:

IV, 384: *Prim.*

V: *Amadeo I*, 603 / *De Cartago a Sagunto*, 980.

Piar:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 270 / *La segunda casaca*, 553, 570.

Pitar / (triunfar) / Tú pitarás:

II: *Mendizábal*, 244 / *Luchana*, 257.

V: *La desheredada*, 503.

Salir pitando:

V: *España trágica*, 271, 427, 436 / *Fortunata y Jacinta*, 64 / *Amadeo I*, 478 / *La . . . primera República*, 715.

Pito / guardar, tocar el...:

III: *La estafeta romántica*, 22 / *Bodas reales*, 869, 873, 936, 1053.

V: *La primera República*, 793.

Importarle a uno un pito:

IV, 386: *Tormento*.

No tocar pito:

I: *El audaz*, 873.

IV, 385: *Los duendes de la camarilla* / *La Revolución de julio* / *Aita Tettauen*

/

Prim.

No valer un pito:

V: *Fortunata y Jacinta*, 428,

Pitos y flautas / Entre pitos y flautas:

IV, 384: *La Revolución de julio* / *Aita Tettauen* / *El doctor Centeno* / *Prim* / *La de Bringas*.

Ni pito ni flauta / No tocar pito ni flauta:

II: *El terror de 1824*, 289.

V: *Rosalía*, 182 / *España trágica*, 382 / *Amadeo I*, 469 / *La primera*

República,

793.

Repicar / En salvo está el que repica:

I: *La batalla de los Arapiles*, 287.

Estar en misa y repicando / Repicar y andar en la procesión:

II: *Episodios Nacionales 2ª serie II [Epilogo]*, 1097.

III: *La campaña del Maestrazgo*, 1172.

Salmodia, de moscardón:

III: *Narváez*, 387.

Sirena:

III: *Narváez*, 329.

*Solfear(le) / Dar(le) una solfa:

I: *Zaragoza*, 254 / *Gerona*, 469.

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 282.

III: *Mendizábal*, 289 / *De Oñate a La Granja*, 502 / *Las tormentas del 48*, 92.
/ *Narváez*, 333.

*V: *Fortunata y Jacinta*, 156, 185, 322, 355 / *Amadeo I*, 603 / *Doña Perfecta*,

190 / *La desheredada*, 506.

Sonar / La cosa va a ser sonada / Hacer algo sonado / Así como suena:

I: *Trafalgar*, 172.

II: *La segunda casaca*, 494.

III: *Las tormentas del 48*, 69.

V: *Fortunata y Jacinta*, 514.

Lo que fuere, sonará / Lo que sea sonará.

I: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 175

II: *El Grande Oriente*, 649.

III: *Luchana*, 917.

IV, 386: *La vuelta al mundo en la Numancia*.

En la de aldehuela, más mal hay del que se suena:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 264.

III: *Bodas reales*, 985.

Cuando el río suena, agua lleva:

II: *La segunda casaca*, 413.

Tañer: Quien las sabe las tañe:

V: *Doña Perfecta*, 9.

Tilín / Hacer tilín:

V: *Fortunata y Jacinta*, 159, 448.

Ton y son / Sin ton ni son:

I: *La corte de Carlos IV*, 172 / *El equipaje del rey José*, 55.

II: *7 de julio*, 819.

III: *Los Ayacuchos*, 681 / *Las tormentas del 48*, 42 / *Narváez*, 321, 386, 407.

IV, 357: *Los duendes de la camarilla* / *Marianela*.

V: *España trágica*, 392 / *Amadeo I*, 555 / *La primera República*, 845 / *De Cartago a Sagunto*, 983.

Tonillo sarcástico:

III: *Las tormentas del 48*, 116.

Tono / tónico, de buen tono:

III: *Luchana*, 807, 949

Darse tono:

II: *El Grande Oriente*, 704 / *Los cien mil hijos de San Luis*, 133.

V: *Fortunata y Jacinta*, 156.

Salidas de tono:

III: *Narvárez*, 237.

Trinar (como los pajarillos):

II: *7 de julio*, 872, 931 / *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 913.

Estar trinando / Estar que trina (muy enfadado):

I: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 375 / *Gerona*, 438.

II: *El terror de 1824*, 343 / *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 994,

1041.

III: *De Oñate a La Granja*, 573 / *Luchana*, 802 / *La campaña del Maestrazgo*,

1062 / *La estafeta romántica*, 189 / *Los Ayacuchos*, 634, 658.

V: *Rosalía*, 145 / *España trágica*, 365, 394 / *Fortunata y Jacinta*, 17 / *La primera República*, 751.

Trompetear / Trompeteo / Trompeta:

II: *Memorias de un cortesano de 1815*, 231, 235 / *Un voluntario realista*, 567 / *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 949, 969, 995 / *Los apostólicos*, 694.

III: *Los Ayacuchos*, 679.

Trompetero de motines;

III: *Bodas reales*, 905.

Violín, cuerdas de:

III: *Narvárez*, 441.

Violón, tocar el:

III: *Narvárez*, 405.

IV, 387: *El doctor Centeno* / *Prim*.

Voz cantante:

V: *España trágica*, 268.

CINCO CITAS GALDOSIANAS

He aquí los prometidos cinco refranes mencionados por Galdós, uno por cada una de las cinco épocas estudiadas. En otra ocasión añadiré otros dos más, para completar las dos épocas que me quedan por analizar,

I. *Bailar el pelao*

Es decir, *quedar ocioso, sin hacer nada de provecho*.

La tropa española, mientras espera el comienzo de la batalla de Bailén, baila, canta, juega... Y sobre todo es constante en el charloteo y la discusión por cualquier opinión. Por ejemplo, hay quien no está de acuerdo en que lo herede todo el primogénito de la casa y los demás herederos tengan que quedarse sin nada que hacer, o aprendiendo a ganarse la vida (BAILÉN: 681):

Pues yo, que no he leído ningún libro —afirmó al fin uno de los circunstantes— digo que Dios tiene que volver a hacer el mundo, porque eso de que se lo lleve todo el que primero salió del vientre de su madre y los demás se queden bailando el pelao, no está bien.

II. *Poner el cascabel al gato*

Es decir, *ejecutar lo proyectado a pesar de las dificultades*.

Ante la intervención durísima de *Aristogitón* (es decir, Salvador Monsalud) en la asamblea de los masones, la mayoría quiere reprobarle, aunque hay algunos que, en secreto, afirman que están de acuerdo con él en el fondo, pero no en la forma ni en el cuándo ni en el dónde. Uno de ellos, el cuarto que se dirige a él de manera reservada, le dice (*El Grande Oriente*, pág. 649):

Por mi parte, acepto esa idea de no hacer caso del populacho, pero ¿quién le pone el cascabel al gato?

III. *A cencerros tapados*

Es decir, *a ocultas, sigilosamente*.

El narrador nos describe a la terrible comerciante Jacoba Zahón, muy avariciosa y fría pero fiel cumplidora ella misma de sus contratos. En Córdoba se había montado un taller por su hijo y heredero, y en Madrid (MENDIZÁBAL: 373-374) ...

... «En Madrid sólo quedaba la compra y venta, la red tendida para recoger gangas, todo el género vagabundo que siempre fluctúa en grandes poblaciones; quedaban también valiosos préstamos con prenda, que doña Jacoba sabía hacer como nadie, a cencerros tapados, sin pagar contribución de prestamista.»

IV. EL ABAD, DE LO QUE CANTA YANTA

Es decir, que *cada uno debe vivir de su trabajo*, pues de eso *come*.

Es refrán muy antiguo, ya citado por el Marqués de Santillana, y recogido en *La Celestina* y en *Don Quijote*. El clérigo castrense Toribio Godino, en conversación amistosa suscitada por Juan Santiuste acerca de la relación de Dios y la guerra, lo utiliza para definir su situación (*Aita Tettauen*, 59):

«—Hijo mío, nos hemos encontrado con esas tradiciones de fe, y tenemos que respetarlas sin meternos en libros de teologías. A mí, la verdad, no me caben en la cabeza Dios guerrero, ni Jesucristo militar, ni Nuestra Señora con bastón de capitana general; pero eso pertenece al conjunto de creencias y de actos sacramentales que me dan de comer. De todo ese conjunto como, y el alimento es cosa capital, hijo mío; pues si yo observo los ayunos y abstinencias que la Iglesia me manda, no estoy por pasar hambre todo el año. Ya sabes que *el abad de lo que canta yanta*. Yo canto todo lo que sea preciso para un yantar moderado y sin gula.

V. DAR A ALGUIEN UNA SOLFA

Es decir, *darle un cachete, tanto en broma como en serio.*

Juanito Santa Cruz tiene un fuerte catarro, y la imposibilidad de salir de casa le tiene de muy mal humor. Su esposa Jacinta le da bromas, y él finge que está enfadado y que la maltrata, «acompañando sus golpes de estas feroces palabras»:

Qué *guasoncita* se me ha vuelto mi nena...! Voy yo a enseñar a mi payasa a dar bromas, y le voy a dar una solfa buena para que no queden ganas de ...

ALGUNAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLE, José y BERMEJO, Belén (2010), *Expresiones y dichos populares*, Madrid, Libsa.
- CORREAS, Gonzalo (1627), *Vocabulario de Refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1627. Cito por (1967), Combet, Louis, Bordeaux, Université; y por (2000), COMBET, Louis (ed. revisada), Madrid, Castalia.
- CHOMARAT, Luc (2007), *Le Zen de nos grand-mères*, trad. de Monserrat Serra con el título de *La sabiduría de nuestras abuelas*, Barcelona, Ediciones B.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio (2020), *Galdós en el Real*, Madrid, Teatro Real.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio (2020). «La música en Galdós. I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia», *ITAMAR, Revista de investigación musical. Territorios para el Arte*, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de Valencia, 6 (2020), págs. 317-373.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio (2021). «La música en Galdós. II. La época de Fernando VII», *ITAMAR, Revista de investigación musical. Territorios para el Arte*, 7 (2021), págs. 299-360.
- G. CAMPOS, Juana y BARELLA, Ana (1993), *Diccionario de Refranes*, Madrid, Espasa.
- JORGE RODRÍGUEZ, Víctor (2015), *Refranes y dichos populares en torno a la cultura del vino*, Valladolid, Autor, 2ª ed.
- LAFUENTE, Carmen, SEVILLA, Manuel, DE LOS REYES, Fermín y SEVILLA, Julia (eds.), (2007), *Seminario Internacional Colección paremiológica. Madrid, 1922-2007*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- MOLLFULLEDA BUESA, Santiago (1996), *El latín en los Episodios Nacionales*, Barcelona, Universidad de Barcelona Publicaciones.
- NÚÑEZ, Hernán (1553), *Refranes y Proverbios en romance*, Salamanca, Juan de Canoua. Cito por (2001), COMBET, Louis, SEVILLA, Julia, CONDE, Germán y GUÍA, Josep (eds.), Madrid, Guillermo Blázquez Ed.

La armonía vence al contrapunto: El cambio de paradigma en la teoría musical y la pedagogía de la composición en España (ca. 1750 – Ca. 1850)¹

CRISTÓBAL L. GARCÍA GALLARDO

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen: En este artículo tratamos de explicar un acontecimiento crucial en la historia de la teoría de la música española: la sustitución del enfoque interválico propio del contrapunto por el acórdico típico de la armonía, que ocurrió primero en la teoría hacia la segunda mitad del siglo XVIII, y luego en la práctica de la enseñanza elemental de la composición ya bien entrado el siglo XIX. A pesar de los interesantes antecedentes autóctonos de la teoría de la armonía, que vinieron especialmente del mundo de la guitarra rasgueada, y del peso de la tradición del bajo continuo, este proceso se produjo sobre todo a causa de la llegada de las nuevas ideas desde Francia, donde este cambio se dio con anterioridad impulsado principalmente por la difusión de las teorías de Rameau.

Palabras clave: Jean-Philippe Rameau, Antonio Eximeno y Pujades, armonía, contrapunto, teoría musical, teoría de la composición.

HARMONY BEATS COUNTERPOINT: THE CHANGE OF PARADIGM IN MUSIC THEORY AND IN PEDAGOGY OF COMPOSITION IN SPAIN (C. 1750 – C. 1850)

Abstract: In this article we try to explain a crucial event in the history of Spanish music theory: the replacement of the interval approach, characteristic of counterpoint, by the chordal approach, typical of harmony, which occurred first in

1. Este artículo, que ofrece una panorámica general y muy resumida de este periodo clave para la teoría musical española, recoge parte de las conclusiones obtenidas en mi tesis doctoral (GARCÍA GALLARDO, 2012), a la que puede recurrirse para profundizar en cualquier aspecto aquí abordado.

theory in the second half of the century XVIII, and then in the practice of the elementary teaching of composition well into the XIX century.

In spite of the interesting indigenous antecedents of the theory of harmony—which came especially from the field of the strummed guitar—and of the weight of the thorough bass tradition, this process occurred mainly because of the arrival of new ideas from France, where this change occurred previously driven mainly by the dissemination of Rameau's theories.

Keywords: Jean-Philippe Rameau, Antonio Eximeno y Pujades, harmony, counterpoint, music theory, composition theory.

Uno de los acontecimientos más importantes durante los últimos siglos en la teoría musical española —al igual que en la europea— fue el cambio del paradigma desde el contrapunto hasta la armonía (o sea, desde la perspectiva interválica hacia la acórdica), que acabaría provocando una reforma completa de la pedagogía de la composición en la que la segunda sustituyó al primero como principal método de iniciación.

Hasta el siglo XVIII, el contrapunto había sido el sistema normalmente aceptado para aprender a componer en toda Europa. Según Dahlhaus, «la teoría del contrapunto, que hasta el siglo XVII era el único modo de enseñanza en composición, ha tenido que compartir su posición dominante con la teoría de la armonía desde el siglo XVIII» (SACHS y DAHLHAUS, 2001)². Aunque algunos de los principios básicos de la armonía no eran desconocidos anteriormente, la mayoría de los tratados sobre teoría de la música se dedicaban al contrapunto o a la materia —habitualmente centrada en la práctica de la interpretación en lugar de la teoría de la composición— del bajo continuo, hasta que la irrupción de las ideas de RAMEAU desde 1722 modificó sensiblemente el panorama; en palabras de LESTER: «Rameau tomó el estudio de la armonía, la menos prominente de las tres tradiciones teóricas heredadas desde el siglo XVII, y lo situó en el centro del discurso teórico-musical, donde ha permanecido hasta el presente» (1996: 155)³. Su impacto sería de tal magnitud que acabaría por afectar a los propios principios del contrapunto y el bajo continuo.

En España, este proceso se daría más tarde que en otros países europeos como Francia. A juzgar por los tratados de composición y otros testimonios de los mú-

2. «Counterpoint theory, which until the 17th century was the only kind of instruction in composition, has had to share its dominant position with harmony theory since the 18th century». Todas las traducciones son mías, si no se indica lo contrario.

3. «Rameau took the study of harmony, the least prominent of the three theoretical traditions inherited from the seventeenth century, and placed it at the center of music-theoretic discourse, where it has remained to the present time».

sicos que resumiremos a continuación, la teoría de la composición en nuestro país siguió basándose principalmente en el contrapunto durante el siglo XVIII. En consonancia, la teoría de la música continuó moviéndose dentro de una perspectiva interválica que prescindía del concepto rameauiano de acorde, esencial al enfoque armónico. Parece que la generalización de la teoría armónica fue algo posterior a la sustitución de los antiguos sistemas modales por la moderna tonalidad bimodal —que no sería culminada hasta las últimas décadas del siglo⁴—, aunque lo cierto es que estos dos cambios (y otros, como el abandono del sistema hexacordal de solmisación) están relacionados.

ANTECEDENTES DE LA TEORÍA DE LA ARMONÍA

Podemos encontrar antecedentes del estudio de la armonía en ciertas parcelas de los tratados de contrapunto desde el siglo XVI según Cohn:

Los orígenes de la formación práctica en armonía pueden trazarse hasta los tratados de contrapunto italianos y alemanes del temprano siglo XVI que enumeran las combinaciones usables en la composición a cuatro voces. Un siglo más tarde, el concepto de inversión triádica estimuló una conciencia emergente de tales combinaciones como categorías primarias (DAHLHAUS, ANDERSON, WILSON, COHN y HYER, 2001)⁵.

En los manuales de composición (o contrapunto, pues ambos términos pueden considerarse equivalentes en la época), este paso se daría en ciertos autores alemanes a comienzos del siglo XVII. Sin embargo, la mayoría continuó abordando las texturas a cuatro voces con un enfoque interválico como conjunciones de pares de voces; tal fue el caso de los tratados españoles durante el siglo XVII y gran parte del XVIII. Por cierto que los muy influyentes de Cerone y Lorente recogieron el minucioso estudio de las armonías a cuatro partes realizado por Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía* en 1565.

Si bien habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para encontrar una clara perspectiva armónica en tratados de composición españoles, los manuales de guitarra rasgueada la desarrollan desde mucho antes, a partir de la tradición inaugurada brillantemente por Amat en 1596 (CARLES AMAT, 1627). Sorprende la soltura con que Amat maneja, aunque sea con otros términos y de

4. Sobre este asunto, puede verse GARCÍA GALLARDO, 2011.

5. «The origins of practical training in harmony may be traced to Italian and German counterpoint treatises of the early 16th century that enumerate the combinations usable in four-voice composition. A century later, the concept of triadic invertibility stimulated an emerging awareness of such combinations as primary categories».

manera implícita en muchas ocasiones, ideas que aún tardarían en generalizarse en la teoría europea: el reconocimiento del acorde como unidad esencial primaria, identificando su fundamental, 3ª y 5ª y estableciendo la equivalencia entre inversiones; la afinación temperada; el uso de todas las transposiciones posibles en la escala cromática; los 24 acordes perfectos mayores y menores ordenados siguiendo el círculo de quintas; y (en un capítulo añadido algo más tarde) el acompañamiento de una pieza a partir de la línea del bajo mediante la adición al mismo de un cifrado obtenido por la aplicación de una tabla.

La relevancia de Amat para la historia de la teoría armónica resulta, pues, obvia. En cualquier caso, no debemos olvidar la posición marginal que este tipo de manuales ocupaban dentro de la teoría de la música tradicional, pues pertenecen a un campo –la guitarra rasgueada– menospreciado no sólo por su carácter instrumental, sino aún más por su descuido de la distinción entre semitonos mayores y menores y de los ricos matices de las texturas contrapuntísticas y por su proximidad a la música popular, que le valieron la fama de instrumento tosco. Por tanto, su influencia en los más prestigiosos tratados de composición españoles fue tan escasa que su visión claramente armónica no sería definitivamente adoptada por aquéllos hasta dos siglos más tarde, gracias a la penetración de nuevas ideas foráneas y no desde luego por la evolución autóctona desde los pioneros logros de Amat; es posible que incluso los prejuicios de los teóricos españoles hacia el popularísimo mundo de la guitarra rasgueada contribuyeran a retardar la adopción en nuestro país de la teoría de la armonía, cuyos fundamentos resultaban casi intrínsecos a aquella sencilla técnica interpretativa.

Curiosamente, en la formulación de tales ideas extranjeras sí pudo ejercer un papel esencial la guitarra rasgueada, pues su tremendo éxito durante el siglo XVII en Italia y otros países europeos como instrumento acompañante (ya fuera solo o incluido en el grupo del continuo) sería –posiblemente– un factor importante en la evolución hacia una concepción más acórdica de la música desde el comienzo del Barroco, y su tradición pedagógica llegaría quizás a colaborar en el nacimiento de las teorías de Rameau a través de su influjo en los tratados de bajo continuo (como atestigua, al menos, el célebre *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* de François CAMPION, 1716).

LOS TRATADOS DE BAJO CONTINUO

Precisamente, los manuales de bajo continuo aportarían algunas de las más significativas novedades en el campo de la teoría europea durante el siglo XVII y principios del XVIII. Aunque nacidos con un propósito eminentemente práctico –enseñar al instrumentista a elaborar un acompañamiento acórdico a partir de un bajo, cifrado o no– que en principio no pretendía adentrarse en la pedagogía de la composición, desarrollaron una especial atención hacia los fenómenos verticales –emprendiendo

un detallado estudio de las simultaneidades sonoras que el continuo ponía de relieve— que tendría su impacto sobre la teoría de la música. Su influencia se dejaría sentir de manera indirecta en la adopción de algunos de sus conceptos y perspectivas en los tradicionales tratados de contrapunto (como ocurre en ocasiones en los tratados de VALLS [2002], SAYAS [1761], FRANCISCO de SANTA MARÍA [1778] y SOLANO [1818] en la Península Ibérica) o en su papel esencial para la formulación de las novedosas ideas de Rameau; pero también mucho más directamente en destacados autores alemanes que, basándose en el estudio del bajo continuo, articularon una propuesta de aprendizaje de la composición alternativa al contrapunto⁶ (y lo cierto es que, lo pretendieran o no los tratadistas, el dominio del bajo continuo serviría como atajo para aquellos aficionados a la composición que no deseaban introducirse en el complicado terreno del contrapunto imitativo, como denunciaban a menudo los detractores de los modernos estilos homofónicos⁷).

El peso de la tradición del continuo sobre la más moderna disciplina de la armonía puede observarse, por ejemplo, en la pervivencia de abundantes ejercicios de realización y armonización de bajos en esta última. Pero las diferencias entre ambas fueron mucho mayores de lo que hoy pueda parecer; en especial nos concierne la frecuente ausencia del concepto rameauniano de acorde, pues la mayoría de los tratados de continuo —hasta bastante después de Rameau— prescinde de la teoría de la formación de todo acorde por superposición de 3^{as} sobre una fundamental e incluso de la invertibilidad de los mismos, recurriendo en cambio a una perspectiva interválica que mide los intervalos siempre desde el bajo y da sus reglas según el carácter consonante o disonante de cada uno de ellos.

Los más importantes tratados españoles de bajo continuo fueron los de Sanz y Torres. La *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar SANZ (1979) presentaba la particularidad de contener un tratado de guitarra rasgueada y otro de bajo continuo (esencialmente para guitarra punteada) en la misma obra, que además se ocupaba de otros aspectos de este instrumento y ofrecía un sustancioso número de piezas del autor. La parte dedicada al continuo se aleja del rudimentario tratamiento ofrecido tanto por Amat como por las numerosas fuentes guitarrísticas italianas que Sanz conoció, aplicando a su instrumento la tradición desarrollada

6. Posiblemente el teórico alemán que relacionó más estrechamente el estudio del continuo con el de la composición fue Niedt (1700-1717).

7. Es el caso de Feijoo en el siguiente fragmento: «Hoy le sucede a la música lo que a la cirugía. Así como cualquiera sangrador de mediana habilidad luego toma el nombre y ejercicio de cirujano, del mismo modo cualquiera organista o violinista de razonable destreza se mete a compositor [...]; forman el canto de la letra por aquel tono, y siguiendo aquel rumbo, luego, mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación, ni primor alguno» (FEIJOO, 1726: 292).

en los instrumentos de teclado (de hecho, su trabajo se dirige también a organistas y arpistas).

Las *Reglas generales de acompañar* de TORRES (1983) se dedican exclusivamente al estudio del continuo y se convirtieron en el principal documento español sobre la materia. En ocasiones se ha señalado la modernidad de su tratado frente a los de sus contemporáneos españoles (como Nassarre, por ejemplo), aunque en realidad éste puede considerarse un rasgo común a casi todos los manuales de continuo de la época, pues suelen centrarse en su propósito práctico y apartarse de la erudición teórica y de las tradicionales reglas del contrapunto (creadas para la polifonía vocal y no para el acompañamiento instrumental). Lo que sí es cierto es que Torres mostró su conocimiento de las últimas tendencias, procedentes de Italia, tanto en su tratado (basado ampliamente en PENNA [1672] y, para el capítulo añadido en la edición de 1736, en GASPARINI [1708]) como en sus obras musicales.

LA LLEGADA DE LA TEORÍA DE LA ARMONÍA (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII)

Parece que, en comparación con otros países europeos, el continuado predominio en España de la música religiosa y sus instituciones (como las capillas musicales, las escuelas asociadas a ellas o la teoría que éstas enseñaban) retrasó la llegada de nuevas corrientes teóricas más relacionadas con la evolución de la música profana y con mayor protagonismo de los instrumentos. Esto puede aplicarse tanto a la pervivencia de ocho modos frente al sistema bimodal (todavía en 1778 Francisco de SANTA MARÍA sostiene que «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» [pág. 171]) como a la tardía aceptación de una teoría armónica que sustituyese al tradicional contrapunto (aparte de otros aspectos como el sistema hexacordal de solmisación).

Resulta razonable establecer una vinculación entre la tradición teórica del contrapunto y el estilo vocal polifónico imitativo que gran parte de la música religiosa tomó como modelo a partir del Renacimiento, frente a las sucesivas tendencias modernizadoras que apuntaban hacia una concepción más vertical de la composición. Son numerosos los testimonios de nuestros tratadistas de la segunda mitad del siglo XVIII en este sentido, pero posiblemente fuera EXIMENO quien lo explicara más certeramente; poco partidario de los «artificios» («contrastes de voces, de fugas, cánones y trocados») que «amontonan» «los contrapuntistas» de la «vieja escuela» (1872-1873, vol. I: 36), asegura que los habituales tratados de contrapunto se equivocan al extender a toda la música sus reglas creadas para el arcaico estilo *a cappella* y juzgar en base a ellas géneros muy diferentes como la música de cámara, teatral o incluso religiosa en otros estilos:

Llaman estos tales [«los contrapuntistas»] *música de fondo* la diatónica, dicha *de capilla*, usada particularmente en la Iglesia; y suponen que para poner en música *de capilla* una misa, se necesita más fondo que para poner en música el drama de la Dido. Y así a toda la música de cámara y de teatro y aun al mismo *Stabat Mater* de Pergolesi conceden como de gracia que es a lo más música de bellísimo gusto, pero superficial, llena de libertades y de caprichos y de poquísimo estudio; solamente se quedan embobados y como en éxtasis cuando oyen un estrépito de voces que sin expresión ni gusto entonan el *Kyrie eleison* (EXIMENO, 1796, vol. II: 117-118).

Bastante más tarde, el maestro de capilla BLAS HERNÁNDEZ afirmaría que los modernos métodos de armonía «son muy buenos para la música suelta de teatro [...]; pero para la música mística del templo, que se requiere más patética, seria y ligada y de un género de composición enteramente distinto, como nada dicen de ellas, de ningún modo son adaptables» (1837: 11); ésta debe seguir estudiándose por el «método antiguo» contrapuntístico, aunque él sugiere en su tratado comenzar aprendiendo armonía para luego adentrarse en aquél: «antes se principiaba por la música ligada de contrapuntos, y ahora es por la de armonía suelta, siguiendo luego con aquella de cantollanos, tan útil para quedar con lucimiento en las oposiciones rigurosas de catedrales» (1837: 142-143).

Pero lo cierto es que los mismos tratados de composición tradicionales –circunscritos a la tradición contrapuntística– fueron desarrollando una mayor atención hacia las texturas acórdicas a cuatro voces, recurriendo en las secciones que dedicaban a su estudio –crecientemente conforme nos adentramos en el siglo XVIII– a conceptos externos al contrapunto y procedentes de la teoría del bajo continuo y de la armonía, lo que puede interpretarse como un intento de abordar las modernas tendencias hacia un estilo más homofónico y libre en el tratamiento de la disonancia –muy influido por el lenguaje instrumental– junto a la tradicional polifonía vocal religiosa.

Sin embargo, la penetración de las novedosas ideas de Rameau en España desde mediados del siglo XVIII sería mucho más contundente entre los ilustrados aficionados a la música –siempre atentos a las noticias procedentes de Francia y dispuestos a abrazar una teoría bien fundamentada aunque se apartara de la tradición– que entre los profesionales de este arte, más apegados a una doctrina y un sistema de enseñanza cuyas líneas esenciales se habían mantenido durante siglos. Desde luego, no faltaron entre estos últimos quienes se acercaran a la teoría armónica –aunque de manera incompleta y más bien confusa– ya fuera presentándola como una innovación revolucionaria (RODRÍGUEZ DE HITA, 1757), tratando de conciliarla con la tradición contrapuntística (Francisco de SANTA MARÍA, 1778) o valiéndose de ella indirectamente sin llegar a exponerla (SOLER, 1762). Ninguno de ellos llegó a explicar la moderna armonía con la claridad y profundidad con que lo hicieron los intelectuales Bails –en sus traducciones de las *Leçons de Clavecin et*

Principes d'harmonie de BEMETZRIEDER (1775) y los *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* de D'Alembert (BAILS, 1775)— y, sobre todo, EXIMENO en *Del origen y reglas de la música* (1796)⁸.

La publicación de la obra de Eximeno causó un gran revuelo tanto en Italia, donde salió el original en 1774, como en España cuando apareció la traducción al castellano en 1796. Fueron sus agudas críticas —hasta rayar en lo ofensivo— al método aún habitual de enseñanza de la composición basado en el contrapunto⁹ las que más enojaron a numerosos músicos, molestos por semejantes ataques provenientes de un aficionado, mientras que otros muchos se adhirieron con entusiasmo a su postura, insatisfechos con un anticuado sistema que poco se ajustaba ya a la práctica de su tiempo y que desechaba tanto los modernos estilos musicales como las nuevas teorías procedentes de Francia.

La censura de Eximeno se extiende a la arraigada vinculación entre música y matemáticas, ya fuera dentro de la larga tradición pitagórica o de la fundamentación física defendida por Rameau, pues la tesis principal de su libro es que el origen de la música está en el lenguaje (que a su vez procedería del instinto y no de la razón). Sin embargo, su teoría musical se basa ampliamente en los hallazgos de Rameau (especialmente en la versión reformada de D'Alembert, a la que manifiesta su admiración), si bien modificó ciertos aspectos y, sobre todo, la cimentó en unos principios de procedencia muy distinta: el instinto musical del hombre.

El extenso y heterogéneo texto de Eximeno no sólo contiene una completa exposición de su teoría musical (incluyendo su verificación mediante el análisis de varias obras musicales de Palestrina, Nanino, Clari, Corelli, Pergolesi y la princesa Walpurgis, aunque esta última fue excluida en la edición española), sino también una original propuesta de aplicación pedagógica de la misma (aparte de otras secciones de carácter histórico, un diccionario musical, etc.). Esta última difiere radicalmente del contrapunto tradicional, pues aunque se le aproxime en la ordenación de los ejercicios escritos (que comienzan por la práctica a dos voces nota contra nota), su realización se atiene a las leyes armónicas del bajo fundamental —previamente aprendidas por el alumno—, bien distintas de las habituales reglas contrapuntísticas.

Entre los impugnadores españoles de Eximeno destacó el maestro de capilla Iranzo, que llegó a publicar en 1802 un extenso escrito titulado *Defensa del arte de la música* (IRANZO Y HERRERO, 1802). Especialmente reveladores sobre las diferencias entre las concepciones de ambos resultan sus comentarios a los análisis y los ejercicios

8. Sobre lo dicho en todo este párrafo, véase Murphy y García Gallardo, 2020.

9. Que luego se prolongaron en su *Dubbio* (Eximeno, 1775) en respuesta al famoso Giambattista Martini; también quedarían reflejadas en su mencionada novela satírica *Don Lazarillo Vizcardi* (Eximeno, 1872-1873).

escritos propuestos por Eximeno. Es cierto que el entusiasmo de Eximeno hacia la teoría armónica y el sistema bimodal le lleva a querer aplicarlos incluso a la polifonía vocal renacentista de Palestrina y Nanino, incurriendo en una perspectiva anacrónica que le impide explicar adecuadamente importantes rasgos de aquel estilo (incluyendo, cómo no, la peculiar cadencia frigia). También la postura de Iranzo adolece de cierto anacronismo, pues se acerca a ellas desde el sistema modal barroco, diferente al del siglo XVI; sin embargo, la mayor similitud entre ambos en comparación con la tonalidad moderna y su enfoque interválico característico del contrapunto, le sitúan en una mejor posición para comprender numerosas características de esta música. Pero, por otro lado, no debe olvidarse que Eximeno dirige su crítica esencialmente a la utilización en su propio tiempo de una teoría y un sistema pedagógico ciertamente inadecuados a la práctica musical moderna. Ahí la obstinada refutación de Iranzo pierde toda consistencia, pues nunca supo emprender la tarea de demostrar la ineficacia de una teoría armónica que en realidad no parece que alcanzara a entender plenamente (véase su confusión en torno al mismo concepto de bajo fundamental), limitándose en cambio a aplicar sus propias reglas contrapuntísticas (justificadas sólo por la tradición) y rechazar las deducciones de Eximeno por no ajustarse a ellas.

Este significativo episodio nos muestra que, tras medio siglo de progresiva penetración de la teoría armónica entre los músicos españoles (aunque menos intensa que entre los intelectuales aficionados), aún podían encontrarse veteranos maestros de una capilla musical mediana como Iranzo (nacido en 1748) que no la conocían bien y seguían aferrándose al enfoque interválico contrapuntístico –útil para el estilo vocal imitativo cada vez más en desuso, pero mucho menos para la música más moderna–. Probablemente sería un error pensar que la de Iranzo era una postura aislada, pues el dominio de los recursos contrapuntísticos seguía siendo esencial en España para consolidar el prestigio de estos compositores y obtener una de las deseadas plazas de maestro de capilla mediante el vigente sistema de oposiciones (para cuyas pruebas, señala certeramente Iranzo, el método de Eximeno no prepara adecuadamente).

Sin embargo, tras la traducción del libro de Eximeno serán ya pocos en nuestro país los que rechacen la teoría armónica. Atenuada la polémica con el paso de los años, Eximeno sería citado junto a otras autoridades en numerosos tratados españoles. Esto no significa que su obra fuera la única fuente (tal vez, ni siquiera, la principal) para el conocimiento de la armonía en España, pues aparte de las mencionadas publicaciones de Rodríguez de Hita y Francisco de Santa María y de las traducciones de Bails¹⁰, sabe-

10. Señalemos también la existencia de otras dos versiones en castellano de los *Elémens de musique* de D'Alembert en 1778 (por Francisco Javier de Sarriá, con dictámenes censorios de Rodríguez de Hita y titulada *Elementos de música, teóricas o prácticas*, de la que informa MARTÍN Moreno, 1985: 87) y 1814 (en José NONÓ, 1814).

mos que no era raro leer directamente en francés escritos como los *Elémens de musique* de D'ALEMBERT (1752) y el *Dictionnaire de musique* de ROUSSEAU (1768), a los que se sumarían los posteriores manuales de armonía (como el de CATEL, 1802) que irían llegando desde el país vecino. Pero la controversia sobre Eximeno debió atraer la atención de mucha gente sobre aquellas ideas que ya se habían impuesto en casi toda Europa, haciendo aflorar numerosas críticas de los descontentos con una teoría contrapuntística incapaz de explicar convincentemente la música de su tiempo.

LA ARMONÍA COMO BASE DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICIÓN (PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX)

Puede decirse, por tanto, que en el cambio de siglo la aceptación de una u otra versión de la teoría armónica estaría bastante generalizada en España. Más lenta sería la traslación de este cambio de paradigma teórico al campo de la enseñanza cotidiana de la composición. La mencionada propuesta pedagógica de Eximeno –basada en un contrapunto reformado con leyes procedentes de la armonía– parece haber tenido escaso éxito y el modelo que acabaría imponiéndose en los manuales de armonía sería el de los ejercicios escritos a cuatro voces, en lugar de seguir el plan contrapuntístico que empezaba por la práctica a dos voces nota contra nota para luego ir incrementado las dificultades.

Durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX aún sería frecuente iniciarse en la composición, especialmente en las capillas eclesiásticas, mediante el antiguo sistema del contrapunto, aunque incorporando algunas nociones armónicas. Un buen ejemplo es el tratado manuscrito de Aranaz y Olivares creado en 1807 «para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España» (según se dice en el título de ARANAZ Y VIDES y OLIVARES, 1807), que de acuerdo con Hernández era aún de uso habitual «en todos los colegios y escuelas de música en España» hacia 1837 (HERNÁNDEZ, 1837: 11). Publicaciones en esta línea fueron las de SOLANO (traducido por Almeida en 1818) y Joaquín MONTERO (1815).

Pero poco a poco se iría imponiendo la disciplina de la armonía como medio más eficaz en las primeras fases del aprendizaje de la composición. El cambio sería más evidente en las nuevas instituciones de educación musical, que nacieron en este siglo al margen de la centenaria tradición de las capillas y podrían por tanto asimilar los nuevos métodos con menor dificultad. Destaca entre ellos el Conservatorio de Madrid abierto en 1831, que adoptó desde sus inicios el sistema armónico de VIRUÉS (1831); antes que éste estuvo funcionando en la misma ciudad el conservatorio fundado por NONÓ en 1816, y si bien no sabemos con seguridad cómo se organizó la enseñanza de la composición, podemos deducir a partir de sus publicaciones en este terreno (1814 y 1829) que optaría por un enfoque claramente armónico.

Los intentos de aplicar la teoría armónica a la práctica pedagógica fueron cristalizando en la aparición de tratados de armonía dirigidos a la iniciación en la composición, a imitación de los llegados desde Francia a partir del de Catel; probablemente puede considerarse el primer ensayo sólido en este terreno el publicado por LÓPEZ REMACHA (1824), muy influido precisamente por Catel.

La relevancia adquirida desde su creación por el Conservatorio de Madrid pudo haber contribuido significativamente a la estandarización de la enseñanza de la armonía como fase elemental de la composición si no hubiera escogido un método tan controvertido como la *geneuphonía* de VIRUÉS (1831) –de nuevo un intelectual aficionado a la música–, que proporcionaba un rápido y excesivamente rudimentario acercamiento a la composición poco adecuado a las necesidades de un conservatorio, basándose además en una peculiar teoría de escasa consistencia y utilizando una insólita jerga innecesariamente rebuscada; diversos factores, con especial protagonismo de los de índole política, llevaron al profesorado del centro (encabezado por el responsable de las clases de composición, Ramón Carnicer) a asumir tal sistema, el cual fue objeto de duras críticas. Más solventes serían los tratados de armonía publicados por otros pedagogos de la composición como ANDREVÍ (1848) o Indalecio SORIANO FUERTES (1845), pero habría que esperar hasta la muerte de Carnicer en 1855 para que se adoptaran en el Conservatorio de Madrid nuevos libros de texto, como el de GIL (1856) –muy influido por su maestro Fétis– o el de ESLAVA (1857), que se convertiría rápidamente en el tratado de armonía de referencia en toda España hasta el cambio de siglo.

En cualquier caso, también las escuelas eclesiásticas fueron asumiendo durante la primera mitad del XIX métodos armónicos para la enseñanza básica de la composición, pues incluso los maestros de capilla defensores del sistema contrapuntístico tradicional como Hernández acabaron reconociendo sus ventajas: en su mencionado tratado de 1837, HERNÁNDEZ desarrolla según vimos un plan de estudios que comienza por la armonía para luego seguir con el contrapunto.

Como resultado de este proceso, el contrapunto acabó convirtiéndose en una materia reservada a estudios más avanzados de composición que la armonía¹¹, especialmente útiles para quienes necesitasen componer en el estilo polifónico vocal típico de la música sacra –exigido además en las pruebas para acceder a los puestos eclesiásticos–. La coordinación entre estas disciplinas, procedentes de tradiciones diferentes y creadas ambas para iniciarse en la composición, ha sido siempre un difícil problema que aún hoy se plantea. Quizás fuera ESLAVA quien

11. Así aparecía ya en la estructuración de la enseñanza de la composición que desde 1816 se siguió en el Conservatorio de París, añadiendo una tercera materia sobre estilos o géneros de composición. Véase GROTH, 1983: 17.

más se esforzara por solucionarlo en su *Escuela de Composición* (1864), optando por un contrapunto moderno (sujeto a las mismas reglas de la armonía) que conducía a la llamada «fuga bella».

CONCLUSIÓN

Resumiendo, puede decirse que la penetración de la disciplina de la armonía en España estuvo condicionada por el notable peso de las instituciones musicales eclesiásticas en comparación a otros países europeos, que prolongó la vigencia de las obras en estilo polifónico imitativo y de la teoría contrapuntística asociada a ellas frente a las recientes ideas de Rameau que venían a desafiar a una tradición fuertemente arraigada. La generalización de estilos modernos más homofónicos procedentes del ámbito profano (aunque introducidos también en numerosas obras religiosas) y la irrupción, en el campo de la teoría, de intelectuales imbuidos de las innovaciones francesas, contribuirían a la progresiva difusión de las nociones armónicas en España durante la 2ª mitad del siglo XVIII, de manera que, tras la polémica provocada por Eximeno, pocos se atreverían ya a rechazar el paradigma de la armonía en favor del enfoque interválico del contrapunto.

La definitiva consumación de tal cambio se vería probablemente favorecida por los traumáticos acontecimientos políticos y sociales a comienzos del siglo XIX, pues si la ocupación napoleónica incrementaría la influencia cultural francesa, los estragos causados por la Guerra de la Independencia pudieron obligar a reconstruir numerosas parcelas de la vida musical española. Además, la devastación producida por la guerra y las sucesivas medidas tomadas por diversos gobiernos contra el poder económico de la iglesia (iniciadas en el siglo XVIII e intensificadas en el XIX, culminando con la famosa desamortización de Mendizábal) mermaron significativamente su riqueza y provocaron un acentuado declive de las capillas musicales eclesiásticas, lo que afectó sensiblemente tanto a su producción artística como a su actividad pedagógica, que hasta entonces había dominado la enseñanza de la composición; hasta el extremo de que Indalecio Soriano Fuertes se lamentaba de que «la enseñanza de la armonía quedará muy en breve reducida al Conservatorio de Música [de Madrid], porque los maestros de capilla que eran los que generalmente se empleaban en este ramo de instrucción desaparecerán muy pronto de la nación española» (SORIANO FUERTES, 1842: 18). Precisamente, la sustitución de las escuelas eclesiásticas por los nuevos conservatorios civiles contribuiría al desarrollo de aplicaciones pedagógicas de la teoría armónica adaptadas a sus condiciones concretas de enseñanza (que trataban de reproducir en gran medida las del admirado Conservatorio de París); así, durante la primera mitad del siglo XIX se extenderá la adopción de métodos armónicos para la iniciación en la composición (reflejados en los «tratados de armonía», tipo de literatura que se inicia en la época), quedando el contrapunto relegado a estudios más avanzados y especializados. Este proceso

sería probablemente retardado a causa de la inexistencia en España de un sistema eficiente y prestigioso que pudiera servir como modelo, circunstancia que no se dio en nuestro país prácticamente hasta el éxito de Eslava al haber adoptado el Conservatorio de Madrid en las décadas anteriores el controvertido método de Virués.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMBERT, Jean le Rond d' (1752), *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, París, David.
- ANDREVÍ, Francisco (1848), *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*, Barcelona, Imprenta y librería de D. Pablo Riera.
- ARANAZ Y VIDES, Pedro y OLIVARES, Francisco (1807), *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*, Manuscrito, Salamanca (Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1244).
- BAILS, Benito (1775), «Elementos de Música especulativa», en *Elementos de Matemáticas*, ¿Madrid?, Joaquín Ibarra, tomo 8, págs. 581-662. Trad. parcial de ALEMBERT, Jean le Rond d', *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, 2ª edición revisada y ampliada, Lyon, Jean Me. Bruyset, 1762.
- BEMETZRIEDER, Anton (1775), *Lecciones de Clave y Principios de Armonía*, Madrid, Joachin Ibarra. Trad. de BAILS, Benito de *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*, París, Bluet, 1771.
- CAMPION, François (1716), *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique*, París, G. Adam.
- CARLES AMAT, Joan (1627), *Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de temprar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo marauilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*, Lérida, Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627 [¿1ª ed.: Barcelona, 1596?]
- CATEL, Charles Simon (1802), *Traité d'harmonie*, París, Imprimerie du Conservatoire.
- DAHLHAUS, CARL, ANDERSON, JULIAN, WILSON, CHARLES, COHN, RICHARD Y HYER, BRIAN, (2001), «Harmony». *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 4/9/2021].
- ESLAVA, Hilarión (1857), *Escuela de armonía y composición*, Madrid, Imp. de Beltrán y Viñas.
- ESLAVA, Hilarión (1864), *Escuela de Composición. Tratado II. Del Contrapunto y Fuga*, Madrid, [s.n.].
- EXIMENO, Antonio (1775), *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, Roma, Michelangelo Barbiellini.

- EXIMENO, Antonio (1796), *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774).
- EXIMENO, Antonio (1872-1873), *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- FEIJOO, Benito (1726), «Discurso sobre la música de los Templos», en *Theatro crítico universal, o Discursos varios, en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. I, Madrid, Joaquín Ibarra.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2012), «El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)». Yvan Nommick, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/22230>
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2011), «Viejos conceptos para nuevas músicas: la llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles», *MAR. Música de Andalucía en la Red*, 1. https://mar.ugr.es/static/MAR_Revista*/1/articulos/viejos-conceptos-para-nuevas-musicas-la-llegada-de-la-tonalidad-moderna-a-los-teoricos-espanoles [Consultado el 4/9/2014].
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2010) «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», *Revista de Musicología*, 32/1-2, págs. 83-100.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul (2016), «'These are the tones commonly used': The *Tonos de Canto de Órgano* in Spanish Baroque Music Theory», *Eighteenth Century Music*, vol. 13, nº 1, págs. 73-93.
- GASPARINI, Francesco (1708), *L'Armonico pratico al Cimbalo. Regole, osservazioni de avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta de Organo*, Venecia, Antonio Bortoli.
- GIL, Francisco de Asís (1856), *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*, Madrid, Casimiro Martín.
- GROTH, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- HERNÁNDEZ [DOMINGO], Blas (1837), *Manual armónico o Método teórico elemental de la composición de Música que enseña a más de los primeros rudimentos del divino arte para los flarmónicos, la armonía natural y artificial tan útil a todos los organistas, abrazando a más sus infinitas y universales reglas, la composición de música suelta y ligada hasta ocho voces, la de canto florido según el nuevo estilo, la imitativa, la concertada con instrumentos, con todo lo demás que es imprescindible para formar un maestro de capilla 2^a. 2^a*, Logroño, Imp. Félix Delgado.
- IRANZO Y HERRERO, Agustín (1802), *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestros de capilla. Impugnación al Origen y reglas de la*

- música, obra escrita por el abate español don Antonio Eximeno*, Murcia, Juan Vicente Teruel.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel (1824), *Tratado de armonía y contrapunto o composición*, Madrid, Imp. de D. León Amarita.
- LESTER, Joel (1996), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Londres, Harvard University Press.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1976), *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo».
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, vol. 4.
- MONTERO, Joaquín (1815), *Tratado teórico-práctico sobre contrapunto*, Sevilla, Imprenta Real y Mayor.
- MURPHY, Paul y GARCÍA GALLARDO, Cristóbal (2020), «Jean-Philippe Rameau's Influence on Harmonic Theory in Spain», *Music Theory Spectrum*, vol. 42, Issue 1, págs. 81-104.
- NIEDT, Friedrich Erhard (1700-1717), *Musicalische Handleitung oder: Gründlicher Unterricht*, Hamburgo, Nicolaus Spieringk / Benjamin Schiller.
- NONÓ, José (1814), *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*, Madrid, Fuentenebro.
- NONÓ, José (1829), *Esplicación [sic] del Gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna*, Madrid, Imp. de Repullés.
- PENNA, Lorenzo (1672), *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bolonia, Monti.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio (1757), *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos a los profesores de música, carta a sus discípulos, de don Antonio Rodríguez de Hita [...] sobre un breve y fácil método de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*, Madrid, Impta. de la Vda. de Juan Muñoz.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de musique*, París, Imprimerie de la Veuve Ballard.
- SACHS, Klaus-Jürgen y DAHLHAUS, Carl (2001), «Counterpoint», *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 4/9/2021].
- SANTA MARÍA, Tomás de (1565), *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más. Por el cual, en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.
- SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de (1778), *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, Joachin Ibarra.

- SANZ, Gaspar (1979), *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Luis García Abrines (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, facsímil de la 3ª (Zaragoza, 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza, 1697; libro 3º) ediciones.
- SAYAS, Juan Francisco de (1761), *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, Martín de Rada.
- SOLANO, Francisco Ignacio (1818), *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica, y rítmica*, Madrid, Imprenta de Collado, trad. de Pedro Almeida y Motta de *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*, Lisboa, Regia officina typografica, 1790.
- SOLER, Antonio (1762), *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, Oficina de Joachin Ibarra.
- SORIANO FUERTES, Indalecio (1845), *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*, Madrid, Almacén de música Lodre.
- SORIANO FUERTES, Indalecio (17-9-1842), «Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)», *La Iberia musical y literaria*, págs. 17-19.
- TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de (1983), *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, ed. con introducción de Gerardo Arriaga, Madrid, Arte Tripharia, facsímil de Madrid, Imprenta de Música, 1702 y Madrid, Imprenta de Música, 1736.
- VALLS, Francesc (2002), *Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Josep Pavía i Simó (ed.), Barcelona, Institución Milá i Fontanals, facsímil del manuscrito de Barcelona, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783.
- VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de (1831), *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música*, Madrid, Imprenta Real.

Dos inéditos sobre música de María Zambrano¹

FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen: Este trabajo presenta dos textos de María Zambrano que hasta ahora habían permanecido inéditos: el manuscrito «Arte y danza» (M-311) de 1948, y el mecanoscrito «Orfeo» (M-92) de 1964, ambos conservados en la Fundación María Zambrano de Vélez-Málaga, junto al resto del legado de la autora. En una primera parte introductoria se pondera la importancia de la música como auténtico centro focal de la filosofía zambraniana, no sólo en cuanto repertorio de temas, sino como modelo o paradigma de un nuevo tipo de racionalidad, y a la vez se pasa revista a la querencia inicial de la pensadora por el arte de los sonidos y a algunos de los más poderosos estímulos de lo que podríamos llamar su «pensamiento musical»: Miguel de Unamuno y Marius Schneider, principalmente. En la segunda parte el texto aborda la contextualización de ambos inéditos, expresivos de al menos tres importantes tópicos de la obra de Zambrano: la danza como metáfora del pensar, la naturaleza esencialmente litúrgica de toda música y la constante irradiación simbólica del mito de Orfeo.

Palabras clave: Zambrano, filosofía, música, danza, pitagorismo, orfismo.

TWO UNPUBLISHED ABOUT MUSIC BY MARÍA ZAMBRANO

Abstract: This paper presents two texts by María Zambrano that until now had remained unpublished: the manuscript «Art and dance» (M-311) from 1948 and the typewritten «Orpheus» from 1964, both of them kept at the María Zambrano Foundation in Vélez-Málaga along with the rest of the author's legacy. In the first introductory part, the importance of music as an authentic focal point of Zambranian philosophy is considered, not only as a repertoire of themes, but as a model or paradigm of a new type of rationality, and at the same time the initial love of the thinker for the art of sounds, and some of the

1. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Fundación María Zambrano, que autorizó la publicación de los dos inéditos de la autora contenidos en este trabajo.

most powerful stimuli of what we could call her «musical thought» are reviewed: specially Miguel de Unamuno and Marius Schneider. In the second part, the text addresses the contextualization of both unpublished works, expressive of at least three important topics in Zambrano's work: dance as a metaphor for thinking, the essentially liturgical nature of all music, and the constant symbolic irradiation of Orpheus myth.

Keywords: Zambrano, philosophy, music, dance, Pythagoreanism, Orphism.

LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE MARÍA ZAMBRANO

La naturaleza sonora o musical de la filosofía de María Zambrano es un tema muy recurrente en la bibliografía sobre la insigne pensadora española. Razón de ese atributo dan, por un lado, las muchas y jugosas páginas que ella dedicó a reflexionar sobre el arte de los sonidos, sobre su sentido, su trascendencia, su raíces en la mitología, su relación con el resto de las artes y con el ser humano en su conjunto, sobre compositores determinados (Mozart, Wagner, Falla, Berg), obras concretas (*Tristán e Isolda*, el *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»*, *El retablo de Maese Pedro*) o técnicas y lenguajes compositivos (así sus disquisiciones sobre la atonalidad y sus orígenes). Pero también hay que contar, y como punto de interés mayor, la utilización intensiva de la música como fuente primerísima de metáforas para el abordaje de muy diferentes campos de análisis, desde la gnosología a la teoría política, desde los estudios sobre la temporalidad en los sueños hasta la religión (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2020). Se trata de un uso no meramente retórico, sino más bien heurístico de la metáfora (CEREZO, 2004:192). En otro lugar hemos afirmado que «la metaforización del lenguaje a partir de categorías musicales apunta a un estatus de auténtico *centro focal*» de la música en su filosofía (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008).

Por sus biógrafos sabemos que la teoría y la práctica de la música no le eran ajenos a María Zambrano. Se nos dice que albergó incluso la intención de emprender estudios reglados y dedicarse profesionalmente a ella, pero la oposición paterna frustró ese conato de vocación. Juan Carlos Marset lo ha contado sirviéndose en parte de las propias palabras de la autora (2004: 228-229):

Hacia el final del bachillerato tuvo que renunciar a los estudios de música, que habría querido cursar como carrera superior. Su padre le dijo que «había que hacer algo en serio, si se hacía», reproduciendo con ello aquel vicio que él mismo había censurado como conferenciante en la Sociedad Económica Segoviana: «La ruda oposición de multitud innumera de padres contra vocaciones ciertas, pero desinteresadas de sus hijos hacia las letras, las artes, el amor o la política». Obediente como de costumbre, María «se despidió de hacer música para siempre», y casi por descarte de todo lo demás, decía ella, «o quizá por otra razón» eligió la Filosofía.

Asimismo, sus escritos autobiográficos nos la muestran como testigo asidua de las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Madrid, la orquesta de Enrique Fernández Arbós, principalmente en los conciertos populares que ésta ofrecía en el Monumental Cinema, espacio que la formación empezó a frecuentar de manera constante a partir de 1926 (ZAMBRANO, 1989a: 163). Ya en su exilio en Cuba, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta, Zambrano seguirá en contacto con la música –y en gran parte en la órbita del Neoclasicismo– a través de su estrecha amistad con un músico de procedencia española, asturiana más concretamente, Julián Orbón, cuya influencia en la conformación de los gustos musicales de Zambrano no es en absoluto baladí (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008: 90-95).

Para María Zambrano, el propio pensamiento es definido como música interior y el hacer «música con el pensamiento» (ZAMBRANO, 1989a, pág. 210) es un estado constantemente invocado y perseguido, puesto que «el pensamiento cuanto más puro, tiene su número, su medida, su música» (ZAMBRANO, 2004a: 55).

La apelación a la música –la exaltación de la música, diríamos incluso– se vincula entonces inextricablemente en Zambrano con la crítica al racionalismo, con la crítica al absolutismo y la postulación del fin de lo que ella llamó la «historia sacrificial» (ZAMBRANO, 2004b). Este enfoque es más comprensible si recordamos que María Zambrano definió la filiación de su pensamiento como inequívocamente órfico-pitagórico:

La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe ser, en modo alguno, atribuida a Ortega. Sin embargo, él, con su concepción del logos (expresa en el logos del Manzanares) me abrió la posibilidad de aventurarme por una tal senda en la que me encontré con la razón poética. (ZAMBRANO, 2004d: 187)

Fernando Savater, que conoció personalmente a la filósofa –siguiendo la enérgica sugerencia de uno de los más decididos admiradores de la española, Émile Cioran–, nos ha dejado una descripción muy viva de ese carácter acusmático del pensar zambraniano:

Ella [es] filósofa de oído frente a la filosofía visual, paisajística, teórica, de nuestra tradición sorda. Ella no compone teorías, sino que pone voz al devenir de lo que escucha. Por eso su palabra no puede separarse de la voz misma que la enuncia so pena de perder la lección de refinamiento auditivo que contiene como su aportación más propia. (SAVATER, 2000: 32)

Orfismo, pitagorismo y música convergen en la relevancia que en Zambrano asume la anamnesis, la Memoria, a la que ella encumbra por «su función original rescatadora, [...] su función mayéutica de nodriza y madre del pensamiento» (ZAMBRANO, 1989c: 83) al tiempo que da prelación al *lógos*-número (pitagórico y heracliteano) frente al *lógos*-palabra de raigambre aristotélica.

La originalidad indiscutible de Zambrano es al mismo tiempo consecuencia y contestación de lo heredado de sus maestros, y de entre los maestros esenciales de Zambrano hay que citar básicamente a tres: Unamuno, Ortega y Zubiri, aunque ese discipulado no implicara siempre, ni mucho menos, la asunción acrítica de temas, enfoques o certezas, ya que, como todos sabemos, «maestro no es sólo aquel del que cabe aprender algo, sino del que es posible «des-aprender» (CEREZO, 2004: 190).

De Unamuno recogería Zambrano, entre otras, la idea de centralidad absoluta de un parámetro musical definitorio de la esencia íntima de todo ser, «índice de revelación de cada cosa» (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008: 287) y factor transformativo por antonomasia. Ese parámetro no es otro que el ritmo:

Hay en el griego alejandrino y en el moderno una hermosa palabra *metarritmisis* (que un portugués escribiría *metarrhythmisis*), que significa «Cambio de ritmo» o sea trasmutación de íntima estructura. Se la halla empleada en el sentido de «reforma o transformación» más o menos íntima, pero en la fuerza de su composición designa una transformación la más íntima que en un ser cabe, puesto que es la de su ritmo, faz de su más honda estructura. Me llevaría muy lejos de mi objeto presente el empeño de sugerir vivamente al lector cómo el temperamento o idiosincrasia de cada cosa (pues lo tiene todo objeto) se revela en un ritmo particular y cómo la suprema fórmula de cada ser puede resultar fórmula de función rítmica. (UNAMUNO, 1916: 47)

Esta poderosa intuición unamuniana se vería confirmada y ahondada años más tarde cuando Zambrano leyó en los años sesenta, en París, un libro que resultó fundamental en su vida: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* del alemán Marius Schneider (1903-1982). Marius Schneider, etnomusicólogo y estudioso de la mitología y la cosmología antiguas, había llegado a España invitado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a propuesta de Higinio Anglés, en el invierno de 1943-1944. A partir de entonces, Schneider se abocó a la tarea de descifrar el significado musical de los capiteles de los claustros del monasterio de Sant Cugat del Vallés (Barcelona) y de la catedral de Gerona, donde descubrió una fascinante sucesión de animales esculpidos que le hicieron recordar cierta teoría de la India del siglo XIII (SCHNEIDER, 2001: 13). El eje Unamuno-Schneider es esencial a la hora de determinar la centralidad del ritmo en la ontología zambraniana, la conciencia de que cada ser posee un ritmo propio que constituye su esencia, que hay un ritmo para cada criatura y que sólo el hombre –y ésa constituye su inmensa singularidad– es criatura polirrítmica.

Es esa certeza la que justamente pone en contacto la metafísica zambraniana con lo que podríamos llamar el costado político de su pensamiento, una dimensión de tanta originalidad en su obra que por sí misma bastaría a elevarla a un rango de importancia en absoluto inferior al de otras pensadoras imprescindibles del siglo XX como Simone de Beauvoir o Hannah Arendt. Y es que la música, en tanto modelo

de fluencia, se eleva a paradigma del orden social. En concreto, el parámetro del ritmo es nuclear dentro de la reflexión política de Zambrano, pues, como escribe en *Persona y democracia*, obra clave en este campo, «un cierto ritmo [...] es la base de la civilización, de una sociedad» (ZAMBRANO, 2004b: 29) y «el orden de una sociedad está más cerca del orden musical que del orden arquitectónico» (ZAMBRANO, 2004b: 206). Desde un punto de vista ético y político, el paradigma de la música se revela como un potente factor corrector del absolutismo, como herramienta de diagnosis de posibles aberraciones o patologías sociales («el ritmo extraño mecánico, del «paso de ganso» de los desfiles hitlerianos», ZAMBRANO, 2004b: 34), vector de tolerancia, elemento sostenedor de la esperanza e incluso imagen de la utopía, puesto que «es el origen de la utopía, la esperanza sometida a razón, a la razón geométrica» (ZAMBRANO, 2004a: 151). «A un régimen político se le puede juzgar por el ritmo que imprime a todo un pueblo» (ZAMBRANO, 2004b: 34) y, como hemos escrito en otro lugar, «el oído, para María Zambrano, es *el* órgano por antonomasia de la diagnosis y la prognosis histórica» (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008: 211).

Nos quedan fuera de esta apresurada síntesis del pensamiento musical de María Zambrano muchas cosas: el imponente campo de la reflexión sobre la Palabra —así, con mayúsculas— absolutamente inseparable de la reflexión sobre el arte de los sonidos y que tanto alentó el magnífico desarrollo de su vertiente como crítica literaria (ZAMBRANO, 2007); la fenomenología de la forma-sueño, que tan inspiradora resulta en relación con los sutilísimos análisis de la temporalidad emprendidos por nuestra autora (ZAMBRANO, 2004c); o bien el dilatado diálogo feraz con los pensadores de la Antigüedad, en el que, por poner un ejemplo, la constante apelación a Platón, el filósofo-poeta que tan inquisitivamente se ocupó de la música y los músicos, es «la de una mediación imprescindible, «gozne central» o prisma que modula el haz de luz que va desde el orfismo y el pitagorismo hasta esa recapitulación de la filosofía antigua que fue Plotino» (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008: 195).

La música fue, en suma, una realidad y un misterio indisociable de los intereses intelectuales y del modo de hacer filosofía de María Zambrano. La música, a la que ella consideró «la más real de las artes» (ZAMBRANO, 2003).

DANZA, RITUAL, MITO

Los dos inéditos zambranianos que presentamos en este trabajo son exponentes de algunos de esos radicales del pensamiento musical de nuestra autora: la danza, la naturaleza esencialmente ritual de toda música y la potente irradiación simbólica del mito de Orfeo.

Para Zambrano la razón, esa razón que ella busca y que es distinta a la razón discursiva, ha de encontrar un «ritmo» y una «melodía» propios, pues el conocimiento se concibe como danza del pensamiento. Por eso no extraña que, desde estos presupuestos, Zambrano realizara una clara invocación de los presocráticos,

de aquellos filósofos que emitían sus juicios danzando, y de aquel albor de la filosofía en el que la escisión con la poesía no se había operado aún:

[...] la entrevista [en el templo antiguo] con la figura de la divinidad celada en su «celda» era tan sólo el momento culminante al que se accedía después de haber cumplido una serie de acciones rituales. Una suerte de danza, aunque danza aparente no hubiera; una melodía vivida aun sin canto ni música de instrumento alguno. [...] Teoría y danza, conocimiento. La razón se hacía sentir vivificando. (ZAMBRANO, 1993: 328-329)

Ése es el argumento central del temprano *Filosofía y poesía*, libro de 1939, pero aparece generosamente diseminado por toda la obra zambranianiana. En *La España de Galdós*, por ejemplo, se vuelve a sugerir esa unidad primigenia, con inclusión de la metáfora coreográfica, pues ese «género de mirada que ha dejado de ver las cosas» (ZAMBRANO, 1996: 15) es presentado como consecuencia del abandono del estado edénico original, concebido como «contemplación o danza, o las dos en unidad primaria anterior a la abstracción que la caída opera» (ZAMBRANO, 1989b: 164).

En *De la Aurora*, con claros ecos de Empédocles, María Zambrano vuelve a evocar ese horizonte utópico, Edad de Oro quebrada por la irrupción infernal del tiempo humano y la historia, al hablar de «un modo de vida que no llegó a nacer, donde los elementos, los cuatro venerables elementos, obedecían a otras leyes [...]». Y en el mismo lugar añade: «[...] se debió de perder, así lo sentimos algunos, la danza gloriosa de los cuatro elementos, movidos por algún elemento escondido ahora, y que sólo si le ponen a arder exhala aromas, como el incienso, como la albahaca, como todos los aromas sagrados» (ZAMBRANO, 2004b: 41).

La metáfora de la danza conecta además directamente con el gnosticismo zambranianiano —«esa sacra danza de los Doce de Prisciliano, en la que se pedía ser engendrado, sin añadir quiero engendrar» (ZAMBRANO, 2004b: 44)—, asunto por el que algunos analistas y exégetas se han interesado grandemente. Danzar, «danzar según el movimiento de los astros» (ZAMBRANO, 2004b: 44), es, en *De la Aurora*, «la posibilidad de alcanzar una completud negada al ente en tanto que ente» (MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2008: 122); y danzar es también «obedecer al ser que no se le da todavía a cada uno» (ZAMBRANO, 2004b: 44), reintegrando «al propio planeta su condición corpórea» (ZAMBRANO, 2004b: 44), trascendiendo así la Tierra su mera condición de «sostén, suelo, lugar, restituyéndole su ser dentro de las órbitas celestes; y al ser así, sin posible caída infernal» (ZAMBRANO, 2004b: 44-45).

Al desenvolverse musicalmente, podría predicarse del pensar lo mismo que de la música, según la célebre definición de san Agustín: «Musica est scientia bene movendi», o «bene modulandi», la «ciencia de moverse bien» o «de medir bien» (SAN AGUSTÍN, 2007). Al igual que la verdadera música, de la que Zambrano escribe que es litúrgica y que, por tanto, no existe para ser gustada, sino para ser seguida (ZAMBRANO, 1993: 112), el pensamiento, cuanto más puro, debe ser obedecido. Su potencial es intrínsecamente transformativo, por naturaleza es vivo y operante.

La metáfora de la danza aparecerá muchas veces, en ese sentido de «danza del pensamiento», referida a Nietzsche², y danza y filosofía se mostrarán expresamente hermanadas en *Hacia un saber sobre el alma*, pues allí la «sistematicidad» del pensar filosófico es descrita en términos musicales y coreográficos, como fluencia o «movimiento engendrador» de sentido (ZAMBRANO, 2004a: 205), condición ésta que tan sólo en la danza y en la música alcanza a revelarse en toda su pureza. Es ese tipo de filosofía «danzante» que Zambrano intuyó latente en el proyecto históricamente nonato del *lógos* del número (o mejor, el *lógos*-número) de Heráclito (PINO CAMPOS, 2009) y el pitagorismo:

La esencia es la identidad a salvo, desprendida de las cosas. El *logos*-palabra necesita de la identidad y la descubre en su primer paso en Parménides. [...] Mientras, el *logos* del número descubre, en Heráclito, la armonía de los contrarios, la «no-identidad». [...] Es un universo no plástico, integrado por el tiempo; la concreción de las cosas será siempre precaria, y en realidad imposible. Lo que exista serán movimientos, ya sean acordados o bien sueltos. Cuando se acuerdan es el ser; una integración transitoria. Aquí, el ser no vence al tiempo. (ZAMBRANO, 1993: 87-88)

Esta poderosa metáfora de la danza irradia no sólo sobre el ejercicio del pensar, sino que ilumina la reflexión sobre el movimiento en sentido general, como condición de vida –lo estadizo es antesala de descomposición y muerte–, vector de vida que induce y mantiene la salud en los cuerpos, y con la acción de mecer que precede y llama al sueño (PRIETO y ADÁN, 1999). Son ciertas lecturas platónicas las que alientan en esas páginas de nuestra autora³, motivos que sirven para sostener «la asunción en el pensamiento de María Zambrano de un modelo neoplatónico en

2. Sobre la musicalidad de la escritura nietzscheana hay un documento que, no por pertenecer a la historia íntima o sentimental resulta menos significativo. Se trata de una carta firmada por Cosima Wagner en Tribschen, el 24 de junio de 1870, y dirigida a Nietzsche en Basilea, en la que ella le comenta la impresión causada por la lectura de una conferencia («El drama musical griego») que Nietzsche había pronunciado el 18 de enero de ese año, y cuyo texto él le había remitido, junto con una sentida dedicatoria. En un fragmento de esa carta puede leerse: «Sus comparaciones pertinentes y osadas entre la danza religiosa del coro y el *andante*, y entre la tragedia inglesa (shakesperiana, supongo) y un *allegro* de Beethoven, me han mostrado una vez más que usted es profundamente musical, y quizás su gran instinto musical le haya proporcionado la clave de la esencia de la tragedia griega, de la pasión en lugar de la acción, más o menos como si alguien fuese conducido a la filosofía de Schopenhauer por la religión hindú». Contenida en el excelente artículo de Luis Enrique de SANTIAGO GUERVÓS (2007). La carta figura en KGB (*Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*) II/2, 223-226.

3. En concreto, los fragmentos de Platón que proponen los autores, como más ilustrativos al respecto, son: *Leyes* VII, 789a-790e y *Timeo*, 88d-89a.

la base de su fenomenología del sueño» (PRIETO y ADÁN, 1999: 120). La atención al balanceo propio de todo movimiento de traslación (así, por ejemplo, el de los planetas), al sueño como restitución del ente a un estado prenatal, o la analogía entre el acto de mecer y el movimiento de la Tierra, delatan un fuerte vínculo entre la fenomenología de los sueños zambraniana y la filosofía de Platón (PRIETO y ADÁN, 1999: 118). Así, en «La génesis del sueño y de los sueños» (ZAMBRANO, 2004c), siguiendo ecos platónicos muy evidentes, Zambrano se refiere a la «danza» a la que se aboca todo cuerpo cuando sucumbe a la gravitación del sueño. Un cuerpo que, sumido en la dormición, se revela ya sólo materia planetaria (ZAMBRANO, 2004c: 101):

Si el despertar es un arrancarse, el momento de entrar en el sueño es un abismarse de la conciencia que se sumerge como si fuera reabsorbida. Son los movimientos del cuerpo los que toman, si así puede decirse, su lugar. La respiración, de hecho, disminuye, viene a ser la protagonista del ser vivo. Y tiene lugar, al mismo tiempo, un imperceptible movimiento que la cruza, un movimiento interno en sentido horizontal que tiende a ser curvilíneo. Es el movimiento que tradicionalmente se imprime a los niños para conducirlos al sueño, el mecer.

Y al mecer al niño la antigua nodriza movía siguiendo el movimiento de la Tierra, aunque de él nada supiera, ni haya sido jamás esa la intención. Era simplemente un hecho cuya explicación sería dada recurriendo simplemente a la experiencia: *así se ha hecho siempre, los niños duermen así*. Es el balanceo de la cuna, el mismo que tendría si —como la de algunos infantes maravillosos— estuviera en las aguas, en el mar, en un río caudaloso y no en la tierra. Como si el ser humano volviera al elemento agua, como si acompañara también por ese breve tiempo el curso del planeta, como si tuviera que reintegrarse al movimiento de un cuerpo que es simplemente habitante del universo físico: un cuerpo abandonado en las aguas o un cuerpo que sigue la carrera del lugar donde habita.

Por último, es también el carácter móvil, danzable, transitivo, nómada del alma, el que conecta el venero metafórico de la danza y la música con una escatología de carácter órfico-pitagórico, tan patente en Zambrano. El alma y la música tienen en común su carácter intermediario, porque el «sufrimiento indecible y el *lógos*» (ZAMBRANO, 1993: 109), los polos entre los que el alma transita, vibrante como una cuerda tensa, constituyen también la polaridad de referencia para la música. El uno le viene de su origen infernal, el otro de su vinculación con el número:

El arte griego, aun la tragedia, es solidario de Orfeo, no le desmiente. Todo horror estará amansado, toda queja envuelta en dulzura. Y esta dulzura y esta mansedumbre permitirán a la razón, a las razones, entrar en los lugares infernales; serán el puente que el alma mediadora tiende siempre entre la razón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el *logos*. (ZAMBRANO, 1993: 109)

Y la analogía con la música queda definida así perfectamente, porque también «la música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido; también del infierno de la materia que suena al ser percutida» (ZAMBRANO, 1993: 113). Infierno y cielo —el *lógos álogos* de la entraña muda y el *lógos* del número— vienen a converger en uno y el mismo punto: la música. En uno de sus pasajes más memorables, Zambrano cifró apodócticamente esa génesis al escribir que «De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música», para a continuación señalarla a ella, la música, el arte que implacablemente la fascinó durante toda su vida, como «la más inhumana de las artes» (ZAMBRANO, 1993: 113).

INÉDITOS ZAMBRANIANOS

«Arte y danza» (1948, M-311)

28 junio 48

El Arte transforma la pesadilla en danza. Danzaron espontáneamente los pueblos más perseguidos por la pesadilla —Oriente, negros, razas de color— danzan su pesadilla, sus sueños (la primera vez q[ue] vi bailar a los negros en la frita de Marianao, sentí que sorprendía a alguien en su sueño). Descifrar esa danza en palabras es ya poesía, poesía trágica. La Tragedia griega descifró la pesadilla ancestral en su danza que es la acción, el llamado argumento. Es de todos los hombres. Pero cada ser específico, cada ángel, tiene su danza ritual... abandonarla por otra es verdadera transmigración del alma. No. Recorrer el Mundo, si es preciso, danzándola, danzando ante todos y en soledad la danza ancestral... Nadie ama a otro si no ama su danza; nadie le ve, ni le entiende si no ha sabido descubrirla. Pero la danza no se descubre; es sacrificio, rito, pacto. Y hay épocas y criaturas que no necesitan de ciertas danzas. Ser su depositaria, sacerdotisa invisible de un rito despreciado a unos Dioses caídos en el olvido.

Es un destino.

«Orfeo» (1964, M-92)

«ESCUELA»

ORFEO.

No se extingue el resplandor que envuelve el nombre y la figura de Orfeo. Y como sucede siempre que de personajes tan brillantes se trata sufre eclipses. Diríase que todo lo luminoso está sujeto en esta Tierra nuestra a sufrir el embate de las sombras de un modo o de otro. A oscurecerse, a caer en el olvido. Mas también a reaparecer nuevamente.

Así Orfeo, personaje legendario de la antigua Grecia con el que se inicia la Música y la Poesía. Todavía en los textos de Historia Literaria se comienza por su nombre como origen primero de la poesía entre nosotros. Su historia es en verdad extraña y maravillosa.

Orfeo era hijo de Musa Calíope, la musa de la poesía. Y la lira que tañía tenía poderes encantatorios; y así venció al dragón que custodiaba al vellocino de oro que los Argonautas fueron a conquistar a orillas del mar Negro, llevando con ellos a Orfeo. Y es que en un principio la música encanta, endulza, doma a las fieras y a esa fiera que más o menos dormida todos llevamos allá adentro.

Mas Orfeo no está solo; sin su amada Eurídice no es él[.] [M]ás que ningún personaje legendario aparece unido en su ser y en su historia a la mujer amada, a la esposa, hermana de su alma. Él, el primer poeta forma una unidad indisoluble aun ante la muerte con la que llega a aparecer más aún que como hermana de su alma, como su misma alma.

Eurídice le fue pronto arrancada. Ella, huyendo de las persecuciones de alguien que la codiciaba se entró en un bosque y allí fue mordida por una serpiente, y murió. Orfeo, el primer poeta, pudo descender a los «ínferos» a las oscuridades donde las almas de los muertos iban a parar. Le fue entregada para que la condujese de nuevo arriba, a la luz junto a él. Mas le fue impuesta una condición: ella le seguirá, irá detrás de él durante toda la ascensión y él no habría de volver nunca la cabeza para cerciorarse de que ella iba allí [de que ella le seguía durante el camino de ascensión a la luz]. No pudo cumplir la «conditio sine qua non». Y así de nuevo le fue sustraída. Tras de un instante de desgarradora despedida se separan en el mismo camino y tinieblas, luz; muerte, vida—. «Et nunc manet in te» dice el poeta Virgilio que se dijeron: ahora quedará dentro de ti, en ti, contigo para siempre.

Orfeo al salir ya irremediamente separado de Eurídice a la superficie de la tierra, cantó como nunca; fue entonces cuando en vez de tañer la lira, tuvo voz, su propia voz que parece así salida del mismo abismo del amor y de la muerte, del alma de Eurídice que quedó allá abajo sepultada viva y que sube a la garganta de Orfeo; son las dos voces, la de Eurídice muerta en las sombras y la de Orfeo desterrado en la luz las que unidas cantan. Quizás por eso, aunque no se haya tenido conciencia de ello, la voz de Orfeo en las óperas más famosas que se le han dedicado pueda ser la de un hombre o la de una mujer. Así Eurídice que no había podido ascender con Orfeo, le envía su voz desde el abismo del dolor, de la separación, de la muerte misma que el amor indisoluble es capaz de salvar.

La voz de Orfeo será ya para siempre la voz del canto inicial humano, música y poesía a un tiempo. Y después, ya se sabe, la tragedia prosigue. Mujeres enfurecidas, rencorosas, furias oscuras mataron a Orfeo despedazándolo. Pero su voz sigue sonando. Es la música y la poesía encarnada en la voz humana que una y otra vez renace luminosa de las oscuridades más irremediables, canto de dolor y de gloria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADÁN, Óscar (1998), «La entraña y el espejo», *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Carmen Revilla (ed.), Madrid, Trotta, págs. 173-191.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2004), «Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri», *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, págs. 189-208.
- MARSET, Juan Carlos (2004), *María Zambrano: I. Los años de formación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco (2008), «El pensamiento musical de María Zambrano». Francisco José Giménez y Francisco Linares, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/1998> [Consultado el 10/09/2021].
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco (2020), «Metáforas musicales en la filosofía de María Zambrano: el ritmo», *Aurora* n.º 21, págs. 34-49.
- PINO CAMPOS, Luis Miguel (2009), «Heráclito en María Zambrano», *V Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano, Fundación María Zambrano*, vol. 2, págs. 83-104.
- PRIETO, Sonia y ADÁN, Óscar (1999), «Notas sobre la «forma-sueño» y los últimos neoplatónicos», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 2, págs. 114-120.
- SAN AGUSTÍN (2007), *Sobre la música*, trad. de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, Gredos.
- SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de (2007), «Cosima Wagner y Friedrich Nietzsche: claves para la interpretación de una relación enigmática. Correspondencia», *Estudios Nietzsche. Revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche*, n.º 7, Madrid, Trotta, págs. 155-202.
- SAVATER, Fernando (2000), «La voz de María Zambrano», *Catálogo de la Exposición «María Zambrano: 1904-1991»* (comisariada por Blanca Sánchez y Rogelio Blanco Martínez), Madrid, Círculo de Bellas Artes, págs. 32-33.
- SCHNEIDER, Marius (2001), *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, 2.ª ed., Madrid, Siruela.
- UNAMUNO, Miguel de (1916), «La juventud «intelectual» española», *Ensayos* (tomo III), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ZAMBRANO, María (1989a), *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Círculo de Lectores.
- ZAMBRANO, María (1989b), *La España de Galdós*, Madrid, Endymion.
- ZAMBRANO, María (1989c), *Notas de un método*, Madrid, Mondadori.
- ZAMBRANO, María (1993), *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.

- ZAMBRANO, María (1996), *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZAMBRANO, María (2003), «La Música» (M-213). Manuscrito de 1955 publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, n.º 59, págs. 115-122.
- ZAMBRANO, María (2004a), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.
- ZAMBRANO, María (2004b), *Persona y democracia*, Madrid, Siruela.
- ZAMBRANO, María (2004c), *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.
- ZAMBRANO, María (2004d), *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa.
- ZAMBRANO, María (2004e), *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.
- ZAMBRANO, María (2007), *Algunos lugares de la poesía*. Edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta.

ANEXO. IMÁGENES DE LOS INÉDITOS

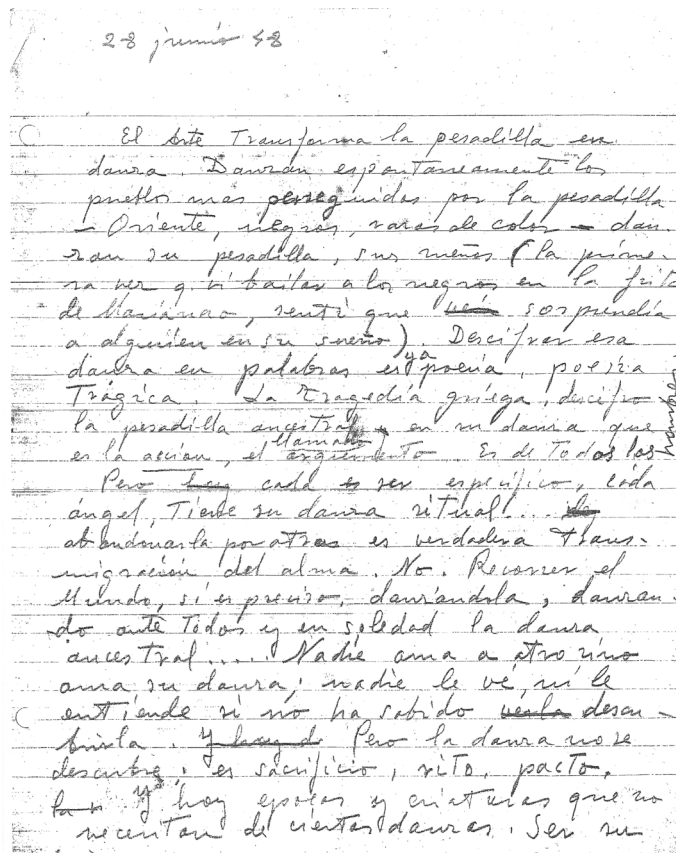


Figura 1. Página inicial del manuscrito «Arte y danza» (1948, M-311)

"EsCUELA"

ORFEO.

No se extingue el resplandor que envuelve el nombre y la figura de Orfeo. Y como sucede siempre que personajes tan brillantes se trata de sufrir eclipses. Diríase que todo lo ~~luminoso~~ ^{luminoso} esta sujeto en esta Tierra nuestra a sufrir el embate de las sombras de un modo o de otro. a oscurecerse, a caer en el olvido. Mas tambien a reaparecer nuevamente.

Asi Orfeo, personaje legendario de la antigua Grecia con el que se inicia la Musica y la Poesia. Todavia en los textos de Historia Literaria se comienza por su nombre como origen primera de la poesia entre nosotros. Su historia es extraña y maravillosa .

Orfeo era hijo de la Musa Calippe. La musa de la poesia. Y la lira que tañia tenia poderes encantatorios; y asi vencio al dragon que sustentaba el velloncino de oro que ~~llevaban~~ los Argonautas fueron a conquistar a orillas del mar Negro. llevando con ellos a Orfeo. Y es que en un principio la musica encanta, endulza, doma a las fieras y a esa fiera que mas o menos dormida todos llevamos alla adentro.

Mas Orfeo no esta solo; sin su ~~amada~~ ^{amada} Euridice no es él mas que ningun personaje legendario aparece unido en su ser y en su historia a la mujer amada, a la esposa, hermana de su alma. El, el primer poeta forma una unidad indisoluble aun ante la muerte con la que llega a aparecer mas aun que como hermana de su alma, como su misma alma.

Euridice le fue pronto arrancada. Ella, huyendo de las persecuciones de alguien que la codiciaba se ~~perdió~~ entro en un bosque y alli fue mordida por una serpiente, y murio. Orfeo, el primer poeta, pudo descender a los "inferos" a las oscuridades donde las almas de los muertos iban a parar. Le fue entregada para que la condujese de nuevo arriba, a la luz junto a él. mas le fue impuesta una condicion: ~~que~~ ella le seguiria, iria detras de él durante toda la ascension y él no habria de volver nunca a la cabeza para cerciorarse de que ella iba allí. No pudo cumplir

Figura 2. Página inicial del mecanoscrito «Orfeo» (1964, M-2)

BLOQUE 6
MÚSICA Y EDUCACIÓN

Comenzando a transcribir música de tradición oral: Algunas actividades

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid

Resumen: La constatación de las carencias en materia de reconocimiento auditivo de estructuras musicales que suelen presentar no pocos estudiantes del grado en Historia y Ciencias de la Música ha motivado al autor del presente artículo para organizar los contenidos de la asignatura «Transcripción y análisis de las músicas tradicionales y populares» de acuerdo con una secuencia de complejidad creciente de dichas estructuras y a partir de la más simple. A través de la aplicación de un criterio pragmático que evita reiterar consideraciones de fundamentación teórica ya publicadas en otros textos, se presentan aquí algunas actividades que se desarrollan con los estudiantes de dicha asignatura durante la primera semana de clases con la intención de que sirvan de modelo para el resto del curso. Tales propuestas están radicadas en los contenidos de la primera unidad del programa relacionados con el reconocimiento de los tricordios mayor y menor (los tres grados iniciales de las escalas correspondientes a dichos modos), es decir, el parámetro tonal o de frecuencias (el de las duraciones se tratará en un futuro texto). Entre otros principios aplicados por el docente, se apela a la memoria musical afectiva de los estudiantes -las piezas que recuerdan con mayor persistencia- para que establezcan un corpus de incipits melódicos representativos de los intervalos que conforman ambas estructuras y se intenta desarrollar simultáneamente la creatividad y la capacidad de reproducción exacta de segmentos melódicos, a la vez que se estimulan las competencias de análisis y fundamentación teórica.

Palabras clave: transcripción, análisis, audición, creatividad, memoria, melodía.

BEGINNING TO TRANSCRIBE MUSIC OF ORAL TRADITION: SOME ACTIVITIES

Abstract: The verification of the deficiencies in terms of auditory recognition of musical structures that many students of the degree in History and Sciences of Music usually present has motivated the author of this article to organize the contents of the subject «Transcription and analysis of traditional and popular

music» according to a sequence of increasing complexity of these structures and starting from the simplest. Through the application of a pragmatic criterion that avoids reiterating considerations of theoretical foundation already published in other texts, some activities that are developed with the students of the subject during the first week of classes are presented here with the intention of serving as a model for the rest of the course. Such proposals are based on the contents of the first unit of the program related to the recognition of the major and minor triads (the three initial degrees of the scales corresponding to these modes), that is, the tonal or frequency parameter (that of the durations will be discussed in a future text). Among other principles applied by the teacher, there is the one that appeals to the students' affective musical memory -the pieces that they remember with the greatest persistence- so that they establish a corpus of melodic *incipits* representative of the intervals that make up both structures. There is also an attempt to simultaneously develop creativity and the capacity for exact reproduction of melodic segments, while stimulating the skills of analysis and theoretical foundation.

Keywords: transcription, analysis, listening, creativity, memory, melody.

INTRODUCCIÓN

Este artículo surge de varias motivaciones, una de las cuales es la toma de conciencia acerca de la centralidad que asume —o debería asumir— en la formación de futuros musicólogos el estímulo de competencias vinculadas con la transcripción de músicas cuya transmisión se realiza de manera predominantemente oral (lo cual incluye distintas formas de mediación, principalmente a través de la reproducción de grabaciones sonoras y audiovisuales en variados soportes y sistemas). Otra motivación para redactar estos párrafos es la constatación de que algunos de los alumnos que deciden matricularse en el plan de estudios de grado en Historia y Ciencias de la Música no cuentan con la formación musical requerida para afrontar sus asignaturas con buenas probabilidades de éxito. Entre las carencias que se detectan a menudo figura el escaso —cuando no inexistente— desarrollo de la capacidad de «oír» mentalmente lo que se lee en una partitura o la de «escribir» lo que se escucha utilizando para ello el sistema de notación musical.

La intención de colmar esta insuficiencia ha inspirado numerosos estudios y el desarrollo de recursos que no serán mencionados aquí por falta de espacio y porque muchos de ellos son suficientemente conocidos en el ámbito de la educación musical. Puesto que el presente texto aspira a constituir un homenaje a la combinación de rigor científico y sentido práctico que caracterizó la labor docente, investigadora y de gestión de Antonio Martín Moreno, en lugar de citar o comentar una porción de la abundantísima bibliografía existente en materia de principios metodológicos para la formación musical del oído y las problemáticas de la transcripción de músicas de transmisión oral, elijo exponer aquí brevemente

un caso concreto que podría ser tildado de pedestre pero cuya aplicación por mi parte en la docencia universitaria a lo largo de más de cuatro décadas ha revelado cierto grado de éxito en la formación de musicólogos y profesores en varios países al contribuir al desarrollo de una pequeña porción del bagaje de conocimientos y técnicas que deberán aplicar en su desempeño profesional.

Dicho caso está relacionado con el aprendizaje del reconocimiento y la descripción de fenómenos sonoros mediante el uso de metalenguajes (en este caso, la escritura en castellano), una tarea a la que se verán abocados los alumnos del curriculum académico mencionado, a lo largo de sus estudios primero y –presumiblemente– de su carrera profesional después. La aparente incongruencia entre los niveles de práctica auditiva y descripción analítica –mucho más desarrollado este con respecto a lo básico o elemental de aquel– que se advierte en el contenido utilizado aquí como ejemplo responde a la intención de ofrecer a los estudiantes la posibilidad de formarse simultáneamente en ambas tareas (principio que aplicó Paul Hindemith en su *Elementary Training for Musicians* cuando abordó la docencia universitaria en los Estados Unidos durante la década de 1940). Me refiero al mismísimo comienzo de la primera unidad del programa que suelo desarrollar en la asignatura «Transcripción y análisis de las músicas tradicionales y populares», pero que en algunas ocasiones he trasladado a otra de formación previa («Estructuras del lenguaje musical»): el tricordio básico constituido –valga la redundancia– por los tres primeros grados melódicos de la tonalidad, concepto al que aludo aquí en su acepción reducida (sistema tonal de procedencia «euroculto-occidental»)¹, puesto que es patrimonio mental de todo el estudiantado, independientemente de su procedencia, gracias en parte a la poderosa y persistente difusión a escala global de los géneros y repertorios de la que solemos denominar «música popular urbana» en castellano y *popular music* en inglés. En esta oportunidad evitaré la fundamentación teórica (que ya he tenido ocasión de desarrollar en otros textos) para concentrarme en la descripción de algunas de las actividades que suelo llevar a cabo durante la primera semana del curso, con la esperanza de que sean de utilidad para quienes dicten otros similares².

BREVE DISGRESIÓN: UN TUTORIAL PARA PRINCIPIANTES

El tricordio básico es un oportuno contenido inicial también en los cursos de introducción a la práctica auditiva y la lectura musical, como puede advertirse en

1. Expresión utilizada por el etnomusicólogo italiano Diego Carpitella en numerosos escritos.
2. Ver CÁMARA DE LANDA (2003, 2004, 2016), (2008), (2013) y CÁMARA DE LANDA, GUAZA MERINO Y DÍAZ-EMPARANZA ALMOGUERA (2005).

las lecciones que conforman la colección audiovisual en línea que hemos desarrollado recientemente bajo el título de *Tutorial de transcripción* y que surgió de un pedido de la profesora Grazia Tuzi, la mayoría de cuyos alumnos del curso *Etnomusicología* de la Universidad La Sapienza de Roma (procedentes de carreras no musicales) adolecían de conocimientos básicos de alfabetización musical³. Un error frecuente en los métodos de solfeo es que comienzan con la lectura de la escala mayor completa, cuando no con la totalidad de las notas del pentagrama, lo cual dificulta su asimilación nominal y auditiva (algo así como si se pretendiese que los niños comenzaran a reconocer todas las letras del alfabeto simultáneamente). La experiencia de varios años como maestro de música en escuelas primarias me enseñó que el tricordio básico de do (las notas do, re y mi) es una unidad suficientemente orgánica –y a la vez de constitución simple– como para permitir su incorporación a través de actividades de lectura y reconocimiento similares a las que describiré en el apartado siguiente (con las lógicas diferencias derivadas de la edad y situación del alumnado en cada caso). En dicho tutorial para principiantes, elaborado en castellano a partir de un modelo en lengua italiana que aún no ha sido completado y del que grabamos y editamos veinte sesiones en Roma en 2017, los títulos de las lecciones permiten intuir los criterios aplicados a la secuenciación de los contenidos y el espacio que ocupa la práctica destinada a favorecer su asimilación real (más allá de que todos ellos puedan explicarse en pocas horas para permitir su comprensión intelectual, aspecto que no interesa señalar aquí).

TRICORDIO MAYOR Y MENOR

Ese listado del tutorial no incluye la totalidad de contenidos que deben figurar en un curso de iniciación al lenguaje musical (faltan modos, tetracordios, escala hexatona, compases de amalgama y muchos otros). Además, si bien aspira a constituir una herramienta para las clases prácticas de iniciación a la lectura y la educación auditiva, dicho recurso no es del todo adecuado para los estudiantes del plan de estudios en Historia y Ciencias de la Música –por varios motivos– y por lo tanto solo se señala su existencia como material de apoyo para quienes estén realmente iniciando su formación musical reglada. En todo caso, y puesto que no es posible exponer aquí un abanico amplio de eventuales actividades para los alumnos de la asignatura de grado, menciono a continuación algunas de las que suelo desarrollar en relación con el tricordio básico, no sin antes recordar que esta estructura inicial, que aquí será introducida junto con el tricordio menor para pasar después a los pentacordios mayor y menor y posteriormente a las escalas heptatónicas o a los

3. Ver CÁMARA DE LANDA, VIDAL BRIONES, SANZ SANCHO Y BOTTEON (2020).

tetracordios, puede ser continuada por otras igualmente efectivas para la iniciación simultánea a la lectura y la audición en el caso de estudiantes de universidad. Paul Hindemith, por ejemplo, comienza con el tricordio mayor sol-la-si pero prosigue con el que se forma a partir de fa para integrar ambos inmediatamente en la sucesión de tritono fa-sol-la-si.

En la primera clase del curso de transcripción (ahora sí, lo prometido) los estudiantes se ejercitan con los tricordios mayor y menor que se generan en la nota do como i grado⁴ (do-re-mi y do-re-mi bemol) a partir de los siguientes principios propuestos por el docente y cuya fundamentación –repito– no es desarrollada aquí:

–Se trabaja simultáneamente con los intervalos –melódicos y armónicos– y las estructuras tonales. En el caso de los intervalos, a los semitonos y tonos que conforman los tricordios, seguirán las terceras mayor y menor (también relacionadas con estas estructuras) y posteriormente los otros, que no son objeto del presente texto (4^a justa, 5^a justa, 6^a mayor, 6^a menor, 7^a menor, 7^a mayor, 4^a aumentada), evitando las enarmonías en un primer momento, puesto que lo importante es desarrollar asociaciones perceptivas con los intervalos básicos del sistema temperado; el estudiante debe aprender a emitirlos y reconocerlos antes de pasar a trabajar con las desviaciones microinterválicas del temperamento igual, según el universal principio didáctico del incremento progresivo de complejidad. Lo mismo vale para el desarrollo paralelo de las estructuras: a los tricordios seguirán los pentacordios mayor y menor, a los cuales se sumarán después la sensible subtónica y el vi grado melódico, la escala pentatónica anhemitonal, las heptatónicas mayor y menor, la hexatonal y la cromática y los tetracordios (que permiten introducir los modos)⁵. El abordaje de cada una de estas estructuras será paulatino y servirá para reconocer configuraciones de sistemas tonales e intervalos aislados.

–También es simultánea –o paralela– la ejercitación de la memoria musical y la creatividad (a través de la repetición y la improvisación, respectivamente). No siempre los sistemas de enseñanza de la música incluyen el ejercicio de la creación extemporánea, que en el presente modelo es permanente (como lo es en otros niveles educativos): en todas las clases se dedica un espacio a esta práctica, cuyos beneficios no es necesario detallar aquí. También es preocupante lo que parece ser una pérdida progresiva de la memoria inmediata que vengo observando entre los estudiantes, lo cual no debería suceder entre los jóvenes y cuyas causas habrá que investigar observando los cambios que se verifican últimamente en el acceso a la información (por ejemplo, a través de la telefonía móvil combinada con internet).

4. Escribo con minúscula los grados melódicos (es decir, «de la escala») y mayúscula los armónicos.

5. Suelo dedicar alguna clase a la práctica y reconocimiento de escalas de la música clásica india –en particular, algunos ragas de uso frecuente en los repertorios indostánicos– y japonesa (con sus semitonos característicos).

Puesto que diferentes tipos de memoria se activan en la práctica musical, también este aspecto es abordado en todas las clases de la asignatura cuya primera sesión –o grupo de sesiones– estoy comentando.

–En el trabajo con cada estructura, el docente conducirá a los alumnos hasta el límite de las posibilidades de estos, lo cual significa colocarse en un nivel próximo al de los más «aventajados» auditivamente. Conviene estimular el esfuerzo sin provocar frustración (y, por supuesto, evitando el aburrimiento). Lo importante no es que lleguen todos a un mismo nivel, sino que cada uno incremente el suyo (lo cual significa que en todas las actividades habrá que ayudar a los más rezagados).

Veamos como ejemplo del enfoque adoptado algunas actividades de los estudiantes durante esta primera clase, sin perder de vista que ninguna puede repetirse de manera exactamente igual en distintos grupos puesto que sus miembros condicionan su transcurso y obligan a modificar las estrategias y proponer ejercicios a partir de la respuesta que se va obteniendo en cada sesión. En este sentido, si bien conviene programar el desarrollo de la clase, es necesario aplicar dicho programa con absoluta flexibilidad y estar en condiciones de «improvisar» y «crear» tareas en función del permanente *feedback* entre docente y alumnos.

Estructuras

–El profesor escribe las notas do-re-mi en la pizarra y se cantan estas en el siguiente orden: ascendente, descendente, sucesiones libres por grados conjuntos a partir del i grado (do), incorporación del intervalo de 3ª mayor, sucesiones a partir del iii grado (mi), ídem a partir del ii (re). En esta fase se señalan aspectos funcionales –los respectivos caracteres de reposo del i, tensión del ii y ambiguo del iii– y formales (improvisación de antecedentes y consecuentes de igual o distinta duración, con valores iguales o distintos conformando variados esquemas rítmicos que por el momento no se escriben, etc.).

–Repetición exacta de incisos melódicos⁶: el profesor canta un motivo sobre un pulso marcado por todos y los alumnos responden por yuxtaposición primero (es decir, sin tiempos de silencio intermedios entre propuesta y repetición), por separación después (por ejemplo, cantando mentalmente la melodía completa una o varias veces, según se indique, y repitiéndola en voz alta a continuación, o esperando una señal con la mano del docente para repetirla). Las pausas entre propuesta melódica y su repetición serán cada vez mayores y la duración de los incisos se irá aumentando progresivamente⁷.

6. Las palabras inciso, motivo y segmento son utilizadas aquí como sinónimos.

7. Aquí surgen las primeras dificultades; el docente trabajará en la frontera de memoria inmediata de los alumnos, es decir, en el límite de posibilidad de repetición exacta de los incisos melódicos. Esta estrategia vale para todos los aspectos del trabajo con la memoria musical.

A continuación, cada uno de los alumnos canta un motivo que será repetido por sus compañeros (es decir, asume la función del profesor, que irá rotando entre todos los estudiantes). Tanto en esta actividad como en otras similares a lo largo del curso, el docente corregirá las propuestas melódicas de los alumnos cantando los nombres correctos de las notas. Si alguien entona, pongamos por caso, la sucesión melódica real mi-re-mi-do-re-re-re-mi-re-do -con cualquier configuración de valores- y comete alguna equivocación (por ejemplo: mi-re-mi-re-re-re-re-mi-re-do contiene un error en la cuarta nota, puesto que ha «dicho» re pero ha «entonado» do), el profesor la canta inmediatamente con los nombres correctos. Esta tarea la cumplirá un instrumento cuando el alumno trabaje en casa (se aconsejará utilizar un teclado –o al menos un instrumento polifónico– a lo largo del curso, para incorporar correctamente las superposiciones sonoras que se vayan practicando) y requiere del docente la capacidad de reconocer inmediatamente las notas reales que oye. Lo que sigue es un ejemplo entre miles de incisos improvisados en el momento por el profesor:



Figura 1. Ejemplos de incisos improvisados sobre el tricordio mayor

–Preguntas y respuestas: el profesor canta –siempre improvisando– un antecedente melódico y un alumno improvisa un consecuente. Pueden proponerse los límites que deberá respetar dicha respuesta (por ejemplo: «-yo terminaré en re y tú partirás de ese re para concluir en do»). A continuación, ambos roles serán asumidos por los alumnos, con lo que se irán alternando preguntas y respuestas propuestas por ellos. En todos los casos, conviene que ambos segmentos respeten la misma longitud (ej.: si el antecedente dura 8 pulsos, el consecuente deberá constar de la misma cantidad de tiempos). Una variante de esta actividad consiste en la yuxtaposición permanente de segmentos melódicos en los que cada alumno debe comenzar con el sonido final de quien le ha precedido. Una de las «variantes polifónicas» consiste en que cada antecedente propuesto por un solista (que, por ejemplo, se obliga a concluir su inciso en re) sea respondido por todos sus compañeros simultáneamente con final en do o mi, lo cual permitirá producir distintos tipos de superposiciones melódicas con conclusión en el intervalo de 3ª mayor.

–Dictados orales: se repiten las tareas precedentes, pero sin nombres de notas. El docente tararea un inciso melódico y los alumnos lo «solfean», es decir, lo repiten cantando los nombres de las notas. Puesto que las configuraciones rítmicas pueden ser complejas, no se escribirán estos proto-dictados que ejecutan primero el profesor y luego los alumnos, quienes asumen así la responsabilidad de improvisar una propuesta concreta y de reiterarla sin variación alguna, para que sus compañeros puedan repetirla a su vez con nombres de notas (tanto esta tarea como todas las demás exigirán del docente un trabajo permanente de control y corrección o apoyo).

–Tricordio menor: se repiten estas actividades con el tricordio do-re-mi bemol (que se escribe en la pizarra y sobre el que se comienza improvisando de acuerdo con la secuencia ya propuesta para el tricordio mayor).

–Cambio de modo: se alternan ambos tricordios. Por ejemplo: se entona un inciso melódico en el mayor y a continuación se lo repite en el menor, el docente canta un motivo en mayor y el/los alumno/s lo repiten en menor (y viceversa, de menor a mayor), un alumno improvisa un segmento en mayor y su/s compañero/s lo repiten en menor, y así sucesivamente.

–Modulación y transporte: se escriben en la pizarra los tricordios mayores y menores a partir de las notas fa y sol y se realizan actividades de modulación. Por ejemplo: el profesor entona un motivo en do-re-mi y los alumnos lo repiten en fa-sol-la, sol-la-si, sol-la-sib, fa-sol-lab y do-re-mib. Aquí el número de actividades se incrementa y la dinámica de la clase se enriquece⁸. Si se consigue alcanzar un buen resultado con el transporte a estos tricordios, pueden incluirse los otros, es decir, los que se forman a partir de todas las notas de la escala cromática. Uno de los objetivos de esta unidad inicial del programa es que los alumnos sean capaces de «poner nombre de notas» a breves motivos melódicos en todos los tricordios

8. Por motivos de espacio, no especifico las actividades que se desarrollan en esta fase y que guardan estrecha relación con las de la precedente.

mayores y menores, para lo cual son pertinentes tareas como la siguiente: se tararea un segmento y se lo va cantando en distintas alturas a partir del i grado melódico que en cada caso se toca en el piano (se solfea a partir de mi^b, re, fa[#], la, etc. cambiándolo de menor a mayor y viceversa en cada nota). Esto se repetirá con cada estructura que se vaya incorporando (pentacordios, hexacordios, heptacordios) con el objetivo de que los alumnos lleguen a ser capaces de solfear melodías breves a partir de las doce alturas del sistema temperado tomadas como base, eje, finalis o tónica en cada caso.

—Una de las tareas que deberán realizar los alumnos en casa entre esta primera clase y la siguiente consiste en el trabajo de improvisación melódica con el tricordio básico (primero el mayor, luego el menor) ante un teclado u otro instrumento. En todas las estructuras convendrá respetar la siguiente secuencia: 1º se tocan incisos en el teclado y a continuación se entonan respetando alturas sonoras y nombres de notas; 2º se tocan y cantan simultáneamente motivos melódicos; 3º se entonan segmentos y a continuación se los toca en el instrumento. Si esta tercera tarea revela errores (hemos equivocado el nombre de algún sonido) se cantará nuevamente con los nombres correctos (el instrumento nos «enseña» a entonar).

Intervalos

Otra porción de la primera clase estará dedicada a la práctica de entonación y reconocimiento de los intervalos musicales que conforman ambos tricordios: segundas y terceras mayor y menor. No detallaré actividades para no cansar al lector, pero algunas de ellas consisten en la entonación (primero en grupo y luego individual, como siempre) de estos intervalos a partir de sonidos propuestos por el docente con la voz o el piano. Por ejemplo:

—Repetir el sonido propuesto y cantar su bordadura superior e inferior a distancia de tono.

—Entonar directamente el tono superior sin repetir el sonido escuchado (ídem con el tono inferior). Obviamente, el profesor varía la altura de cada sonido propuesto.

—Ambos ejercicios con entonación de dos tonos superiores primero y dos inferiores después.

—Improvisar melodías con los dos sonidos de una segunda mayor (lo que obligará a ejercitar la inventiva rítmica: descubrirán la cantidad de melodías que pueden formarse con bifenías).

—Improvisación simultánea (lo que producirá una suerte de microcluster móvil formado por ambos sonidos).

—Ejercicios de microdictado oral: el docente tararea un inciso bifónico y los estudiantes —recordemos: en grupo primero, individualmente después— lo repiten pronunciando los nombres de las notas correspondientes. A continuación, cada alumno asume la tarea de tararear un motivo para que sus compañeros lo solfeen. En este ejercicio es importante que quien dicta un segmento sea capaz de repetirlo

exactamente igual. En todos los casos, los alumnos repiten primero tarareando y después vuelven a repetir solfeando⁹.

Estos ejercicios se realizan también con semitonos y con terceras mayores y menores. De esta manera, se avanzará paralelamente en la ejercitación de estructuras tonales (los tricordios en esta primera clase) e intervalos musicales (lo cual prepara el oído en dos direcciones de reconocimiento).

INCIPITS: RECORDAR PARA RECONOCER

Es importante que cada alumno conforme una suerte de vademécum con los *incipits* melódicos que conoce y que le permiten recordar intervalos concretos. Se trata de un recurso útil en el trabajo de transcripción de música en notación descriptiva¹⁰. El profesor propondrá ejemplos de cada uno (tal como se puede ver en algunas lecciones del tutorial mencionado) e invitará a los estudiantes a que le envíen como tarea un listado de las melodías que han elegido para cada intervalo; en todos los casos se tendrá presente la función melódica –los grados– de los dos sonidos que lo conforman. Veamos unos pocos ejemplos de cada caso:

Ejemplos de tricordio básico mayor o tricordio T-T (tono-tono) ascendente

–«La Gran puerta de Kiev», *Cuadros para una exposición [Kartinki s výstavki]* (Modest Músorgski)¹¹: el tutti orquestal ejecuta un tricordio básico mayor i-ii-iii seguido de la repercusión de la 3ª M i-iii¹².

–*Frère Jacques*: obviamente, tanto este ejemplo de comienzo en tricordio básico mayor en sentido ascendente seguido del descenso iii-i como el anterior y muchos otros sirven también para recordar el intervalo de tono ascendente¹³.

–«Do-re-mi», *Sonrisas y lágrimas [The Sound of Music]* (Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II): el tricordio básico mayor ascendente que inicia el tema principal de esta canción incluye la doble repercusión del intervalo i-iii, por lo que esta popular melodía es particularmente útil como ejemplo de intervalo de 3ª mayor¹⁴.

9. Primero repetir instintivamente varias veces lo que se oye para luego «pensar» los eventuales nombres de las notas: este es otro principio que aplico a lo largo del curso con todas las estructuras y los dictados.

10. Véase SEEGER, 1958.

11. Escribo en redondas y entre comillas los títulos de piezas que son parte de obras (cuyos títulos se escriben en cursivas). Si se trata de una canción o pieza aislada, se escribe en cursivas.

12. <https://www.youtube.com/watch?v=-ZdiIyYCH-8> [consultado 12/10/2021] (0:12).

13. <https://www.youtube.com/watch?v=kQknM8x47ig> [consultado 12/10/2021] (0:18).

14. <https://www.youtube.com/watch?v=WSEmtR1Qe7c> [consultado 12/10/2021] (0:04).

Ejemplos de tricordio básico mayor o tricordio T-T (tono-tono) descendente

–«Va pensiero», *Nabuconodosor (Nabucco)* (Giuseppe Verdi): La melodía coral comienza con el descenso iii-ii-i (tricordio mayor descendente)¹⁵

–«Acto II (comienzo)», *Tosca* (Giacomo Puccini): el aparente descenso iii-ii-i en re mayor es ejecutado en el agudo y repetido una octava más grave, pero es seguido del tricordio sol#-fa#-mi al que se yuxtapone el acorde de re (lo que constituye un descenso de tritono que conforma uno de los motivos musicales de la obra) y sigue con un desarrollo melódico en la mayor, tonalidad de esa introducción al II acto. Si bien el comienzo funciona para recordar el tricordio mayor descendente, conviene señalar este contexto tonal (como el de todos los demás ejercicios) puesto que nuestros alumnos están estudiando análisis musical a un nivel que –ya lo he indicado– no se corresponde con el de su práctica auditiva (al menos en esta primera clase de la asignatura)¹⁶.

Ejemplos de tricordio básico mayor o tricordio T-T (tono-tono) en ambos sentidos

–*Wonderwall* (Noel Gallagher): el descenso iii-ii-i en modo mayor es seguido del tono i-ii repetido varias veces para concluir el inciso musical con el tricordio ascendente y la sucesión iii-i (se repite completo)¹⁷.

–*Mary Had a Little Lamb* (Sarah Josepha Hale y Lowell Mason): tricordio mayor en ambos sentidos (descendente-ascendente) en un inciso exclusivamente formado por esta estructura¹⁸.

Ejemplos de tricordio básico menor o tricordio T-S (tono-semitono)

–*Les Feuilles Mortes* (Jacques Prévert y Joseph Kosma): Las dos estrofas iniciales de la canción presentan el tricordio menor de tónica reiterado por grados conjuntos (i-ii-iii) y seguido por el intervalo de 3ª menor i-iii en ambos sentidos con conclusión en el ii (función de antecedente melódico). El fragmento más célebre de la pieza (*C'est une chanson*, en el minuto 1:13) también comienza con el ascenso i-ii.iii, al que sigue el salto al vi como modelo de una progresión por grados descendentes¹⁹.

–«1º movimiento (Allegro)», *Concierto para violonchelo en si menor op. 104* (Antonín Dvořák). El *incipit* i-ii-iii-i en modo menor es similar al del ejemplo anterior y, tras yuxtaponer un segmento en espejo (del i descende al vii y v para volver al i), repite el inicial variado (i-ii-iii-ii-i, es decir, el tricordio menor en ambos sentidos)²⁰.

15. https://www.youtube.com/watch?v=J5qi_4DnpKg [consultado 12/10/2021] (1:03).

16. <https://www.youtube.com/watch?v=htRLBQwaok4> [consultado 20/03/2024] (0:30).

17. <https://www.youtube.com/watch?v=bx1Bh8ZvH84> [consultado 12/10/2021] (0:37).

18. <https://www.youtube.com/watch?v=1hSH2QfmUys> [consultado 12/10/2021].

19. <https://www.youtube.com/watch?v=wRe1U17n5OY> [consultado 12/10/2021] (0:03).

20. <https://www.youtube.com/watch?v=0kTALcspGkw> [consultado 12/10/2021] (0:08).

–*El Flow de la cucaracha*: si bien el *incipit* de esta canción de Ramón Alberto González Adams «Jadial» (aquí en la versión del grupo El Combo Dominicano) consta sólo de la cuádruple reiteración de la tónica seguida del tricordio menor, esta estructura tonal es omnipresente en la pieza²¹.

–*L'estaca* (Lluís Llach i Grande): el primer inciso de la canción presenta el tricordio menor cerrado en el i y precedido por el salto desde la dominante, lo cual puede confundir, pero el siguiente segmento reitera el iii y desciende al ii y i con final en el ii, con función de antecedente. El consecuente reitera el comienzo pero sin dicho salto de 4ª (es decir, el tricordio menor «puro») para concluir en espejo descendiendo al vii y vi a la manera del ya citado de Dvořák. Toda la estructura se repite con el texto de la segunda estrofa y sin el salto inicial de 4ª. El estribillo comienza con el descenso iii-ii-i, siempre en modo menor (una vez más, el tricordio). Todo esto puede ser objeto de análisis con estudiantes que conocen la teoría musical pero se están concentrando en las distintas vestimentas de una estructura tonal²².

–*L'accordéoniste* (Michel Emer²³): en la versión que he elegido (interpretada por la célebre Edith Piaf, que hizo famosa la canción) la introducción presenta el final del estribillo que recorre varias veces el tricordio mayor sobre la dominante inferior y continúa con el ascenso al iii en modo mayor seguido de una cadencia frigia i-vii-vi-v en el modo menor de las estrofas. La voz entra con el tricordio menor i-ii-iii reiterado en ambas direcciones (y alternado con la 3ª menor iii-i). Tras una reiteración del *incipit* doble, la melodía lo repite a partir del iv grado (iv-v-vi), lo cual coincide con uno de los primeros ejercicios de transporte del tricordio que los alumnos practican en esta clase, motivo por el cual es un ejemplo interesante para presentar dicho concepto y su correspondiente reconocimiento y motivación para ejercitarlo²⁴.

21. <https://www.youtube.com/watch?v=JD4V8EEfZZw> [consultado 12/10/2021] (comienzo).

22. <https://www.youtube.com/watch?v=2wRqbwHS4Hs> [consultado 12/10/2021] (0:09).

23. Nombre artístico de Emer Rosenstein.

24. <https://www.youtube.com/watch?v=Q0qzmHr53pg> [consultado 12/10/2021] (0:13).

Suelo dictar este comienzo a los alumnos en la segunda o tercera clase de la primera semana, tras proponerles la escucha de otros ejemplos de tricordio menor, como el comienzo del tema principal del 4º movimiento de la *Sinfonía nº 9, Op. 95* de Dvořák (https://www.youtube.com/watch?v=Ee_LElp3Y9g [consultado 12/10/2021], en ambas direcciones, a partir de 0:17) o el tema interpretado en do menor por el fagot en el Concierto para la mano izquierda [Concerto pour la main gauche en ré majeur] de Maurice Ravel (https://www.youtube.com/watch?v=7Qn5_9BWXXKU [consultado 12/10/2021], 11:30).

EJEMPLOS DE INTERVALOS QUE APARECEN EN LOS TRICORDIOS BÁSICOS MAYOR Y MENOR

En esta primera unidad del programa, que puede alcanzar las clases de una semana —4 horas—, se consideran los intervalos que integran los tricordios mayor y menor y de los que incluyo aquí algunos ejemplos (siempre tomados de distintos estilos musicales):

2ª menor ascendente

—«Lacrimosa», *Requiem en re menor*, K. 626 (Wolfgang Amadeus Mozart): los violines cumplen el ascenso vii-i, seguido del v-vi y el descenso i-vii (el siguiente descenso es una 2ª mayor vii natural-vi) en la tradición del uso del semitono como expresión de dolor que encontraremos en el 1º movimiento de la 4ª sinfonía de Chaikovsky y en tantas otras obras²⁵.

—*La pantera rosa* [*The Pink Panther*] (Henry Mancini): este *incipit* en sucesión ascendente de cuatro semitonos a la tónica de mi menor en el registro grave es sumamente popular, al menos en Occidente²⁶.

—Tema principal de la película *Tiburón* [*Jaws*] (John Williams): a un sonido aislado sigue un claro semitono ascendente en el grave repetido como bordadura primero y como ascenso o en ambos sentidos varias veces a continuación, e incluso reiterado en disminución junto con la cuerda grave en un incremento de la agógica que confirma su asociación con lo inquietante, peligroso o terrorífico (claro ejemplo de intervalo no asociado a una tonalidad en su obsesiva repetición inicial)²⁷.

2ª menor descendente

Dejo de lado la mole de ejemplos procedentes del flamenco, el rock andaluz, etc. para señalar los siguientes, pertenecientes a otros ámbitos:

—*Where is my mind* (Black Francis): tanto en la guitarra eléctrica en el comienzo (i y vii alternados con el iii) como en las intervenciones del coro femenino en varios puntos de la canción se reitera la bordadura inferior de la tónica. En el final de la pieza (a partir de 2:57) se la escucha en ostinato²⁸.

—*Finlandia*, *Op. 26* (Jean Sibelius): los trombones inician este poema sinfónico con el reiterado descenso iii-ii ascendido que conduce al acode de tónica en la mayor²⁹. También el *leitmotiv* del dragón Fafner (semitono ascendente) y el del

25. https://www.youtube.com/watch?v=k1-TrAvp_xs [consultado 12/10/2021].

26. <https://www.youtube.com/watch?v=lp6z3s1Gig0> [consultado 12/10/2021] (0:03)

27. <https://www.youtube.com/watch?v=DYypDogG2kM> [consultado 12/10/2021] (0:22).

28. <https://www.youtube.com/watch?v=49FB9hhoO6c> [consultado 12/10/2021].

29. <https://www.youtube.com/watch?v=Um1CE138NpI> [consultado 12/10/2021]. Sobre la fórmula de descenso cromático desde el v hasta el iii en modo mayor, ver Cámara de Landa 2000: 30.

lamento-dolor-desgracia-advertencia (semitono descendente, arropado con diferentes armonías) de *El anillo del nibelungo* [*Der Ring des Nibelungen*] son claros ejemplos (en este caso, para los wagnerianos).

2º menor en ambas direcciones

–*Para Elisa* [*Für Elise*, WoO 59] (Ludwig van Beethoven): es uno de los ejemplos más citados en relación con este intervalo, que abre la pieza en ambas direcciones al reiterar la bordadura inferior del v en la menor³⁰.

–*Estudio op. 25 n. 2* (Federico Chopin): doble bordadura de semitono alrededor del v de fa menor³¹.

–*Sonata para piano nº 11, K. 331/300i* (Mozart): bordadura superior del iii en la menor (la tercera bordadura del comienzo)³².

–«My Heart Will Go On», *Titanic* (James Horner): la melodía vocal comienza con la tónica repetida varias veces y seguida de la bordadura inferior de semitono (vii en modo mayor), por lo que el intervalo aparece en ambas direcciones³³.

2ª Mayor ascendente

–*Cumpleaños feliz* [«*Good Morning to All*»] (Mildred y Patty Smith Hill): en el comienzo de la canción se repite el v melódico seguido de su bordadura superior en modo mayor³⁴.

–«Sobre el puente de Avignon» [*Sur le pont d'Avignon*] (0:08): al i del modo mayor repercutido 3 veces sigue el ii con igual número de reiteraciones³⁵.

–*Can't Stop* (Michael Peter Balzary, John Anthony Frusciante, Anthony Kiedis, Chad Gaylor Smith): esta canción del grupo Red Hot Chili Peppers constituye un ejemplo sumamente útil, ya que la pieza se articula sobre la reiteración en

30. <https://www.youtube.com/watch?v=wfF0zHeU3Zs> [consultado 12/10/2021].

31. <https://www.youtube.com/watch?v=wOZFXJ3AIQQ> [consultado 12/10/2021]. Entre otros ejemplos, ver la doble bordadura en el recurrente enlace entre las reiteraciones del 1º tema de *La cumparsita* (Gerardo Matos Rodríguez, <https://www.youtube.com/watch?v=NY0MLG-IrSU> [consultado 12/10/2021]), que no debemos confundir con los numerosos casos de bordadura inferior de semitono seguida de una superior de tono, como sucede con los gruppetti de uno de los principales temas del *Rienzi* wagneriano (la oración de Rienzi por el pueblo, presentada en el comienzo de la obertura por la cuerda primero y por los metales después) y el leit-motiv de Brunilda mujer en *El ocaso de los dioses* [*Götterdämmerung*] del mismo compositor, ambos seguidos por un amplio intervalo ascendente (<https://www.youtube.com/watch?v=2JLerr0duAk> (1:30) en Re Mayor [consultado 17/04/2024]).

32. <https://www.youtube.com/watch?v=gYQVvd9mrII> [consultado 17/04/2024].

33. <https://www.youtube.com/watch?v=6uklScg2XYk> [consultado 12/10/2021] (0:20).

34. https://www.youtube.com/watch?v=FE_KnGLsX5c [consultado 12/10/2021] (0:04).

35. <https://www.youtube.com/watch?v=uJKfxtYAt0s> [consultado 12/10/2021].

ostinato de la 2ª mayor re-mi, lo que la convierte en un caso de uso estructural de un intervalo que va ocupando distintos lugares durante el desarrollo armónico³⁶.

2ª Mayor descendente

–*Tocata y Fuga en re menor, BWV 565* (Johann Sebastian Bach): la bordadura inferior del v en tonalidad menor abre esta célebre toccata, como sucede con otra melodía igualmente popular en Occidente: el tema inicial del 2º movimiento del *Concierto de Aranjuez* (Joaquín Rodrigo) ejecutado por el corno inglés (re menor en el 1º caso, si menor en el 2º)³⁷

–*Yesterday* (Paul McCartney): el célebre comienzo de esta canción presenta su título entonado con la sucesión ii-i-i en modo mayor³⁸.

2ª Mayor en ambos sentidos

–*Noche de paz, noche de amor [Stille Nacht, heilige Nacht]* (Franz Xaver Gruber): bordadura superior del v en modo mayor antes de bajar al iii³⁹.

3ª menor ascendente

–*Canción de cuna [Wiegenlied, Op 49, n° 4]* (Johannes Brahms): la 3ª que se forma entre los grados iii -repetido- y v de mi bemol mayor es entonada en sentido ascendente y, constituye uno de los ejemplos más citados del uso de este intervalo⁴⁰.

–*La llorona* (popular tradicional mexicana): el *incipit* de esta canción parte de la reiteración del v, seguida del vii en modo menor natural (0:24), comienzo que se repite en todas las estrofas⁴¹.

–*Greensleeves*: 3ª m ascendente entre i y iii⁴².

3ª menor descendente

–«La mañana», *Peer Gynt, Op. 23* (Edvard Grieg): el motivo inicial aparece en mi mayor primero, en la bemol mayor después⁴³. La célula completa v-iii-ii-i coincide con la del tema introductorio al *Concierto n° 1 para piano n° 1 en si bemol menor, Op. 23* de Piotr Ilich Chaikovski, que se expone en la cuerda en re bemol mayor

36. <https://www.youtube.com/watch?v=8DyziWtkfBw> [consultado 12/10/2021].

37. <https://www.youtube.com/watch?v=ho9rZjlsyYY> y <https://www.youtube.com/watch?v=ZNYc8jPGhEQ> [ambos consultados 12/10/2021].

38. <https://www.youtube.com/watch?v=WSuVCyT63II> [consultado 12/10/2021] (0:04).

39. <https://www.youtube.com/watch?v=0Kt9Itb-WcE> [consultado 12/10/2021] (0:09).

40. <https://www.youtube.com/watch?v=ga0mBWIF6Jw> [consultado 12/10/2021] (0:05).

41. <https://www.youtube.com/watch?v=mwNBa40y2oA> [consultado 12/10/2021] (0:25).

42. <https://www.youtube.com/watch?v=6T4qndPUW8> [consultado 12/10/2021] (0:09).

43. <https://www.youtube.com/watch?v=N8RUISaiqx0> [consultado 12/10/2021].

tras haber sido ejecutada en su relativo menor por las trompas (por lo cual tenemos ejemplo de ambas terceras: mayor en si b menor, menor en su relativo mayor)⁴⁴.

–*Hey Jude* (Lennon y McCartney): la canción comienza con su título cantado con el descenso v-iii en modo mayor⁴⁵.

–*Marcha turca* [*Marcia alla turca*, *Op. 113 n.º 4*] (Beethoven): descenso v-iii en si bemol mayor en el registro agudo –melodía superior de las terceras paralelas– precedido de una acciaccatura inferior de semitono y seguido de la repercusión del sonido inferior (motivo repetido)⁴⁶.

3ª menor en ambos sentidos

–«Agnus Dei» (Iván Martínez Lacámara), de la serie televisiva española *Vís a vis* (francés) o *Looched Up* (inglés): comienzo de la melodía vocal, con texto «here I am» (i-iii-i en modo menor)⁴⁷.

–1º movimiento de la *Sonata para piano n.º 5 en sol mayor*, *K. 283/189b* (Mozart): v-iii-v en modo mayor⁴⁸.

3ª Mayor ascendente

–«Marcha nupcial», *El sueño de una noche de verano* [*Ein Sommernachtstraum*, *Op. 21*] (Felix Mendelssohn): a la múltiple repercusión del i se agrega el iii formando un intervalo armónico y se completa con el v, por lo que también constituye un buen ejemplo de tríada mayor (no tratada aquí)⁴⁹.

–Allegro del *Concerto n.º 1 en mi mayor*, *Op. 8, RV 269*, «*La primavera*» (Antonio Vivaldi): i-iii en modo mayor⁵⁰.

–*Cuando los santos vienen marchando* [*When the saints go marching in*] (gospel de autor desconocido): tras presentar la 3ª mayor entre i y iii, el motivo asciende por grados conjuntos al v⁵¹ y se repite dos veces antes de descender al i –siempre por la tríada de tónica– y completar el antecedente con los grados iii y ii.

44. <https://www.youtube.com/watch?v=G5bd4updZhE> [consultado 12/10/2021].

45. https://www.youtube.com/watch?v=Gq_Vag08ddk [consultado 12/10/2021].

46. <https://www.youtube.com/watch?v=BUuOmxzbuWQ> [consultado 12/10/2021].

47. <https://www.youtube.com/watch?v=UHt7U-B6Tvk> [consultado 12/10/2021] (0:06).

48. <https://www.youtube.com/watch?v=XGory2xBi04> [consultado 12/10/2021].

49. <https://www.youtube.com/watch?v=YrjX5QdRvxc> [consultado 12/10/2021]. Similar *incipit* presenta «Gonna Fly Now» de la película *Rocky* (Bill Conti) <https://www.youtube.com/watch?v=44Rb1XPLIKU> [consultado 12/10/2021].

50. <https://www.youtube.com/watch?v=5Eaxcioiy2w> [consultado 12/10/2021].

51. <https://www.youtube.com/watch?v=wyLjbMBpGDA> [consultado 12/10/2021] (0:21).

–*La hormiguita doña Inés*: esta canción infantil comienza repitiendo el intervalo que se forma entre los grados i y iii de la escala mayor para ascender la tercera vez al v, lo que forma la tríada de tónica en forma arpegiada. Este antecedente es reiterado varias veces con el texto de la primera mitad de la estrofa (en alternancia con un consecuente que desciende al i). Lo interesante es que la segunda mitad de esta copla se canta con la misma melodía pero en modo menor, lo cual puede servir para memorizar la diferencia entre ambas estructuras⁵².

3ª Mayor descendente

–*Tears in heaven / Lágrimas en el cielo* (Eric Clapton y Will Jennings): *incipit* triádico mayor formado por el intervalo descendente iii-i seguido del salto al v superior⁵³.

–Comienzo del 1º movimiento *-allegro-* de la *Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67* (Beethoven): socorrido ejemplo de *incipit* de 3ª mayor descendente entre los grados v -reiterado en valores breves- y iii –largo– de do menor⁵⁴.

–«Tango de la Menegilda», *La Gran Vía* (Federico Chueca y Joaquín Valverde): este *incipit* v-iii en modo menor se repite varias veces, por lo que constituye un ejemplo particularmente demostrativo⁵⁵.

UN DICTADO PARA CONCLUIR

Las actividades incluidas aquí son solo una guía para el docente (otras surgen a lo largo de la interacción con los estudiantes⁵⁶) y, si bien incluyen prácticas de reconocimiento auditivo, deben conducir a un ejercicio de transcripción de una pieza o fragmento que presente la estructura tonal, rítmica o armónica que se ha trabajado (en este caso, los tricordios mayor y menor). Ya he señalado que suelo dictar *L'accordeoniste* como ejemplo de tricordio menor: como sucede casi siempre en la música popular, las partituras de la canción que se encuentran en internet no se corresponden exactamente con las versiones grabadas (en este caso, incluyen la bordadura inferior de semitono del i, que Édith Piaf no entona porque se ciñe al tricordio menor)⁵⁷.

52. <https://www.youtube.com/watch?v=wK-vjHfRldE> [consultado 12/10/2021] (0:12).

53. <https://www.youtube.com/watch?v=JxPj3GAYYZ0> [consultado 12/10/2021] (0:13).

54. <https://www.youtube.com/watch?v=Kpm0aoqhxtk> [consultado 12/10/2021] (0:26).

Conviene recordar a los alumnos que la segunda célula transporta la primera un grado descendente -iv-ii- y es una 3ª menor.

55. <https://www.youtube.com/watch?v=nnKMb49DG2g> [consultado 12/10/2021] (0:15).

56. Como sucede en cualquier asignatura con alto contenido de prácticas (y, por lo general, también en las magistrales), jamás se repite «la misma clase».

57. Por razones de espacio las estructuras rítmicas no son desarrolladas en este artículo, exclusivamente dedicado a la dimensión tonal.

Entre los fragmentos en tricordio mayor que suelo dictar figuran los nueve segundos iniciales de una pieza ritual interpretada en flauta oblicua nira y tambor de marco bendir por músicos pertenecientes a la cofradía Ġilāla y tomado de mis grabaciones de campo en Marruecos⁵⁸. No corresponde incluir aquí las transcripciones de los alumnos o la descripción de los rasgos que discutimos en clase porque en cada circunstancia varían los detalles y aspectos en función de sus propuestas. Tampoco hay espacio para detallar los recursos metodológicos que es posible o incluso conveniente utilizar en este tipo de tareas: audición inicial completa con comentarios generales sobre medios de ejecución, macro y microforma, texto si lo hay y otros rasgos, así como la alternancia de controles colectivos e individuales durante el dictado (todo ello sería tema de otro artículo)⁵⁹.

De más está recordar que cada estudiante conformará su propio repertorio de recursos mnemotécnicos que eventualmente entregará al docente. En materia de *incipits* para recordar intervalos, por ejemplo, la variedad de propuestas que he recibido en trabajos a lo largo de varias décadas –más allá de algunos ejemplos frecuentes– me ha permitido constatar la importancia de que cada uno apele a su propia memoria y experiencia musical. El haber escuchado e interpretado repertorios del denominado folklore argentino me lleva a tener presente piezas como la zamba *Nostalgias santiagueñas* (iii repercutido con bordadura inferior de tono en modo mayor⁶⁰), la *Zamba de mi pago* (tono ascendente entre el v y el vi, también del modo mayor⁶¹) o el *Carnavalito quebradeño* (tricordio menor descendente)⁶², las tres compuestas –o, al menos, registradas– por los hermanos Ábalos y firmemente afirmadas en mi memoria pero seguramente desconocidas para mis alumnos.

En definitiva, son muchas las micro-actividades que se desarrollan en una sesión (aquí se han descrito solo algunas), lo cual obliga a establecer un ritmo casi frenético de interacción permanente con el alumnado. Aún así, conviene que las clases cuenten con dos horas seguidas de duración. En ocasiones he desarrollado clases de tres o cuatro horas sin que disminuyera el interés y la motivación de mis interlocutores. Claro está que es necesario respetar siempre sus tiempos de aten-

58. La grabación se encuentra en <https://bit.ly/3x3tPsN>. Ver también <https://bit.ly/4ajf1EH> [consultados 20/03/2024]. Sobre las cofradías marroquíes ver CÁMARA DE LANDA 2022.

59. En el presente ejemplo el texto es entonado más adelante y en árabe clásico, por lo que no se lo tiene en cuenta, pero en la transcripción de piezas en castellano –o incluso en otros idiomas eventualmente conocidos por los estudiantes– esta tarea previa al dictado melódico constituye una estrategia útil que permite ir trabajando dicho componente a la vez que se van incorporando las estructuras musicales a través de la audición reiterada de la pieza.

60. <https://www.youtube.com/watch?v=O9j0SpG6W9s> [consultado 12/10/2021] (0:28).

61. <https://www.youtube.com/watch?v=PztvFb9CzBI> [consultado 12/10/2021] (0:37).

62. <https://www.youtube.com/watch?v=h6H6llstQcM> [consultado 12/10/2021] (0:14).

ción y alternar las actividades para permitir la recuperación de esta (por ejemplo, proporcionando las necesarias explicaciones teóricas cada tanto). Quienes piensen que comenzar con intervalos y estructuras tan simples pueda ser innecesario para estudiantes que llevan años estudiando en conservatorios cambiarán de idea en cuanto comprueben las dificultades con que tropiezan éstos incluso en la primer clase. No olvidemos que el profesor debe instalarse en el nivel medio-alto de sus alumnos y trabajar desde allí sin dejar de tenderles una mano y exigirles al mismo tiempo disciplina y dedicación (lo cual vale para toda actividad docente).

BIBLIOGRAFÍA

- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2000), *Passione Argentina. Tangos italianos de los Años '30*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2003), *Etnomusicología*, Madrid, ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales). 2ª ed. (2004), 3ª ed. (2016).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2008), «Principios didácticos para la transcripción y el análisis de las músicas tradicionales y populares», en CELSA, Alonso, GUTIÉRREZ, Carmen Julia y SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU págs. 569-574.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2013), «Transcripción y análisis de la música de tradición oral. Una mirada desde Latinoamérica», en FORNARO BORDOLLI, Marita (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología del/sobre América Latina*, Montevideo, Universidad de la República, págs. 159-242.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2022), «Ritual, salud y convivencia interreligiosa: expresiones sonoras y cinéticas de los miembros de las fraternidades marroquíes», en VICENTE BLANCO, Dámaso, ASENSIO LLAMAS, Susana, FERNÁNDEZ DE LA MATA, Ignacio y TOMÉ MARTÍN, Pedro (eds.): «*Salvajes*» de acá y de allá: memoria y relato de nosotros. En torno a los trabajos de Luis Díaz Viana, Madrid, CSIC.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique, GUAZA MERINO, Fernando y DIAZ EMPARANZA ALMOGUERA, Miguel (2005), *Manual de Transcripción y Análisis de la Música de Tradición Oral*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique, VIDAL BRIONES, Jaime, SANZ SANCHO, Álvaro y Michele Botteon (2020), *Tutorial de transcripción*, Valladolid, Aula de Música de la Universidad de Valladolid (en colaboración con Laboratorio di Etnomusicología, Sapienza Università di Roma). https://mega.nz/folder/tZ8XDRZA#lvizZ6fz-t6AL_JoWUAJO7Q [consultado 18/04/2024].
- CÁMARA DE LANDA, Enrique y TUZI, Grazia (2021), «Creazione di un tutorial audiovisivo per l'apprendimento degli elementi base del linguaggio musicale e la trascrizione e analisi della musica di tradizione orale», en ROSSITTI, Marco (ed.), *Il guardiano dei suoni. Studi e memorie in occasione del 70º compleanno di Renato Morelli*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, págs. 55-60.

- HINDEMITH, Paul (1946), *Elementary training for musicians*, Mainz, Schott's Söhne, New York, Associated music publishers, INC.
- SEEGER, Charles (1958), «Prescriptive and Descriptive Music Writing», *The Musical Quarterly*, n.º 44/2, págs. 184-195. Reed. en *Studies in Musicology: 1935-1975*, págs. 168-181, Berkeley, University of California Press, 1977. Reed. en KAUFMAN SHELEMAY, Kay (ed.), *Musical Transcription*, págs. 26-42. *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology*, n.º 4, New York, Garland, 1990.

Los conservatorios de música como objeto de investigación: Análisis del autoconcepto de los estudiantes

M^a TERESA DÍAZ MOHEDO

ALEJANDRO VICENTE BÚJEZ

M. RICARDO VICENTE BÚJEZ

*Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Granada*

Resumen: No existe una única definición de autoconcepto universalmente aceptada, pero a pesar de ello son muchas las investigaciones en el ámbito educativo que estudian la relación entre la realización de prácticas artísticas y la influencia y vinculación con el autoconcepto de quienes las desarrollan. El efecto positivo del arte en las personas, y cómo el autoconcepto influye en todos los ámbitos vitales, se ha abordado en numerosos trabajos de corte tanto cualitativo como cuantitativo. Son estos últimos, y más concretamente los que parten de modelos multidimensionales del autoconcepto, los que predominan entre la comunidad científica.

Partiendo del hecho de que estas cuestiones han sido poco estudiadas hasta el momento en el contexto de las enseñanzas artísticas de música en España, y que no existen suficientes estudios que confirmen la relación entre educación musical y autoconcepto, el objetivo de este trabajo ha sido analizar el autoconcepto general de los estudiantes de diferentes conservatorios profesionales y superiores de Andalucía, y explicitar cómo incide la práctica musical en las dimensiones del modelo general de autoconcepto establecido por SHAVELSON, HUBNER y STANTON (1976).

Palabras clave: autoconcepto, conservatorio, educación musical, investigación educativa.

MUSIC CONSERVATORIES AS AN OBJECT OF RESEARCH: ANALYSIS OF STUDENTS' SELF-CONCEPT

Abstract: There is no single universally accepted definition of self-concept, but despite this, there is a lot of research in the educational field that study the relationship between the realization of artistic practices and the influence and link with the self-concept of those who develop them. The positive effect of art on people, and how self-concept influences all vital areas, including the educational context, has been addressed in numerous qualitative and quantitative works. It is the latter, and more specifically those that start from multidimensional models of the self-concept, that predominate among the scientific community. Based on the fact that these issues have been little studied so far in the context of the artistic teachings of music in Spain, and that there is not enough research to confirm the relationship between music education and self-concept, the aim of this survey has been to analyze the general self-concept of students from different professional and higher conservatoires in Andalusia, and explain how musical practice affects the dimensions of the general model of self-concept established by SHAVELSON, HUBNER and STANTON (1976).

Keywords: self-concept, conservatoire, music education, educational research.

INTRODUCCIÓN

Es mucha la investigación que desde los ámbitos de la psicología y la pedagogía se ha centrado en el estudio del autoconcepto, y aunque no existe una única definición universalmente aceptada sobre el mismo, en líneas generales, la mayoría de los estudios coinciden en considerarlo un constructo psicológico multidimensional, lo que explicaría la variedad de modelos teóricos que se han formulado con la intención de dilucidar los diferentes procesos implicados en él.

La aproximación teórica que más consenso suscita es la que lo define como el conjunto de percepciones, imágenes y características que el individuo tiene sobre sí mismo, en el que se mezclan las ideas, creencias, valores, identidad social, imagen corporal, habilidades y aptitudes que cada persona considera que reúne (LÓPEZ, 2016).

Esta visión multidimensional del autoconcepto, que arranca de los años setenta (MARSH Y HATTIE, 1996), justifica su conexión con el desarrollo de la personalidad y la autoestima, y ayuda a entender su importancia, porque esas autopercepciones son fundamentales en la vida de las personas y determinan su forma de afrontarla, ya sea en el ámbito académico, social o profesional. Es precisamente la gran variedad de enfoques del autoconcepto general basados en su carácter multidimensional, lo que explica la falta de consenso sobre los instrumentos más idóneos para medirlo.

Entre las muchas teorizaciones que existen sobre autoconcepto, el modelo más relevante y habitualmente tomado como referencia para otros posteriores es el de SHAVELSON, HUBNER y STANTON (1976), caracterizado principalmente por

la distinción entre autoconcepto académico y no académico (compuesto a su vez por el social, físico y emocional).

En lo que se refiere al estudio de la relación entre educación musical y autoconcepto, hemos de destacar que ya en la década de los 70 algunos autores comenzaron a investigar lo que dio en denominarse *autoconcepto musical* (WRASMAN, 1993). En esta línea, fueron pioneras las aportaciones de SVENGALIS (1978) que diseñó el SCIM (Self-Concept in Music) para conocer la percepción que los estudiantes tenían de su capacidad musical, y el de SCHMITT (1979), creador del SEMA (Self-Esteem of Music Ability Scale) con el que se trató de poner en relación autoestima y habilidad musical.

Estas primeras herramientas abrieron la puerta a trabajos posteriores entre los que destacaron los conducidos por Vispoel, que integrándose en el modelo jerárquico de SHALVELSON et al. (1976), fue el primer autor en hablar del autoconcepto artístico (VISPOEL, 1993, 1995). Para su estudio, se centró en la valoración de la autopercepción de las habilidades artísticas, medidas a través de un cuestionario multidimensional denominado ASPI (*Arts Self Perception Inventory*) que explora cuatro dominios diferentes (artes visuales, danza, música y arte dramático). Simultáneamente, este autor desarrolló un instrumento más específico, el MUSPI (*Music Self Perception Inventory*), retomando la investigación ya iniciada por Svengalis y Schmitt sobre el autoconcepto musical, y centrándose en su caso, en el estudio y cuantificación de las autopercepciones de habilidad en áreas específicas como la práctica instrumental, canto, lectura musical, composición, audición musical y movimiento, creencias y autopercepciones sobre las propias habilidades musicales y el potencial musical de la persona. La importancia de este cuestionario multidimensional de autoconcepto musical se evidencia por su repercusión en estudios desarrollados posteriormente tanto por él mismo como por otros investigadores interesados en este objeto de estudio (VISPOEL, 2000; MORIN, SCALAS, VISPOEL, MARSH Y WEN, 2015; FIEDLER, 2016; HASH, 2017).

El corpus de investigación existente evidencia el hecho de que las artes y el autoconcepto están íntimamente ligados a aspectos emocionales y que participar de actividades artísticas aumenta la percepción que se tiene de las propias capacidades (REIMER, 1989; VANDERARK, 1989). El desarrollo cognitivo, la empatía, la capacidad de trabajo cooperativo, las habilidades sociales y la capacidad de buscar soluciones creativas a los problemas, son sólo algunos de los beneficios que se obtienen al involucrarse en actividades artísticas en general y musicales en particular.

Como señalan TRUSTY Y OLIVA (1994), analizar la interrelación que pueda haber entre la práctica musical y el autoconcepto de los estudiantes es muy necesario, fundamentalmente porque mientras que sí abundan los trabajos en el ámbito de la educación secundaria (AUSTIN, 1988; AUSTIN Y VISPOEL, 1998; RANDLES, 2010; ZELENAK, 2015), son prácticamente inexistentes las que abordan el análisis del autoconcepto general en instituciones educativas más directamente relacionadas con la música como son los conservatorios.

La conexión entre el desarrollo emocional y la práctica de la música así como su relación con el autoconcepto, está empíricamente sustentado por numerosas investigaciones (DENIZ, 2010; DEMOREST, KELLEY Y PFORDRESHER, 2017). Lo mismo sucede con las conexiones entre la música y el autoconcepto y la creatividad (MANSOUR et al., 2018; MAWAN, KIGEN Y MUTWELELI, 2019), con el autoconcepto y la motivación (KATSOCHI, 2008; DEMOREST, 2017) o con el autoconcepto y el rendimiento académico (GREENBERG, 1970), pero generalmente las que abordan estos aspectos en los conservatorios o en las escuelas de música son mucho más escasas, y de hacerlo, se centran en el estudio específico del autoconcepto musical (GRANDA, CORTIJO Y ALEMANY, 2012; FIEDLER, 2016; ZUBELDIA, GOÑI, DÍAZ Y GOÑI, 2017; ZUBELDIA, DÍAZ Y GOÑI, 2018) más que en el del autoconcepto general.

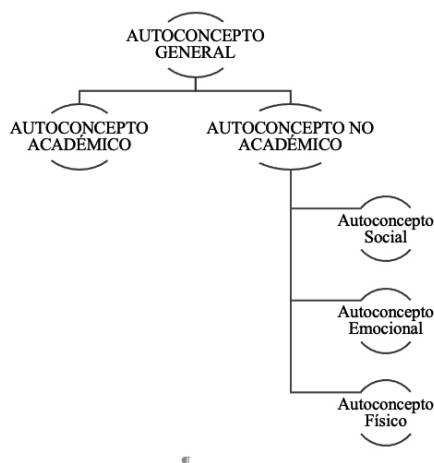
En la línea planteada por NOLIN Y VANDERARK (1977), pioneros en destacar la necesidad de relacionar el autoconcepto con cuestiones sociológicas y aptitud musical, se encuadra este trabajo. Nuestra intención ha sido analizar el autoconcepto general de los estudiantes de música de diferentes conservatorios profesionales y superiores de Andalucía y estudiar cómo incide la práctica musical en las dimensiones del modelo de SHAVELSON et al. en una población que por primera vez va a ser objeto de un estudio de este tipo.

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO DEL ESTUDIO

En esta investigación han colaborado 389 personas de 11 a 50 años ($M=19.20$ años; $DT= 5.833$), de los que 216 (55.5%) eran hombres y 173 (44.5%) mujeres. Como punto de partida del mismo, y de cara a la selección de los participantes, se realizó un proceso de muestreo por conveniencia en el que los criterios de selección fueron: estar cursando estudios de música en conservatorios, que la ubicación de dichos centros estuviera dentro de la comunidad autónoma andaluza, que se tratase de conservatorios profesionales o superiores –ya que este tipo de cuestionario no es apto para menores de 11 años, razón por la que se desaconseja su pasación en alumnado de grado elemental– y contar con el consentimiento informado (en caso de tratarse de participantes menores de edad).

De todos los cuestionarios recogidos, finalmente se excluyeron 27 tras detectarse que estaban mal cumplimentados o no cumplían los criterios de inclusión necesarios. Además de una *hoja de autorregistro*, en la que se recogieron datos relativos al sexo, la edad, tipo de conservatorio en el que cursaban estudios (profesional o superior) y años de formación en conservatorio, el instrumento principal que hemos empleado para la recogida de datos en este trabajo ha sido el cuestionario *Autoconcepto Forma-5* (AF-5) de GARCÍA Y MUSITU (1999), instrumento fundamentado en el modelo teórico de Shavelson et al. (1976), y que se encuentra conformado por 30 preguntas relacionadas con las dimensiones contempladas en dicho modelo y que resumimos a continuación:

Figura 1. Dimensiones del autoconcepto según el modelo de SHAVELSON, HUBNER y STANTON (1976)



Estos 30 ítems se evalúan mediante una escala Likert de cinco opciones de respuesta que van desde el 1, que significa *nunca*, hasta el 5, que significa *siempre*. En el caso de nuestro estudio, el alpha de Cronbach fue de $\alpha=0.872$.

En lo que respecta al análisis de los datos recogidos, este se ha hecho con el software estadístico IBM SPSS® en su versión 25.0 para Windows. La prueba de Kolgomorov-Smirnov mostró una distribución normal, por lo que se emplean pruebas paramétricas; para el análisis de los descriptivos básicos se han usado frecuencias y medias; para la parte comparativa tablas de contingencia, y para el análisis de las correlaciones se ha empleado el Chi cuadrado de Pearson. El análisis de las propiedades psicométricas se ha realizado con el programa FACTOR Analysis (LORENZO-SEVA Y FERRANDO, 2006).

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Como paso previo a la exposición de los principales resultados extraídos del análisis de los cuestionarios, en las tablas 1 y 2 se muestran los estadísticos descriptivos de la muestra y del test AF-5, así como las medidas de dispersión (asimetría y curtosis). La normalidad ha sido determinada a través del test de Kolgomorov-Smirnov. Siguiendo las recomendaciones de SCHMIDER, ZIEGLER, DANAY, BEYER Y BÜHNER (2010), se han eliminado cuatro variables (V14, V19, V24 y V29), puesto que en las pruebas de dispersión presentaron cifras superiores a 2.00. Estas variables corresponden a la dimensión familiar por lo que la misma se ha suprimido en nuestro estudio.

Tabla 1. Descriptivos de la muestra

		Sexo	
		Masculino	Femenino
Conservatorio	Profesional	54.7% (n=150)	45.3% (n=124)
	Superior	57,4% (n=66)	42,6% (n=49)
Edad		M=19.79 (DE=5.832)	M=18.57 (DE=5.788)
Años de conservatorio		M=6.94 (DE=3.673)	M=6.95 (DE=2.957)

Tabla 2. Descriptivos del AF-5¹

	M	SD	V	A	K
V1 Hago bien los trabajos escolares	4,20	,778	,606	-,981	1,333
V2 Hago fácilmente amigos	4,35	,816	,666	-1,095	,586
V3 Tengo miedo de algunas cosas	2,58	1,109	1,229	,514	-,298
V4 Soy muy criticado en casa	1,71	1,086	1,180	1,683	2,157
V5 Me cuido físicamente	3,65	1,176	1,382	-,581	-,463
V6 Mis profesores me consideran un buen estudiante	4,05	,941	,886	-,797	,091
V7 Soy una persona amigable	4,56	,630	,397	-1,370	1,845
V8 Muchas cosas me ponen nervioso	2,83	1,162	1,351	,444	-,539
V9 Me siento feliz en casa	4,50	,720	,519	-1,470	1,876
V10 Me buscan para realizar actividades musicales	2,90	1,378	1,900	-,039	-1,250
V11 Trabajo mucho en clase	3,90	,928	,861	-,573	-,379
V12 Es difícil para mí hacer amigos	1,70	,970	,942	1,528	1,985
V13 Me asusto con facilidad	2,35	1,163	1,353	,642	-,379
V14 Mi familia está decepcionada conmigo	1,30	,682	,464	2,530	6,758
V15 Me considero elegante	3,47	1,092	1,193	-,448	-,295
V16 Mis profesores me estiman	3,84	,984	,968	-,710	,292
V17 Soy una persona alegre	4,48	,705	,498	-1,295	1,633
V18 Cuando los mayores me dicen algo, me pongo muy nervioso	2,07	1,083	1,173	,742	-,317
V19 Mi familia me ayudaría en cualquier tipo de problema	4,63	,764	,584	-2,358	5,445
V20 Me gusta cómo soy físicamente	4,03	,930	,865	-,738	,049

1. M: Media; SD: Desviación Típica; V: Varianza; A: Asimetría; K: Curtosis.

V21 Soy un buen estudiante	4,05	,980	,961	-,994	,745
V22 Me cuesta hablar con desconocidos	2,32	1,131	1,280	,456	-,586
V23 Me pongo nervioso cuando me pregunta un profesor	2,44	1,166	1,361	,611	-,507
V24 Mis padres me dan confianza	4,53	,820	,672	-,1908	3,398
V25 Soy bueno haciendo música	4,15	,761	,579	-,853	1,387
V26 Mis profesores me consideran inteligente y trabajador	4,18	,810	,657	-,685	-,070
V27 Tengo muchos amigos	4,26	,806	,650	-,885	,323
V28 Me siento nervioso	2,15	1,105	1,220	,982	,406
V29 Me siento querido por mis padres	4,80	,476	,226	-,2405	5,096
V30 Soy una persona atractiva	3,67	1,064	1,133	-,466	-,535

Las evaluación psicométrica de los ítems del AF-5 se presentan en la tabla 3, en la que empleando el programa FACTOR Analysis (LORENZO-SEVA Y FERRANDO, 2006) se rotaron cuatro factores. Los resultados establecieron un estadístico de Bartlett de 2872.9 ($df = 276$; $p < 0.001$) y un Kaiser-Meyer-Olkin test (KMO)² de 0.83; ambos determinaron una buena adecuación muestral, y los datos obtenidos señalan un ajuste aceptable de los datos para ser sometidos al análisis factorial.

Los cuatro factores extraídos explican el 51.02% de la varianza. La confirmación de un buen ajuste vino determinada por los siguientes valores: GFI (goodness of fit index) de 0.95, CFI (comparative fit index) de 0.942, AGFI (adjusted goodness of fit index) de 0.93 y RMSR (root mean square residual) de 0.066.

En los datos de la tabla 3 se muestra igualmente cómo se suprimieron tres variables (V17, V20 y V30) porque cargaron en dos factores con un valor de diferencia de menos de 0.1 o porque presentaron valores inferiores al 0.300. Así mismo se prescindió de dos variables (V15 y V22) por no cargar en la dimensión adecuada.

La relación entre los factores recogidos en la tabla y las dimensiones del auto-concepto es la siguiente:

- El primer factor se corresponde con la dimensión emocional y se encuentra compuesto por seis variables.
- El segundo factor se corresponde con la dimensión física, pero que se suprimirá al no haberse encontrado una fiabilidad adecuada.
- El tercer factor, que se corresponde con la dimensión social, engloba a su vez cuatro variables.

2. Test que se emplea para determinar si la muestra procede de poblaciones que tienen la misma varianza.

–Finalmente, el cuarto factor, correspondiente a la dimensión académica, incluye seis variables.

Tabla 3. Matriz de factores rotados y Carga de factores en las dimensiones del AF-5

Variables	Matriz de factores rotados				Variables	Carga de factores en las dimensiones			
	F1	F2	F3	F4		F1	F2	F3	F4
V 01	-0.199	0.085	0.151	0.631	V 03	0.631			
V 02	0.155	0.037	0.878	-0.002	V 08	0.752			
V 03	0.631	0.156	0.039	0.226	V 13	0.500			
V 05	0.076	0.898	0.054	0.069	V 18	0.441			
V 06	0.130	-0.056	-0.131	0.873	V 23	0.644			
V 07	0.014	0.033	0.461	0.061	V 28	0.459			
V 08	0.752	-0.122	0.328	-0.093	V 05		0.898		
V 10	0.014	0.348	0.162	-0.004	V 10		0.348		
V 11	-0.035	0.233	0.014	0.606	V 02			0.878	
V 12	0.076	0.003	-0.651	0.079	V 07			0.461	
V 13	0.500	-0.025	0.047	-0.079	V 12			-0.651	
V 15	-0.177	0.133	0.147	0.341	V 27			0.657	
V 16	-0.015	-0.068	-0.009	0.733	V 01				0.631
V 17	-0.095	-0.300	0.321	0.297	V 06				0.873
V 18	0.441	0.050	-0.128	0.103	V 11				0.606
V 20	-0.235	0.298	0.281	0.089	V 16				0.733
V 21	-0.079	-0.138	-0.008	0.858	V 21				0.858
V 22	0.477	0.143	-0.202	0.196	V 26				0.845
V 23	0.644	0.115	-0.003	-0.080					
V 25	-0.214	-0.073	0.043	0.215					
V 26	0.100	-0.077	0.025	0.845					
V 27	0.056	-0.056	0.657	-0.020					
V 28	0.459	-0.206	-0.042	-0.095					
V 30	-0.287	0.167	0.163	0.092					
					p=0.709	p=0.787	p=0.518	p=0.709	p=0.846

Una vez determinados los cuatro factores, se establecieron la estructura y configuración definitiva del cuestionario con un buen coeficiente de fiabilidad general ($p = 0.729$) y se obtuvieron los siguientes resultados: 0.787 para el Factor 1 (emocional), 0.518 para el Factor 2 (físico), 0.709 para el Factor 3 (social) y 0.846 en el Factor 4 (académico). Por ello, de cara al análisis del cuestionario se decidió suprimir la dimensión física, ya que no se encontró un alpha de Cronbach adecuado ($p=0.518$).

Tras aplicar el coeficiente de correlación de Pearson, se determinó que en casi todas las dimensiones hay una correlación significativa al 99 % ($p < 0.01$), hallándose entre la dimensión emocional con la académica ($r = -0.180$) y con la social ($r = -0.172$).

Tabla 4. Correlaciones de las dimensiones del AF-5

	Académico	Emocional	Social
Académico	1		
Emocional	-,180**	1	
Social	,086	-,172**	1

** . La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral)

CONCLUSIONES

En las últimas décadas se ha logrado un progreso sustancial en la comprensión del autoconcepto gracias a los avances en la investigación sobre éste y en el desarrollo de múltiples instrumentos con el que analizarlo. Uno de los principales logros alcanzados es la consideración del mismo como un constructo multidimensional, razón por la que las herramientas diseñadas para medirlo abarcan dominios amplios pero distintos, como son la habilidad académica, la habilidad social, la capacidad física y el desarrollo emocional.

Uno de los objetivos de este trabajo ha sido analizar las propiedades psicométricas del cuestionario AF-5 y observar su adaptación y aplicación en el contexto de las enseñanzas artísticas de música; en ese sentido, los resultados de este estudio apoyan la idea del AF-5 como test válido y fiable para analizar de forma satisfactoria el autoconcepto en estudiantes de conservatorio.

Los resultados obtenidos han sido satisfactorios en cuanto a los coeficientes de fiabilidad general y alpha de Cronbach, tanto en la totalidad de la escala como para

cuatro de los cinco factores, mostrándose el AF-5 como un instrumento adecuado para medir el autoconcepto de forma multidimensional en línea con el modelo propuesto por Shavelson et al. (1976). Los resultados se mantienen estables en las dimensiones académica, social y emocional, cargando los factores de una forma coherente, mientras que en las dimensiones familiar y física se perdieron algunas variables.

Los datos indican que a medida que aumenta el autoconcepto social y académico de los estudiantes se produce una disminución del autoconcepto emocional, relación que puede deberse al hecho de que al ser el arte un producto cultural donde se establece una relación de emisor-receptor entre la persona que realiza la actividad artística y la que la recibe, existe una conexión directa entre la interpretación y su recepción social; es precisamente la importancia de la respuesta a la práctica musical, unida a las metas de superación y aspiraciones de cada persona, lo que justifica en nuestra opinión el menor autoconcepto emocional entre los estudiantes de música del que nos hablan los datos.

La autoconciencia, autorregulación, motivación y empatía son habilidades esenciales en cualquier estudiante, y junto al autoconcepto, son fundamentales para el estudio de un instrumento y para el desarrollo de las capacidades exigidas en el aprendizaje de la música.

La práctica instrumental individual requiere de un importante grado de autoconciencia, ya que a través de la misma, el alumno va delimitando los aspectos que debe mejorar a nivel particular, pero por otro lado es también indispensable para reconocerse como integrante de un grupo y posicionarse en el mismo cuando participa de interpretaciones colectivas. Del mismo modo, la autorregulación y la motivación son dos habilidades esenciales en la adquisición de la disciplina necesaria para el aprendizaje de un instrumento, así como para hacer frente tanto a los problemas que puedan surgir del estudio individual como en el trabajo conjunto con los demás.

En este contexto, el autoconcepto aparece como un constructo fundamental en la conformación de la personalidad no sólo por su relación con el bienestar en general, sino por su repercusión en el ajuste psicosocial que evitará la aparición de futuros problemas psicológicos y/o educativos del músico en formación. El autoconcepto es esencial para la autorrealización personal y profesional del músico, porque influye sobre cómo se siente la persona, cómo piensa, cómo se comporta, cómo se valora, cómo se relaciona con los demás y, por último, cómo aprende.

REFERENCIAS

- AUSTIN, J. R. (1988), «The Effect of Music Contest Format on Self-Concept, Motivation, Achievement, and Attitude of Elementary Band Students», *Journal of Research in Music Education*, vol. 36, n.º 2, págs. 95–107. <https://doi.org/10.2307/3345243>.

- AUSTIN, J. R. y VISPOEL, W. P. (1998), «How American Adolescents Interpret Success and Failure in Classroom Music: Relationships among Attributional Beliefs, Self-Concept and Achievement», *Psychology of Music*, vol. 26, n.º 1, págs. 26–45. <https://doi.org/10.1177/030british5735698261004>.
- DEMAREST, S. M., KELLEY, J. y PFORDRESHER, P. Q. (2017), «Singing Ability, Musical Self-Concept, and Future Music Participation», *Journal of Research in Music Education*, vol. 64, n.º 4, págs. 405-420.
- DENIZ, J. (2010), «Comparing the Self Concepts of the Students in Music High Schools and General High Schools», *Journal of Instructional Psychology*, vol. 37, n.º 2, págs. 112-116.
- FIEDLER, D. (2016), «Verification and validation of the Musical Self-Concept Inquiry (MUSCI) to measure ‘Musical self-concept’ of German STUDENTS AT SECONDARY EDUCATION SCHOOLS», EN BURGER, B., BAMFORD J. & Carlson E. (eds). *Proceedings of the 9th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus16)* <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201608313924>.
- GARCÍA, F. y MUSITU, G. (1999), *Manual AFS. Autoconcepto Forma 5*, Madrid, Editorial TEA.
- GRANDA, J., CORTIJO, A. y ALEMANY, I. (2012), «Validación de un cuestionario para medir el autoconcepto musical del alumnado de grado básico y profesional de conservatorio», *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, vol. 10, n.º 3, págs. 1409-1432.
- GREENBERG, M. (1970), «Musical Achievement and the Self-Concept», *Journal of Research in Music Education*, vol. 18, n.º 1, págs. 57–64. <https://doi.org/10.2307/3344358>.
- HASH, P. (2017), «Development and Validation of a Music Self-Concept Inventory for College Students», *Journal of Research in Music Education*, vol. 65, n.º 2, págs. 203-218. <https://doi.org/10.1177/0022429417695750>.
- KATSOCHI, C. (2008), «Students’ self-beliefs and music instruction: A literature review», en MARIN, M. M., KNOCHE, M. y PARNCUTT R. (eds.) *Proceedings of the First International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus08)*. <http://www.uni-graz.at/muwi3www/SysMus08/>
- LÓPEZ, I., GONZÁLEZ, C., SAN PEDRO, M. B. y SAN PEDRO, J. C. (2016), «Del autoconcepto general al autoconcepto artístico», *Magister*, n.º 28, págs. 42–49. <https://dx.doi.org/10.1016/j.magis.2016.06.002>.
- LORENZO-SEVA, U. y FERRANDO, P. J. (2006), «FACTOR: A computer program to fit the exploratory factor analysis model», *Behavioral Research Methods, Instruments and Computers*, vol. 38, n.º 1, págs. 88-91.
- MANSOUR, M., MARTIN, A. J., ANDERSON, M., GIBSON, R., LIEM, G.A.D. y SUDMALIS, D. (2018), «Young People’s Creative and Performing Arts Participation and Arts Self-Concept: A Longitudinal Study of Reciprocal Effects», *Journal of Creative Behavior*, vol. 52, n.º 3, págs. 240-255.

- MARSH, H. W. y HATTIE, J. (1996), «Theoretical perspectives on the structure of self-concept», en BRACKEN, D. A. (ed.), *Handbook of self-concept: Developmental, social and clinical considerations*, New York, Wiley, págs. 38-90.
- MAWANG, L. L., KIGEN, E. M. y MUTWELELI, S. M. (2019), «The Relationship between Musical Self-Concept and Musical Creativity among Secondary School Music Students», *International Journal of Music Education*, vol. 37, n.º 1, págs. 78-90.
- MORIN, A. J. S., SCALAS, L. F., VISPOEL, W., MARSH, H. W., y WEN, Z. (2015), «The Music Self-Perception Inventory: Development of a short form», *Psychology of Music*, vol. 44, n.º 5, págs. 915-934. <https://doi.org/10.1177/0305735615592690>.
- NOLIN, W. H. y VANDERARK, S. D. (1977), «A pilot study of patterns of attitudes toward school music experiences, self-esteem and socio-economic status in elementary and junior high students», *Contributions to Music Education*, n.º 5, págs. 31-46.
- RANDLES, C. (2010), «The Relationship of Compositional Experiences of High School Instrumentalists to Music Self-Concept», *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n.º 184, págs. 9-20.
- REIMER, B. (1989), «Music education and aesthetic education: Past and Present». *Music Educators Journal*, vol. 75, n.º 6, págs. 22-28.
- SCHMIDER, E., ZIEGLER, M., DANAY, E., BEYER, L., y BÜHNER, M. (2010), «Is it really robust? Reinvestigating the robustness of ANOVA against violations of the normal distribution assumption», *Methodology: European Journal of Research Methods for the Behavioral and Social Sciences*, vol. 6, n.º 4, págs. 147-151. <https://doi.org/10.1027/1614-2241/a000016>.
- SCHMITT, M. C. J. (1979), «Development and validation of a measure of self-esteem of musical ability», Doctoral dissertation, University of Illinois.
- SHAVELSON, R. J., HUBNER, J. J. y STANTON, G. C. (1976), «Self-concept: validation of construct interpretations», *Review of Educational Research*, n.º 46, págs. 407-441.
- SVENGALIS, J. (1978), «Music attitude and the preadolescent male», Doctoral dissertation, University of Iowa.
- TRUSTY, J., y OLIVA, G. M. (1994), «The Effect of Arts and Music Education on Students' Self-Concept», *Update: Applications of Research in Music Education*, vol. 13, n.º 1, págs. 23-28. <https://doi.org/10.1177/875512339401300105>
- VANDERARK, S. D., NOLIN, W. H. y NEWMAN, I. (1980), «Relationships between Musical Attitudes, Self-Esteem, Social Status, and Grade Level of Elementary Children», *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n.º 62, págs. 31-41.
- VISPOEL, W. P. (1993), «The development and validation of the Arts Self-Perception Inventory for Adolescents», *Educational and Psychological Measurements*, n.º 53, págs. 1023-1033.

- VISPOEL, W. P. (1995), «Self-concept in artistic domains: An extension of the Shavelson, Hubner, and Stanton (1976) model», *Journal of Educational Psychology*, vol. 87, n.º 1, págs. 134–153. <https://doi.org/10.1037/0022-0663.87.1.134>.
- VISPOEL, W. P. (2000), «Music Self-concept: Instrumentation, structure, and theoretical linkages», en CRAVEN, R. G. Y MARSH, H. W. (eds.), *Self-Concept Theory, Research and Practice: Advances for the New Millennium*, Sydney, SELF Research Centre-University of Western Sydney, págs. 100-107.
- WRASMAN REYNOLDS, J. (1993), «Education and Student Self-Concept: A Review of Literature», *Research Perspectives in Music Education*, vol. 4, n.º 1, págs. 20-27.
- ZELENAK, M. S. (2015), «Measuring the Sources of Self-Efficacy Among Secondary School Music Students», *Journal of Research in Music Education*, vol. 62, n.º 4, págs. 389-404. <https://doi.org/10.1177/0022429414555018>.
- ZUBELDIA, M., GOÑI, E., DÍAZ, M. y GOÑI, A. (2017), «A new Spanish-language questionnaire for musical self-concept», *International Journal of Music Education*, vol. 35, n.º 4, págs. 565-577.
- ZUBELDIA, M., DÍAZ, M. y GOÑI, E. (2018), «Autoconcepto, atribuciones causales y ansiedad-rasgo del alumnado de conservatorio. Diferencias asociadas a la edad y el género», *Psychology, Society & Education*, vol. 10, n.º 1, págs. 79-102. <https://doi.org/10.25115/psye.v10i1.1048>.

El aprendizaje musical de oído en educación primaria: Un análisis de actitudes de los futuros maestros desde el análisis crítico del discurso

ALEJANDRA PACHECO-COSTA

Universidad de Sevilla

Resumen: En los últimos años se ha desarrollado un creciente interés por la implantación en el aula de música de estrategias docentes derivadas de los aprendizajes informales, especialmente el aprendizaje musical de oído, que los docentes aplican según su propio perfil de aprendizaje. Los objetivos de este estudio se centran en las actitudes hacia el aprendizaje musical de oído entre estudiantes del Grado de Educación Primaria, y cómo se relacionan con sus propios perfiles de aprendizaje. Aplicando un estudio de casos, se han analizado cuatro entrevistas aplicando un análisis de contenido y un análisis crítico del discurso. Este último enfoque ha permitido indagar en la manera en la que los participantes se comprometen con sus afirmaciones. Nuestros resultados apuntan a que un análisis profundo de los datos, más allá del análisis de contenidos, evidencia una relación compleja entre las actitudes de los participantes y su propia formación como músicos.

Palabras clave: educación musical, aprendizaje informal, formación del profesorado, análisis cualitativo, estudio de casos, perfil de aprendizaje.

LEARNING MUSIC BY EAR IN PRIMARY EDUCATION: AN ANALYSIS OF PROSPECTIVE TEACHERS' ATTITUDES FROM THE CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

Abstract: In recent years, an increasing interest on the informal learning approaches in the music classroom has been developed, specially on the application of aural strategies. This approach is applied by teachers depending on their own learning profile. Our aims focus on the attitudes towards learning music by playing by ear among Education Degrees students, and the ways in which they relate to the students' learning profiles. With a case-study design, we have analysed four interviews through a content analysis, and a Critical Discourse analysis. This last approach has enabled us to delve into the ways in which par-

ticipants commit with their assets. Our findings show that a deep analysis of data, transcending content analysis, may highlight the complex relations between the participants' attitudes and their learning profiles.

Keywords: Music education, informal learning, teacher training, qualitative analysis, case studies, learning profiles.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos veinte años, la investigación en educación musical ha asistido a la proliferación de propuestas de enseñanza de la música basadas en la aplicación en el aula de estrategias propias del aprendizaje informal en música. Si en un principio estas propuestas se desarrollaron especialmente en el Reino Unido y países escandinavos, posteriormente han suscitado interés en otros países y contextos educativos, como España o Australia. Aunque la fuente de este planteamiento fue, en gran medida, mejorar la motivación de los estudiantes de música en Educación Secundaria (GREEN, 1990; GREEN, 2002), la aparición y difusión masiva de música en otros medios (*streaming*, YouTube, internet) ha ahondado en las posibilidades de desarrollo de estrategias de aprendizaje informal y ha propiciado su incorporación a las aulas. De esta manera, el planteamiento que en un principio iba destinado a la enseñanza de la música en Educación Secundaria se ha trasladado a otros niveles educativos, desde Educación Primaria hasta Educación Superior. Dentro de este marco general, el objetivo de las páginas que siguen es indagar en la percepción de los estudiantes del Grado de Educación Primaria sobre algunos de los presupuestos del aprendizaje informal en el aula, valiéndonos del análisis crítico del discurso como principal herramienta de análisis. De esta manera, pretendemos alcanzar no solamente lo que los estudiantes «dicen», sino muy especialmente, los posibles conflictos entre lo que dicen y lo que piensan, valiéndonos para ello de un análisis crítico y multimodal.

EL APRENDIZAJE INFORMAL EN EL AULA

Cuando en 2002 Lucy GREEN publicó *How popular musicians learn*, presentó un listado de estrategias de aprendizaje musical adoptadas por los músicos de rock. Estas estrategias consistían en:

- Los estudiantes eligen el repertorio que van a tocar, normalmente música que les gusta y con la que se identifican.
- La música se aprende, en general, de oído.
- El aprendizaje se desarrolla entre iguales, sin que haya una figura de rango superior que guíe, estructure y ordene el aprendizaje.
- El aprendizaje se desarrolla de manera holística y no estructurada.
- En el aprendizaje se integran habilidades y conocimientos relacionados con la audición, la interpretación, la creación y la improvisación.

Poco tiempo después, G. Folkestad (2006) aportó una reconsideración sobre las diferencias entre aprendizaje formal e informal en música, fundamentando algunos de sus elementos constituyentes en aportaciones anteriores, como en el caso del aprendizaje de oído, y matizando que el aprendizaje formal y el informal no deben verse como dos polos opuestos sino como una gradación entre dos hipotéticos extremos. Igualmente, Folkestad proponía como rasgos definitorios del aprendizaje formal e informal los siguientes:

- Situación, entendido como el lugar donde se desarrolla el aprendizaje.
- Estilo de aprendizaje, diferenciando sobre todo entre tocar de oído o tocar con partitura.
- Propiedad. Se refiere a quién toma las decisiones del aprendizaje (un profesor, los propios estudiantes...).
- Intencionalidad. El aprendizaje se dirige a hacer música, o a un aprendizaje más teórico y técnico.

A partir de estas dos fuentes, Casas-Mas (2020) ha caracterizado la diferencia entre los dos tipos de aprendizaje en función de la planificación, el objetivo, los participantes, la motivación, el lugar, el estilo de aprendizaje, el liderazgo de la actividad y la intencionalidad. Otras aproximaciones al aprendizaje informal en el aula de música han atendido a distintos aspectos, como las distintas culturas musicales (SÖDERMAN y FOLKESTAD, 2004; CASAS-MAS y POZO Y MONTERO, 2014), los perfiles de los estudiantes, especialmente en Educación Superior (FEICHAS, 2010; FINNEY y PHILPOTT, 2010; VARVARIGOU, 2016), los repertorios no basados en música de la tradición culta occidental, y estrategias de aprendizaje específicas como la improvisación (GREEN, 2008; WRIGHT y KANELLOPOULOS, 2010). Entre estas aportaciones, una de las estrategias que más atención ha recibido ha sido el aprendizaje de oído (BAKER y GREEN, 2013; VARVARIGOU, 2016; GREEN, 2018).

Con respecto a la enseñanza de la música y a la formación de los futuros docentes, una de las cuestiones más llamativas en el estudio inicial de Green (2002) era que, cuando los músicos con un aprendizaje informal tenían que enseñar música, tendían a utilizar estrategias de aprendizaje musical formal, como el uso de la lectura musical o el aprendizaje dirigido y secuenciado por un maestro (GREEN, 2002; SÖDERMAN y FOLKESTAD, 2004). Por su parte, los músicos con una formación musical formal tendían más a aproximarse a la docencia desde una perspectiva formal (FINNEY y PHILPOTT, 2010), lo que daba como resultado que, independientemente de la formación del docente, el acercamiento a la enseñanza musical tiende a perpetuar los modelos de aprendizaje formal, incluso aunque eso suponga dejar a un lado las posibilidades que podría ofrecer el aprendizaje informal, o implique la renuncia del docente a su propia formación e identidad.

Como se ha afirmado en numerosas ocasiones (FOLKESTAD, 2006), la incorporación de estrategias de aprendizaje informal en el aula puede contribuir a mejorar

determinadas habilidades y destrezas (WRIGHT Y KANELLOPOULOS, 2010), pero en ningún caso significa que las estrategias de aprendizaje formal deban ser rechazadas (GREEN, 2008). En definitiva, los músicos informales van a necesitar habilidades formales para ayudar a sus estudiantes a desarrollar todas sus capacidades (MCPhAIL, 2012), de la misma manera que los músicos formales pueden ampliar su perspectiva de la enseñanza si incorporan en sus clases estrategias propias del aprendizaje informal (FINNEY Y PHILPOTT, 2010; WRIGHT Y KANELLOPOULOS, 2010). En definitiva, «un acercamiento ‘progresista’ a la enseñanza de la música debería incluir la creación de lazos entre el conocimiento formal y el informal, más que reemplazar uno por el otro, o disolver los límites entre ellos» (MCPhAIL, 2012: 44)¹.

En este contexto en el que los docentes deben tomar unas decisiones sobre su aproximación a la enseñanza de la música, que en buena medida estarán determinados por su identidad como músicos y por la formación musical recibida, cabe preguntarse por la actitud los estudiantes del Grado de Educación Primaria, futuros docentes de música, hacia algunas de las estrategias de aprendizaje informal más habituales, y qué perspectiva tienen sobre su uso en el aula. Más específicamente, nuestro trabajo busca dar respuesta a los siguientes objetivos:

- Conocer cuáles son las actitudes de estos estudiantes hacia las estrategias de aprendizaje informal en el aula de música.
- Analizar la postura de los estudiantes ante los diferentes estilos de enseñanza de la música y su relación con sus perfiles e identidades como músicos y estudiantes de música.

METODOLOGÍA

Nuestra investigación se ha desarrollado como un estudio de casos múltiples embebidos (YIN, 2014), en el que los participantes han sido cuatro estudiantes (dos hombres y dos mujeres) del Grado de Educación Primaria, Mención en Educación Musical, de la Universidad de Sevilla. Sus edades estaban comprendidas entre los 21 y los 23 años, y tenían distintos tipos de perfiles en su aprendizaje musical, desde el más formal hasta el más informal, pasando por perfiles mixtos similares a los descritos por Feichas (2010), tal como se puede ver en la Tabla 1:

1. «A ‘progressive’ approach to music teaching should involve creating links between informal and formal knowledge rather than replacing one with the other or dissolving the boundaries between them».

Tabla 1. Participantes, instrumentos y estilos de aprendizaje

Participante	Instrumento	Perfil de aprendizaje
Begoña	Piano	Formal
David	Clarinete	Mixto
Lorena	Guitarra, bajo	Informal
Germán	Piano, corneta	Mixto

Los datos se obtuvieron en 2019 mediante la observación de aula, un cuestionario escrito de preguntas abiertas, y una entrevista semiestructurada individual. El cuestionario escrito tuvo por finalidad obtener información sobre su perfil en cuanto al aprendizaje musical previo, complementado con la observación de aula en las clases del cuarto curso del Grado, donde se implementaron y pusieron en práctica distintas estrategias de aprendizaje informal. A través de estas dos fuentes de datos se pudo precisar el perfil de aprendizaje de los estudiantes. Finalmente, se realizó una entrevista semiestructurada donde los participantes pudieron expresar sus opiniones acerca de la incorporación de estrategias de aprendizaje informal en su propia labor como docentes y alumnos. El foco de las preguntas se puso sobre las cuatro características de los aprendizajes formales e informales enunciadas por FOLKESTAD (2006), por entenderse que respondían mejor al tipo de acciones que se habían llevado a cabo durante las clases, y al perfil propio de aprendizaje de los participantes. Cada entrevista, con una duración aproximada de 45 minutos por cada uno de los participantes, fue grabada en vídeo y posteriormente transcrita de manera multimodal, recogiendo no solamente el discurso oral de los participantes sino también sus movimientos, pausas y gestualidad (TANNER, 2017). Todos los participantes manifestaron su consentimiento en participar en esta investigación, no recibieron ninguna compensación, y se ha respetado su anonimato. Todos los nombres que aparecen en el presente capítulo son pseudónimos. En la transcripción de las entrevistas hemos optado por normalizar la puntuación, y hemos tratado de respetar las incoherencias, repeticiones y pausas del discurso oral. Las correcciones o aclaraciones necesarias para comprender el contexto de las distintas citas se han incluido entre corchetes.

ANÁLISIS DE DATOS. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO

Una buena parte de los análisis de investigaciones cualitativas realizados en el campo de la educación musical se basan en el análisis de contenidos de los datos recogidos en entrevistas o grupos de discusión, usando para ello estrategias como la codificación (FEICHAS, 2010; VARVARIGOU, 2016). Uno de los problemas del análisis de contenido es que, al tratarse de una metodología de análisis basada en lo que los participantes afirman sobre un tema en cuestión, otorga toda la credibi-

lidad al contenido declarado en el discurso lingüístico, sin indagar en las actitudes ocultas de los participantes hacia aquello que están diciendo. Algunos sistemas de transcripción multimodales, como el propuesto por TANNER (2017), permiten ir más allá del significado declarado en el discurso lingüístico mediante el análisis gestual multimodal de los participantes. Entre una propuesta y otra, el Análisis Crítico del Discurso (en adelante, ACD) puede ayudar a resolver algunas de las carencias del análisis de contenido, en la medida en que proporciona información acerca del entramado de actitudes de los sujetos hacia aquello que están afirmando. En el caso de los estudiantes de Educación Superior, estas posturas pueden ser más determinantes en su futura acción como docentes, que la propia formación que hayan recibido (ROBINSON, 2012).

De la amplia formulación teórica del ACD hemos optado por la conceptualización del «análisis del discurso» de N. FAIRCLOUGH (2003). El planteamiento de Fairclough se basa en que el lenguaje es parte de la vida social y está interconectado con ella. Fairclough propone tres niveles de significado en el discurso: acción, representación e identificación, siendo el segundo de ellos, el nivel representacional, el que revela el grado de compromiso por parte del hablante con aquello que está diciendo. Fairclough define dos realizaciones lingüísticas de este compromiso del hablante con lo que está diciendo: la Modalidad y la Evaluación. La Modalidad muestra el compromiso con lo que es verdadero y necesario, mientras que la Evaluación indica el compromiso con lo que es deseable o no, con lo que es bueno o malo.

De ambas, es la Modalidad la que expresa el nivel de compromiso entre el hablante y sus afirmaciones. Se define como la representación discursiva a través de la que el sujeto expresa cómo percibe, se distancia o se ve afectado por aquello de lo que habla. De esta forma, el análisis de la Modalidad permite ver la conexión entre lo que el hablante dice y su propia identidad, por lo que las elecciones de los hablantes en la Modalidad son también una manera de construir su propia voz. La Modalidad puede ser epistémica, entendida como un intercambio de conocimiento y expresando el compromiso del hablante con la verdad, o deontológica, referida a un intercambio de actividad, y en la que el hablante expresa su compromiso con la necesidad o la obligación. Los indicadores verbales de la Modalidad son los modos verbales, los adverbios de modo, los intensificadores, los adjetivos, los matizadores o la entonación de la voz.

Por su parte, la Evaluación recoge la forma más o menos explícita en la que los hablantes se comprometen con los valores. De esta forma, muestra lo que los hablantes piensan que es posible, deseable, importante, relevante o comprensible, pero sin afectar a su desarrollo personal o al desarrollo de una tarea. Se basa en evaluaciones y juicios más o menos intensos por parte del hablante, y se estructura en cuatro categorías: afirmaciones evaluativas (valoraciones sin implicación personal, como «este libro es bueno»), afirmaciones evaluativas deontológicas (reflejando cómo deberían ser las cosas, como en «nuestros valores deberían estar presentes»),

afirmaciones con verbos de afectividad («odio este libro») y valoraciones asumidas («este libro ayuda a desarrollarte como persona»). El discurso verbal recoge la Evaluación, con distintos grados de intensidad, mediante elementos evaluativos en la oración, con adverbios que indiquen juicios de valor, con exclamaciones, o bien puede aparecer como algo subyacente.

De alguna forma, la Modalidad supone una revelación de la propia identidad del hablante, mientras que la Evaluación muestra la forma en la que el hablante entiende que es la realidad, sin que le afecte personalmente. El análisis del discurso, según FAIRCLOGUH (2003), es relevante en la medida en la que aquello con lo que se compromete un hablante forma parte de su propia identidad, y en el caso de nuestro estudio, nos permite aproximarnos a las convicciones de nuestros participantes.

RESULTADOS

El análisis de las entrevistas a los cuatro participantes en nuestra investigación se realizó en dos fases. En la primera, se realizó un análisis de contenido de las mismas mediante un sistema de codificación. En la segunda fase se procedió a realizar un análisis crítico del discurso, atendiendo a las categorías de Modalidad y Evaluación. De los cuatro tópicos abordados a lo largo de las entrevistas, correspondientes a las dimensiones del aprendizaje formal-informal enunciadas por FOLKESTAD (2006), hemos seleccionado para el presente capítulo el referente a la práctica de interpretación de oído o con partitura, ya que es una de las cuestiones que más repercusión tiene en la práctica docente de los estudiantes dentro de entornos de aprendizaje formal. En este sentido, las respuestas de los estudiantes dan una idea no solamente de sus perspectivas como futuros docentes, sino también como estudiantes de música.

Análisis de contenido

La actitud de los estudiantes ante el aprendizaje musical de oído variaba dependiendo de la formación y seguridad de cada uno de ellos en esta habilidad. En el caso de Begoña, por ejemplo, aunque reconocía que a ella le costaría muchísimo, no se cerraba a aprender música de oído:

Eso sería muchísimo más curioso, claro [...], la melodía ya la conoces, en el momento en que tú la tarareas, yo creo que ya eres capaz de... al menos no de sacarlo todo, pero sí, partes (Begoña, perfil formal).

Por su parte, David, con un perfil de aprendizaje mixto, tenía más confianza en su habilidad para aprender música de oído, pero reconocía la utilidad y necesidad de aprender música con una partitura:

Muchas veces, si quieres hacer cositas, o sea, no te vas a llevar todo el año de oído [...]. Te ves súper limitado a la hora de montar cosas (David, perfil mixto).

Los estudiantes reconocían la utilidad de utilizar la partitura a la hora de aprender música en sus propias clases, incluso Lorena, que de todos los participantes era la que tenía un perfil propio de aprendizaje más informal. En cuanto a la dimensión grupal del aprendizaje, Begoña comentó la dificultad de organizar una sesión de aprendizaje de oído en grupo, mientras que casi todos los participantes reconocían que tocar en grupo con partitura inhibía la atención que se podía prestar al resto del grupo:

A lo mejor tenemos la partitura y sólo nos centramos en la partitura, no a lo mejor también en el ritmo. Sólo en leer las notas y en hacer las notas [y] no, a lo mejor, en coordinarnos entre nosotros (Lorena, perfil informal).

Si tú intentabas ceñirte un poco al papel, ibas mal con el resto (David, perfil mixto).

El hecho de que sea de oído, te centra toda la atención en el profesor. El hecho de tener una partitura, tienes ya dos focos. Por un lado estás con la partitura y por otro lado estás con el profesor (Germán, perfil mixto).

Las opiniones eran más divergentes cuando la entrevista se orientaba a la enseñanza de la música en Educación Primaria con o sin partitura. Begoña y David reconocían que el tiempo de clase en esta etapa es insuficiente para enseñar la lectura musical, y Begoña lo relacionaba con el tiempo que destina un niño a aprender a leer música en un Conservatorio. Lorena dudaba de su viabilidad, y Germán matizaba que en el primer ciclo sería imprescindible aprender música de oído:

Sí, yo creo que, por lo menos en el primer ciclo yo creo que sería lo suyo, Yo no introduciría partituras en el primer ciclo. De hecho soy partidario de aprender a tocar de oído (Germán, perfil mixto).

Lo mismo pensaba Begoña, con la idea de que los niños se relacionaran con la música al comienzo de la etapa sin partitura, y de manera progresiva fueran aprendiendo a leer partituras hasta 6º de Primaria. David, por su parte, propuso empezar a tocar la flauta de oído, con canciones propias sencillas.

El contenido de las aportaciones de los participantes en las entrevistas, por tanto, muestra una opinión generalizada a favor de comenzar a enseñar música de oído durante los primeros cursos de Educación Primaria, y el hecho de que tocar de oído permite prestar más atención a lo que hace el resto de los miembros del grupo y lo que está pasando en el entorno. Sin embargo, en el caso del estudio de piezas complejas, consideran, en general, que la lectura con partitura es más necesaria.

Análisis del discurso

En el estudio de las entrevistas desde el punto de vista del ACD se ha atendido a las categorías de Modalidad y Evaluación, teniendo en cuenta los indicadores elaborados por FAIRCLOUGH (2003). Las intervenciones de los participantes se han analizado teniendo en cuenta los rasgos discursivos de estas categorías. El análisis nos ha permitido acercarnos a la manera en la que el aprendizaje y enseñanza de la música mediante estrategias derivadas de la práctica de oído se relaciona de una manera más directa con la propia identidad de cada estudiante, más allá de su propia formación académica.

En el caso de Lorena, su discurso ofrece la visión de una estudiante en busca del equilibrio entre distintas opciones de aprendizaje musical, dependiendo de las circunstancias:

A lo mejor en algunas clases funciona y en otras no, pero eso es cuestión de probar (Lorena, perfil informal, Afirmación evaluativa).

Aunque lo hagan en grupo [tocar con partitura] a lo mejor es un poco más aburrido o no tan motivador, no sé, depende de cómo el profesor lo proponga ¿no? Pero... no sé, a lo mejor se podrían usar otros métodos, sí, no sé cuáles, pero... (Lorena, perfil informal, Valoraciones asumidas).

En la categoría de la Modalidad, sus afirmaciones quedaban ocultas a menudo por su timidez, pero dejaban traslucir una postura en la que su verdadero compromiso estaba en la práctica instrumental desde una partitura. Desde la perspectiva de la Modalidad deontológica, en la que se muestra cómo debería ser la realidad, pero sin una implicación personal, Lorena reflexionaba lo siguiente sobre la práctica musical en la clase mediante una partitura:

Sí que es verdad... que a lo mejor... tenemos la partitura y sólo nos centramos en la partitura, ¿no? A lo mejor también en el ritmo, sólo en leer las notas y en hacer las notas, ¿no? A lo mejor, en coordinarnos entre nosotros... (Lorena, perfil informal, Modalidad deontológica).

Sin embargo, la Modalidad epistémica recogía una afirmación en la que sí adoptaba una posición de compromiso:

Con el tiempo que disponíamos... yo creo que sí está bien tener la partitura delante porque así, nosotros la estábamos viendo (Lorena, perfil informal, Modalidad epistémica).

Germán, por su parte, también tendía a ocultar su compromiso con aquello que afirmaba. Apenas encontramos en su entrevista ejemplos de Modalidad:

Yo no introduciría partituras en el primer ciclo. De hecho soy partidario de aprender... a tocar de oído (Germán, perfil mixto, Modalidad epistémica).

Y sí yo creo que, por lo menos en el primer ciclo, yo creo que sería lo suyo [tocar solo de oído] (Germán, perfil mixto, Modalidad deontológica).

El análisis del discurso de Germán muestra que su compromiso está, en lo que se refiere a tocar de oído o con partitura en Educación Primaria, en la práctica musical de oído en los niveles iniciales. Esta postura contrasta con el elevado número de afirmaciones evaluativas que realiza cuando se refiere al poco prestigio que según él tiene tocar sin partitura entre el público en general, y que centra la gran mayoría de su discurso desde el punto de vista de la Evaluación:

Está súper desprestigiado [sic] la música de oído... O sea, si yo no toco con un papel delante... mmmm, «este chico no sabe». Cuando a lo mejor, no sé, los mejores intérpretes no les hace falta ni tener la partitura delante. De hecho los mejores pianistas no llevan partitura porque llevan la pieza, la conocen a la perfección. [...] Como no, como no, no está formalizado... Que a lo mejor están tocando lo mismo. Con el mismo tiempo, la misma duración. [...] Pero yo creo que es eso, es... «si no llevo partitura, no sé de música». Es como cutre ¿sabes? (Germán, perfil mixto, Afirmaciones evaluativas).

David, con una formación de Grado Superior de Conservatorio, pero también músico en la banda de su pueblo, tenía un perfil de formación mixto, con una cierta práctica en la improvisación y la interpretación de oído. En su caso apenas encontramos ejemplos que entren dentro de la categoría de Modalidad, y en cambio su discurso está plagado de afirmaciones de Evaluación. Sus propuestas sobre cómo aprender de oído en los ciclos iniciales de Educación Primaria se enmarcan en la categoría de afirmaciones evaluativas, mientras que al referirse al resto de contenidos de la etapa opta por afirmaciones evaluativas deontológicas que, dentro de la categoría de Evaluación, son las que reflejan cómo debería ser la realidad, sin un grado de compromiso por parte del hablante:

Tienes que dar también... si te riges a la ley, tienes que dar un montón de cosas, pero... tienes que darle también esa parte [tocar la flauta]. Si no... [...] No te vas a llevar todo el año de oído (David, perfil mixto, Afirmaciones evaluativas deontológicas).

En David, por tanto, encontramos una falta de compromiso con lo que afirma, independientemente de que sus opiniones coincidan o no con su propia formación musical. Podría parecer que evita implicarse de una manera profunda con aquello que afirma. Es una situación que contrasta totalmente con el último de los estudiantes analizados, Begoña. Su perfil de aprendizaje era claramente formal, con una gran inseguridad cuando se trata de tocar de oído, y apenas experiencia en los ámbitos de aprendizaje informal descritos por Green y Folkestad. En el discurso de Begoña se encuentran algunas reflexiones que entran dentro de la categoría de

Evaluación, en concreto afirmaciones con verbos de afectividad y afirmaciones evaluativas:

Yo creo que es que desde primeras la negra, y demás, en..., o sea, los primeros años. Y quizá ellos todavía no son capaces de entender bien la duración, y aspectos relacionados con eso (Begoña, perfil formal, Afirmaciones evaluativas).

El discurso de Begoña es singularmente rico desde el punto de vista de la Modalidad. Sus afirmaciones de Modalidad deontológica, es decir, sobre cómo debería ser la realidad sin comprometerse específicamente con ella, se refieren a la dificultad de empezar a estudiar música a través de la lectura de una partitura, y la necesidad de que sea algo progresivo:

Creo que es difícil trabajar con partitura o trabajar con notación: así ya de primeras. [...] No estoy renunciando, es más lo considero necesario, pero más progresivo. [...] Creo necesario que se debe ver, yo no renuncio a eso, es más, son esos conocimientos los que me han hecho llegar hasta aquí hoy día. Pero sí que es verdad que creo que de una forma más progresiva. (Begoña, perfil formal, Modalidad deontológica).

Por el contrario, muestra su compromiso con lo que afirma, dentro de la Modalidad epistémica, al hablar de sus propias dificultades para tocar de oído y de la importancia de empezar a tocar de oído desde pequeños y desarrollar unas habilidades musicales de una manera natural:

Yo siempre he trabajado con partitura. Yo no sé trabajar de oído, es decir, algo que... que por ejemplo, si tú me planteas una actividad que sea, no sé, un playback por ejemplo, yo creo que me costaría muchísimo más que... que algo que tú me des la partitura, que yo sobre eso ya he trabajado anteriormente (Begoña, perfil formal, Modalidad epistémica).

Yo creo que es más interesante [enseñar tocando de oído] porque luego, si tú ya con eso eres capaz de hacer composiciones, ya vas trabajando lo que es el oído. Entonces ya, luego, quizá cuando ya son un poco más grandes sí puedes introducirle el lenguaje musical. que ellos ya relacionen eso, pero ya tienen ellos sobre sonoridades y tonalidades, ya tienen ellos una idea previa sobre, sobre lo que es eso. [...] Considero a lo mejor que es mucho más difícil para ellos plantarles de buenas a primeras... buf, muchísima teoría musical, y ya basarse en eso, porque es el estudio de eso y nada más. (Begoña, perfil formal, Modalidad epistémica).

En Begoña, su compromiso y su identidad se manifiestan, por tanto, cuando habla de sus propias dificultades para tocar de oído y de la utilidad de tocar de oído dentro de la formación musical en Educación Primaria. En general, Begoña tiene muchos más ejemplos de Modalidad que de Evaluación en su discurso, mostrando su compromiso con aquello de lo que habla y tomando partido de manera evidente

por posiciones que no siempre coinciden con lo que fue su propia experiencia de aprendizaje.

CONCLUSIONES

En este capítulo nos hemos adentrado en la actitud de un grupo de estudiantes del Grado de Educación Primaria, futuros docentes de música, acerca de la implementación en el aula de estrategias derivadas del aprendizaje informal de la música, y en concreto, de aprender música de oído o a partir de la lectura musical. Los estudiantes, con distintos perfiles de aprendizaje, se mostraban abiertos a incorporar el aprendizaje de oído en Educación Primaria, especialmente durante los primeros cursos, aunque dejaban claro que en el caso de un repertorio complejo, era conveniente utilizar una partitura. A lo largo de las entrevistas afloraron otros temas, como el prestigio de tocar con partitura en vez de tocar de oído, o el efecto de aislamiento respecto del resto del grupo al tocar con una partitura.

Aparentemente, estas opiniones no parecían depender del perfil de aprendizaje de cada uno de los participantes, y venían a coincidir con estudios previos, como los de Lucy Green (2002), en el momento en el que la estudiante de perfil de aprendizaje informal prefería tocar con partitura un repertorio más complejo. Sin embargo, el análisis de estas mismas entrevistas desde la perspectiva del ACD nos permitió atender al segundo de nuestros objetivos, en lo que respecta a analizar las posibles relaciones entre los perfiles de aprendizaje y la preferencia por un determinado estilo de enseñanza. El mayor o menor compromiso mostrado por los participantes con sus afirmaciones nos permitió profundizar en las contradicciones entre sus estilos de aprendizaje y sus actitudes ante la enseñanza de oído. En el caso de Begoña nos encontramos ante una estudiante de un perfil de aprendizaje formal, pero con un fuerte compromiso ante el aprendizaje de oído, que la llevaba a cuestionar sus propias limitaciones en esta habilidad. Por el contrario David, con un perfil de aprendizaje mixto, evitaba reiteradamente comprometerse con lo que decía, lo que nos lleva a pensar hasta qué punto sus afirmaciones forman parte de su propia identidad como músico y como docente, o son mera repetición de una serie de ideas que resultan aceptables en el contexto de sus estudios universitarios. Estas apreciaciones pueden ayudar a los investigadores en educación musical a replantearse la manera en la que se dan por válidas determinadas asociaciones entre perfiles de estudiantes y actitudes hacia la enseñanza, que como hemos mostrado, pueden resultar demasiado simplistas en ocasiones.

El análisis crítico del discurso nos ha permitido atender a la relación entre lo que los participantes dicen y lo que forma parte de su identidad, y nos permite, por tanto, emitir juicios y análisis más precisos. Este acercamiento va más allá del análisis basado solamente en el contenido, que no pone en cuestión el nivel de compromiso del hablante con aquello que está diciendo, y que difícilmente discrimina entre la deseabilidad del hablante por ser aceptado. En nuestro análisis, lo que

parecía una unanimidad en cuanto a una determinada manera de enseñar música en Educación Superior y en Educación Primaria se ha convertido en algo mucho más diverso y plagado de matices. Atender a esos matices mediante herramientas de análisis que permitan profundizar en los datos de investigación debe ayudar, en definitiva, a una mejora en la investigación sobre educación musical.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, David y GREEN, Lucy (2013), «Ear playing and aural development in the instrumental lesson: Results from a 'case-control' experiment», *Research Studies in Music Education*, vol. 35, n.º 2, págs. 141-159. DOI: <https://doi.org/10.1177/1321103X13508254>
- CAIN, Tim (2013), «'Passing it on': beyond formal or informal pedagogies», *Music Education Research*, vol. 15, n.º 1, págs. 74-91. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.752803>.
- CASAS-MAS, Amalia (2020), «Aprender más allá del aula de música: Del aprendizaje informal al formal como culturas del aprendizaje musical», en POZO, Juan Ignacio, PÉREZ-ECHEVERRÍA, María del Puy, TORRADO DEL PUERTO, José Antonio y LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, Guadalupe (eds.), *Aprender y enseñar música: Un enfoque centrado en los alumnos*, Madrid, Morata, págs. 361-377.
- CASAS-MAS, Amalia, POZO, Juan Ignacio y MONTERO, Ignacio (2014), «The influence of music learning cultures on the construction of teaching-learning conceptions», *British Journal of Music Education*, vol. 31, n.º 3, págs. 319-342. <https://doi.org/10.1017/S0265051714000096>.
- FAIRCLOUGH, Norman (2003), *Analysing discourse. Textual analysis for social research*, Londres, Routledge.
- FEICHAS, Heloisa (2010), Bridging the gap: Informal learning practices as a pedagogy of integration, *British Journal of Music Education*, vol. 27, n.º 1, págs. 47-58. <https://doi.org/10.1017/S0265051709990192>.
- FINNEY, John y PHILPOTT, Chris (2010), «Informal learning and meta-pedagogy in initial teacher education in England», *British Journal of Music Education*, vol. 27, n.º 1, págs. 7-19. <https://doi.org/10.1017/S0265051709990167>
- FOLKESTAD, Göran (2006), «Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning», *British Journal of Music Education*, vol. 23, n.º 2, págs. 135-145. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- GREEN, Lucy (1990), *Music on deaf ears. Musical meaning, ideology, education*, Manchester, Manchester University Press.
- GREEN, Lucy (2002), *How popular musicians learn. A way ahead for music education*, Londres, Routledge.
- GREEN, Lucy (2008), *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*, Londres, Ashgate Press.

- GREEN, Lucy (2018), *¡Oír, escuchar, tocar! Como liberar las capacidades auditivas, improvisatorias e interpretativas de tus estudiantes*, Madrid, Pirámide.
- McPHAIL, Graham (2012), «Informal and formal knowledge: The curriculum conception of two rock graduates», *British Journal of Music Education*, vol. 30, n.º 1, págs. 43-57. <https://doi.org/10.1017/S0265051712000228>.
- ROBINSON, Tim (2012), «Popular musicians and instrumental teachers: the influence of informal learning on teaching strategies», *British Journal of Music Education*, vol. 29, n.º 3, págs. 359-370. <https://doi.org/10.1017/S0265051712000162>.
- SÖDERMAN, Johan y FOLKESTAD, Göran (2004), «How hip-hop musicians learn: Strategies in informal creative music making», *Music Education Research*, vol. 6, n.º 3, págs. 13-326. <https://doi.org/10.1080/1461380042000281758>
- TANNER, Marie (2017), «Taking interaction in literacy events seriously: a conversation analysis approach to evolving literacy practices in the classroom», *Language and Education*, vol. 31, n.º 5, págs. 400-417. <https://doi.org/10.1080/09500782.2017.1305398>.
- VARVARIGOU, Maria, (2016), «Collaborative playful experimentation in Higher Education: A Group Ear Playing Study. Arts and Humanities in Higher Education», *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 15, n.º 3-4. URL: <http://www.artsandhumanities.org/collaborative-playful-experimentation-in-higher-education-a-group-ear-playing-study/>
- WRIGHT, Ruth, y KANELLOPOULOS, Panagiotis (2010), «Informal music learning, improvisation and teacher education», *British Journal of Music Education*, vol. 27, n.º 1, págs. 71-87. <https://doi.org/10.1017/S0265051709990210>.
- YIN, Robert K. (2014), *Case study research. Design and methods*, Londres, Sage.

Educación musical y performatividad de lo social

José A. RODRÍGUEZ-QUILES

Universidad de Granada

Resumen: Aun aceptando la eficacia de los actos performativos tal y como los definiera J. L. Austin (1991-1960), el sociólogo P. Bourdieu (1930-2002) abordó críticamente el concepto de performatividad como un aspecto clave de la producción y reproducción del orden social. Cada realización exitosa de autoridad social es performativa en el sentido que Austin le otorga a sus performativos en el caso del lenguaje; esto es, producen aquello que representan. Sin embargo, el autor francés asocia este resultado a las condiciones sociales en las que tienen lugar, con lo que tendríamos que añadir pues que los performativos producen aquello que representan en virtud de su aspecto social. Con ello se pone de relieve una necesaria predisposición a la reacción por parte del interlocutor; predisposición que es anterior a la misma realización exitosa del performativo. Esta desmitificación de la magia de los performativos de Austin con argumentos provenientes del campo de la sociología resulta relevante también en el ámbito educativo. En particular, reflexionamos en el presente trabajo sobre las implicaciones que para el área de Educación Musical tiene este modo de concebir lo performativo.

Palabras clave: performatividad, educación musical performativa, pedagogía, contexto social.

Keywords: performativity, performative music education, pedagogy, social context.

1. INTRODUCCIÓN

Hacer música en grupo representa un acto social de primera magnitud. En su celebrada obra *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Ch. SMALL (1998) puntualiza desde el comienzo de su trabajo: «*Music is not a thing at all but an activity, something that people do*» (p. 2). Incluso la involución respecto a la faceta interpretativa grupal de la música (*performing*) que a partir del siglo pasado los aparatos de reproducción sonora trajeron consigo en pro de la escucha (*listening*), primero a los hogares (en forma de discos de vinilo, casetes, CDs...) y después a los bolsillos de los jóvenes de hoy en día, ya cuasi inseparables de sus respectivos

auriculares (con los ya obsoletos *walkman* y *discman*, hasta los modernos *smartphones*...), no consiguen anular el especial vínculo inmaterial que se establece entre oyente y *performer(s)* durante el acto de escucha atenta y esto, aun a pesar de la advertencia –con razón– del autor neozelandés:

It means that our powers of making music for ourselves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and their handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack. (SMALL, 1998: 8)

Es decir, incluso también en el caso de música grabada podríamos hablar de acto social, incluyendo aquí el acto de la *escucha performativa* (en el sentido que ya en su día empleara John Cage o, más recientemente, CHRIS McRAE en su trabajo de 2015), e incluso la *composición performativa* (MADRID, 2009). No obstante, en el presente trabajo nos centraremos en la actividad musical grupal tal y como suele entenderse tanto en contextos formales (auditorios y teatros de ópera, centros educativos, conservatorios y academias de música, universidad...) como no formales (bandas de música, música para el ocio y el tiempo libre, ludotecas...), todo ello desde los procesos de enseñanza-aprendizaje y a fin de profundizar en el aspecto social que potencia una Educación Musical Performativa (RODRÍGUEZ-QUILES, 2017b, 2018), partiendo del hecho –junto con Small– de que no podemos obviar el hacer musical en vivo para limitar el fenómeno musical a una mera lectura (respectivamente, un mero análisis) de la partitura, como si la obra musical de una novela se tratase¹. Para ello nos ayudaremos de las reflexiones sobre el concepto de performatividad que realizara Bourdieu desde su particular visión como sociólogo y que se nos ofrecen verdaderamente útiles desde una perspectiva educativo-musical. Aunque Bourdieu atribuye a la performatividad un papel importante en la producción y reproducción del orden social, sus ideas hay que enmarcarlas en el contexto de una elaborada teoría orientada a la estructura social particular de la moderna sociedad europea junto con sus mecanismos de poder y control.

Como veremos, la principal crítica de Bourdieu a la teoría de J. L. Austin –padre intelectual del concepto de performatividad en el ámbito de la Filosofía del Lenguaje– tiene que ver precisamente con la fuerza del performativo. Mientras el británico la sitúa en las palabras mismas, el autor francés pone el acento en la autoridad, socialmente legitimada, de los actores implicados en el proceso comunicativo.

1. «One wonders, in that case, why we should bother performing musical works at all, when we could just sit at home, like Brahms, and read them as if they were novels». (SMALL, 1998: 5)

2. PERFORMATIVIDAD Y AUTORIDAD SOCIAL

Para Bourdieu, la Filosofía del Lenguaje ha venido excluyendo de su cuadro de intereses las condiciones sociales del uso de las palabras, buscando el poder de los términos en ellos mismos, mientras la verdadera condición para que un acto de habla tenga éxito –puntualiza el francés– es la genuina naturaleza social de la comunicación y, como consecuencia, el contexto pasa a jugar un papel decisivo, mucho mayor que en el caso de Austin, constituyendo precisamente el contexto la verdadera fuente de donde el performativo extrae su fuerza. Dicho de otro modo, para Bourdieu, el lenguaje en sentido estricto (esto es, la concatenación de una serie de palabras con sentido) toma su autoridad del exterior. Así pues, es el contexto y no las palabras en sí las que le confieren o no autoridad al hablante.

Cuando se pronuncia la sentencia «Se le declara a Vd. culpable de homicidio», para que estas palabras tengan efecto performativo (esto es, para que produzcan un efecto real en el destinatario) no sirve solamente el hecho de su enunciación, a diferencia de lo que leemos en AUSTIN (2010/1962). Solo un juez o jueza tiene el poder de transformar esas palabras en una acción concreta. Pero para que esto se produzca –matiza Bourdieu– ni siquiera este mismo juez o jueza puede pronunciarlas fuera de contexto (por ejemplo, en una rueda de prensa o en una entrevista ante las cámaras de televisión), sino que se precisa de toda una puesta en escena –de una *performance* socialmente construida y aceptada por la comunidad– en la cual se desarrolle la acción específica que supone la celebración de un juicio y el posterior dictado de la sentencia.

En el caso de la Educación Musical formal, el contexto institucional que representa un centro educativo de enseñanza general, un conservatorio de música o la propia universidad reviste de una determinada autoridad al profesorado que se desenvuelve en estas instituciones, de suerte que sus mensajes y sus formas de proceder en el aula generan acciones concretas en un sentido performativo. Sin embargo, es bien sabido como esta autoridad institucional no garantiza *per se* que los mensajes emitidos por los docentes en sus aulas sean recibidos, comprendidos y asimilados, sin más, por los discentes; menos aún, que pasen a formar parte de las vidas de los alumnos como aprendizaje encarnado (*embodied*).

Concibiendo el aula como territorio, a modo de como hacen los sociólogos con otros espacios (REGUILLO, 2000) la diferencia entre una enseñanza vertical, centrada, autoritaria, y una horizontal, acentrada y más democrática radica en permitir o no que estas acciones performativas no tengan un carácter exclusivamente unidireccional, sino multidireccional en el seno del grupo-clase; esto es, en conseguir superar el único centro inmóvil tradicionalmente representado por el profesor, y del cual irradian constantemente las propuestas de acción, para abrir la posibilidad a un centro cambiante, también en manos del alumnado (RODRÍGUEZ-QUILES, 2018), como medio de facilitar a los participantes en el

proceso de enseñanza-aprendizaje esa predisposición a una reacción positiva que garantice la realización exitosa del performativo (en particular, la consecución de aprendizajes significativos a través de la confrontación con el hecho musical en sus múltiples posibilidades). No se debe olvidar que el profesor, al ser también participante activo en el proceso, debe ser quien comience mostrando esta predisposición. En otras palabras, su actuación será más creíble cuanto más abierto se muestre a aprender de sus alumnos, lo que pasa obligatoriamente por escuchar los intereses del grupo-clase. Solo así es posible atender al principio de *mapeo* o *cartografía* que propone la Educación Musical Performativa, de modo que el alumno no se transforme en una mera copia del profesor, sino que todos sean capaces de transitar por el *mapa en construcción* que supone la actuación conjunta a lo largo del curso escolar, del semestre universitario, de un proyecto artístico concreto, etc.².

3. PRERREQUISITOS DEL PERFORMATIVO

El poder de las palabras solo es el *poder delegado* del portavoz, y sus palabras –es decir, indisolublemente la materia de su discurso y su manera de hablar– solo pueden ser como máximo un testimonio, y un testimonio entre otros, de la *garantía de delegación* del que ese portavoz está investido.
(BOURDIEU, 1985: 67)

En su influyente obra *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, BOURDIEU (1985) considera tres condiciones para que la fuerza performativa de la palabra sea posible:

a) *Legitimación*. Para que lo manifestado tenga alguna oportunidad de éxito, el portavoz de un acto performativo tiene que estar legitimado. Bourdieu entiende esta autoridad como una especie de *cargo* que se le concede a la persona a través de las estructuras sociales de poder y que funciona solo en virtud de ese poder. Es por esto que el sociólogo francés entiende a un tal portavoz como un *delegado* o *apoderado* en el seno de un determinado grupo social (entre los que se sitúan jueces, sacerdotes... y, en nuestro caso, profesores). Bourdieu ilustra esta condición con la metáfora del *skeptron* o bastón que en la Antigüedad usaba la persona legitimada para hablar con autoridad, de suerte que solo el portador del *skeptron* ostentaba

2. Ejemplos concretos pueden consultarse en HUERTAS & RODRÍGUEZ-QUILES (2022), RAMÍREZ & RODRÍGUEZ-QUILES (2020), REYES y RODRÍGUEZ-QUILES (2024); RODRÍGUEZ-QUILES (2017c,d; 2018b; 2019; 2021c,d), RODRÍGUEZ-QUILES y SORIA (2019).

el poder y sus palabras eran obedecidas. En nuestros días, –nos dirá el sociólogo francés– «[c]omo máximo, el lenguaje se limita a representar esta autoridad; la manifiesta, la simboliza» (BOURDIEU, 1985: 69).

Esta metáfora del *skeptron* tiene su paralelismo musical inmediato en la batuta. La expresión coloquial *llevar la batuta* que usamos hoy en día en sentido metafórico puede asociarse con el antiguo *skeptron*. Si pensamos en el caso del director de orquesta, batuta en mano, a quien todos los músicos le deben ‘obediencia’, la expresión deja de ser metafórica para convertirse en literal; pero a su vez, y más allá de la funcionalidad de la batuta al frente de una agrupación instrumental, es claro el simbolismo que su posesión representa en el seno de esa misma formación. De hecho, solo quien la lleva está legitimado para imponer al resto su concepción acerca de, por ejemplo, cómo debe ser la ejecución de las obras programadas para ser presentadas en público en el marco de un concierto tradicional. El simbolismo de la *batuta-skeptron* tiene un arraigo tan profundo en el ámbito de la música culta occidental, que no es de extrañar las dificultades que aún a día de hoy, –y debido a la brecha de género igualmente existente en el ámbito musical–, encuentra la mayoría de mujeres para hacerse con ella. El exiguo número de directoras de orquesta da buena cuenta de ello, por lo que siguen constituyendo noticia acontecimientos como el siguiente, acaecido en la edición de 2021 del legendario Festival de Bayreuth:

El pasado fin de semana se interpretó la ópera *El holandés errante*. Todos los ojos estaban puestos en Oksana Lyniv. Con ella, y por primera vez en la larga historia del Festival Wagner, una mujer se subía al podio de director/a. (*Deutsche Welle*, 26 de julio de 2021).

Volviendo al caso de la Educación Musical, la figura del profesor de música como *delegado*, en el sentido de Bourdieu, reviste al docente de la autoridad necesaria para que sus palabras puedan constituirse en acciones performativas. Por el contrario, la institución educativa no otorga al alumnado esta posibilidad *a priori* por lo que, como se dijo arriba, está en manos del profesor el fomentar esta línea de trabajo en sus clases, siendo justo aquí en donde reside el interés de propuestas pedagógicas como la Educación Musical Performativa (EMP). En efecto, en EMP se renuncia al uso de un *skeptron*. O en caso de existir –metafóricamente hablando– cualquier miembro del grupo-clase estaría legitimado para hacerlo circular en el contexto educativo en el que participa, siendo justo esto parte importante del sentido rizomórfico de la Educación Musical que hemos defendido en otro lugar (RODRÍGUEZ-QUILES, 2018).

b) *Atención a formas y convenciones*. Esto es, la consideración a aspectos como la vestimenta, los gestos, la postura corporal, la mirada... hasta el uso de fórmulas verbales específicas y otras formas de comportamiento social. Este criterio hay que

entenderlo, según Bourdieu, como un elemento simbólico que tiene que estar presente para que la fuerza performativa se haga realidad. El caso de la música no es distinto. Más allá de los criterios de arriba aplicados a los participantes del proceso de enseñanza-aprendizaje, junto al carácter ritual de los procesos educativos (WULF et al., 2001), también debemos tener en cuenta cómo géneros y estilos musicales van asociados a una serie de formas y convenciones que los caracterizan. Lo mismo ocurre con el uso de fórmulas y recursos musicales específicos que distinguen unas de otras músicas: desde la típica cadencia andaluza en el flamenco o la «escala de blues» propia de este estilo, pasando por las diversas configuraciones de las innumerables agrupaciones musicales que se nos puedan venir a la cabeza (grupo de rock, cuarteto de cuerda, banda de tambores y cornetas, coro de voces blancas, orquesta de cámara...). Alejarse de las convenciones en el seno de un género o estilo determinado representa siempre un riesgo para compositores, intérpretes y artistas en general, del que solo los de verdadero talento pueden salir airosos. Ejemplos de esto abundan en el caso de la música académica, pero también en las denominadas músicas fusión y demás estilos. Cabe recordar aquí el caso de Camarón de la Isla y sus trabajos en el ámbito del flamenco junto con la Orquesta Filarmónica de Londres. Así se refería en su día el diario *El País* a los efectos performativos de las atrevidas propuestas del cantaor:

Camarón de la Isla no parece dispuesto a que los aficionados al flamenco dejen de sorprenderse y polemizar. Tras su disco *Flamenco vivo*, sujeto a los cánones del cante jondo, el cantaor ultima la grabación de *Soy gitano*, un trabajo en el que colaborarán la Royal Philharmonic Orchestra y Ana Belén. (*El País*, 27 de julio de 1989)

En otro ámbito diferente, la ritualización del concierto de música culta tal y como lo conocemos en la actualidad es un buen ejemplo de en qué medida la propia sala de conciertos ha influido en las formas de escucha y de comprensión del discurso sonoro en los oyentes desde el siglo XIX hasta la actualidad. Superar esta *imposición performática*³ del concierto clásico es otro de los objetivos de la

3. La diferencia entre lo performático y lo performativo la hemos tratado en RODRÍGUEZ-QUILES (2021b), a donde remitimos al lector. Resumidamente, podemos decir que, mientras en el caso del performativo, el *hacer* y las *consecuencias* de ese hacer constituyen la esencia misma de las actividades escénicas y pedagógicas como forma de producir *acontecimientos*, en el caso de lo performático, este hacer co-participativo y autorreferencial puede pasar a un segundo plano, o ni siquiera existir, en pro de –por ejemplo– enfatizar una interpretación técnicamente impecable de la partitura pero sin mayor autorreferencialidad al intérprete ni ninguna intencionalidad de involucrar activamente al oyente, dos características éstas (entre otras) imprescindibles para que una actividad artística y/o educativa pueda tener impacto verdaderamente performativo, más allá de lo que el azar pueda determinar.

EMP. En efecto, el experimento realizado por el gran violinista Joshua Bell y colaboradores en una estación de metro en Washington en el año 2012 demuestra hasta qué punto el propio contexto, así como las convenciones sociales influyen tanto en la percepción como en la recepción y valoración que hacemos de los acontecimientos musicales, ora subestimando, ora sobreestimando aquello que se nos pueda ofrecer en un «envoltorio» distinto al esperado⁴. Interesante en este sentido resulta el trabajo de D. VON HANTELMANN (2010). Las siguientes palabras de esta historiadora del Arte bien pueden constituir motivo de reflexión también en el ámbito de la música, en todos sus géneros y manifestaciones, pero muy especialmente en algunas producciones de *pop*, *rock*, *metal*... así como en ciertas (re)presentaciones operísticas y de música académica, lo cual no deja de tener igualmente implicaciones educativas: «*Above and beyond the artwork, I argue that it is the format of the exhibition that is the key factor in art's relevance to society*» (pág. 10).

c) *Recepción*. El oyente, espectador o receptor del mensaje juega un papel central como parte del acto público de la comunicación; en particular –añadimos nosotros– en un contexto educativo-musical. Un acto performativo no solo tiene que ser entendido sino, más allá de esto, tiene que ser reconocido en su efecto autoritativo⁵. Este reconocimiento no es algo que se pueda permitir cualquiera por su cuenta y es por esto que, para Bourdieu, la autoridad del emisor se reparte entre todos los presentes (en nuestro caso, entre todos los implicados en el proceso de enseñanza-aprendizaje). Su poder presupone un acuerdo implícito de los receptores; requiere de su *complicidad* (BOURDIEU, 1985). Pero ya que la complicidad no está garantizada *a priori* en el aula, corresponde sin duda al profesor propiciar las condiciones para que su manifestación sea posible. Esta complicidad, entendida de forma virtuosa, nada tiene que ver con lo que vulgarmente podríamos calificar como «colegueo» en el aula, en el sentido de una camaradería que sobrepasa los límites de lo aceptable. Se trata, antes bien, de una relación basada en la confianza y el respeto mutuos, capaces de trascender los a veces rígidos límites que imponen los contextos educativos formales y superar también los eventuales prejuicios que puedan existir por parte de los implicados, sean estos docentes o discentes.

Por su parte, la fuerza performativa del lenguaje musical (más aún, cuando la música tiene lugar en directo bajo una escucha atenta) puede en muchas ocasiones no dejar indiferente incluso al oyente más escéptico. Esto marca una diferencia

4. <https://tinyurl.com/djf4377d>.

5. Diferenciamos, de acuerdo con la RAE, entre *autoritativo* (que supone o incluye autoridad) y *autoritario* (que tiende a actuar con autoritarismo).

importante respecto al lenguaje verbal debido a dos factores principales: por una parte, la mayor complejidad del lenguaje musical (mayor densidad de información por unidad de tiempo: melodía, ritmo, textura, intensidad, duración... se suceden simultáneamente como parte de un todo); por otro lado, el hecho de que el oyente no se vea obligado a tener que entender el mensaje en un único sentido impuesto por la semántica del discurso otorga una mayor libertad a su fantasía. Esta libertad permite al oyente abrirse a una multiplicidad de canales sensoriales a través de los cuales la performatividad del discurso musical puede manifestarse y ejercer su poder (en forma de respuestas cinestésicas, emocionales, evocaciones, imágenes mentales, pensamientos...), aún entre profanos en la materia. Desde un punto de vista educativo, este hecho dota al fenómeno musical de un potencial aún poco estudiado pero que no debe subestimarse. Objetivo de la Educación Musical Performativa es investigar también en este sentido.

4. PERFORMATIVIDAD Y ACCIÓN PRÁCTICA

Como venimos comentando, Bourdieu entiende la performatividad como una especie de intercambio comunicativo en el marco de una puesta en escena que solo puede tener efecto en la medida en que es aceptada como tal por los implicados. Así, este modo de concebir lo performativo se distancia del automatismo de los actos de habla –de su *magia*– según la conciben los filósofos del lenguaje, para poner de relieve que el efecto performativo mismo puede ser objeto de estrategias y luchas sociales. Así pues, se establecería una especie de pacto entre hablante y receptor, a través del cual el primero usa símbolos, formas, palabras y sonidos, a cambio de que el segundo le otorgue credibilidad y efecto a esas expresiones. Conviene subrayar aquí que esta concesión de credibilidad no tiene que ser exclusivamente personal, sino que en muchos casos puede tener un carácter colectivo; esto es, social. Así, puede muy bien suceder que un acusado esperando en el banquillo a escuchar la sentencia no conceda credibilidad alguna a las palabras de condena del juez, si bien esto no es óbice para que estas palabras tengan un efecto performativo, cumpliendo –al pronunciarlas– la acción que expresan, independientemente de la opinión particular del acusado. En el caso del rito del bautismo, por mencionar otro ejemplo clásico, la credibilidad –y el consecuente efecto performativo– se deposita en los padrinos adultos cuando el bautizado no tiene uso de razón.

Como mencionábamos arriba, al no tratarse de un lenguaje semántico, la música no actúa en los oyentes exactamente del mismo modo que el lenguaje verbal, desde el momento en que no evoca necesariamente conceptos expresables en palabras (de lo contrario, el lenguaje musical resultaría superfluo), si bien existen puntos de similitud entre estos dos lenguajes, constituyendo la poesía, posiblemente, el nexo más cercano entre ambos: «Lo que en principio solo se

afirma del discurso poético, es decir, su cualidad –cuando está conseguido– de elevar al máximo grado la posibilidad de provocar experiencias variables según los diferentes individuos, sería extensible a cualquier tipo de discurso» (BOURDIEU, 1985: 13). A modo de ejemplo, los *ca.* 9 minutos de duración de *Insula deserta* (1989), primer gran éxito internacional del estonio E. S. TÜR⁶, pueden resultarle poco apropiados (y por ende otorgarle poca «credibilidad») a aquél que sueñe con una plácida isla desierta en donde olvidar los problemas de la vida diaria. Al contrario, aquellos amantes de la aventura, el riesgo y lo desconocido, encontrarán un buen aliado en la partitura de TÜR. Y es que, como escribe BOURDIEU, «[c]ada palabra, cada locución puede revestir dos sentidos antagónicos según la manera en que el emisor y el receptor vayan a tomarla» (*op. cit.*:15), más aún en el caso de las expresiones artísticas.

Respecto a la relación música/palabra, resulta interesante traer aquí a colación la opinión del compositor al ser preguntado por el carácter político de la música en entrevista concedida por TÜR en 2008 al periódico alemán *Die Zeit*:

Zeit: Las obras musicales ¿pueden seguir llevando –o tienen que seguir llevando– todavía hoy mensajes políticos y sociales?

TÜR: Creo que el mensaje político en una ópera como *Wallenberg* se encuentra más bien en el libreto y no tanto en la música. La música puramente instrumental puede ser poco política, siempre y cuando no se sitúe al compositor en un contexto especial. Esto puede conseguirse en el momento en que una composición se basa en textos, manifiestos o programas. Arvo Pärt, por ejemplo, hizo esto el año pasado cuando todas sus actuaciones las dedicó a la periodista asesinada Anna Politkovskaya. De este modo, un compositor puede políticamente tomar cartas en el asunto, cosa que, en mi opinión, también deben hacer los artistas.

(*Zeit Online*, 21 de noviembre de 2008)⁷

Otro ejemplo reciente en esta misma dirección nos lo ofrece el director de orquesta Riccardo Muti:

[C]on esa misión musical de amistad entre los pueblos, [Muti] dirigió el pasado 4 de julio la obra *Purgatorio* del compositor armenio contemporáneo más importante, Tigran Mansurian (82 años), en el Teatro de la Ópera de Ereván (Armenia). Muti recibió diez minutos de aplausos, con el público puesto en pie. Las palabras del maestro italiano reflejan cómo entiende su misión en la música, que es también diplomacia cultural: «Hoy volvemos aquí en un momento políticamente delicado, para reafirmar nuestra amistad,

6. <https://tinyurl.com/3rcwzzmz>.

7. <https://tinyurl.com/yxh9b843>.

para lanzar un puente de hermandad, signo de esperanza para este país que parece olvidado y que, en el centro de potencias como Turquía, Azerbaiyán e Irán, corre el riesgo de desaparecer. El nuestro es un gesto de solidaridad hacia un Estado que hay que defender hasta el final, en nombre de la cultura, la belleza, la música». (*El País*, 28 de julio de 2021)⁸

Así pues, al igual que Bourdieu en el ámbito del lenguaje, músicos como Tüür, Muti y tantos otros, más allá de los sonidos considerados en su materialidad física, sitúan en el contexto social determinadas consecuencias performativas de la obra musical. Y es que, a diferencia de BUTLER (2002, 2004) y DERRIDA (1994), quienes ponen el acento en la iterabilidad de los actos, Bourdieu ve en su cualidad pública y en la de sus formas sociales una acción estratégica por parte de los actores que en ellas participan. Precisamente porque esta forma social públicamente percibida otorga poder y autoridad a los actores, éstos se esfuerzan más o menos conscientemente por emplear estas formas de la manera más efectiva y ventajosa para sí mismos. En este sentido, el autor francés acaba con la *magia* inherente a los actos de habla según Austin (las palabras *hacen* por sí mismas) para entender las formas simbólicas como una acción de luchas y competencias sociales. Es así como Bourdieu concibe la lengua como capital social, como valor de mercado y como potencial de acción; en definitiva, como arma de poder, llegando a hablar de una *economía de intercambio verbal* que se pone en marcha en los actos de habla performativos. Desde esta perspectiva, y estableciendo una analogía con los productos de mercado, el lenguaje sería usado para incrementar de forma efectiva el poder de uno mismo o el de un colectivo. Basta pensar en el uso del lenguaje de nuestros políticos para encontrar un ejemplo muy cercano. Pero existen muchos más: los diversos usos que del lenguaje hacen los diferentes campos científicos viene resultando un condicionante importante para su desarrollo, sobre todo para aquellas áreas de conocimiento «emergentes» o que no se dejan fácilmente reducir a los estrictos esquemas de pensamiento impuestos por las consideradas «fuertes» e «importantes», originando lo que en otro lugar hemos denominado *epistemocracia académica*⁹ (RODRÍGUEZ-QUILES, 2001a). Por mencionar un ejemplo, las normas de publicación en revistas científicas que vienen siendo usuales para las áreas Físico-Naturales han conseguido imponerse en el caso de las Ciencias Sociales y no tardarán en hacer lo propio en el caso de las Humanidades¹⁰. Pero, es más: los modos de pensamiento inherentes a la lengua inglesa, al ser usada como lengua franca,

8. <https://tinyurl.com/3hnnxte>.

9. Del griego *epistēmē* (conocimiento) y *-krátos* (gobierno, poder).

10. Cf. RODRÍGUEZ-QUILES (2017a).

están colonizando a gran velocidad la forma de concebir el discurso científico. En efecto, cuando en un tal discurso (en un artículo de investigación, por ejemplo) prima el lenguaje matemático sobre el verbal, posiblemente no haya razón para alarmarse. Sin embargo, cuando es el lenguaje verbal (y no el lógico-matemático) el medio de comunicación predominante (caso de las Ciencias Sociales y Humanidades, en general), sí que habría que estar atentos a los problemas asociados a esta colonización del inglés, desde el momento en que la polisemia del lenguaje y sus reinterpretaciones para que pueda circular entre grupos heterogéneos se ofrece «[c]ontrariamente a lo que ocurre con el lenguaje matemático que solo puede asegurar el carácter unívoco de la palabra *grupo* controlando estrictamente la homogeneidad del grupo de los matemáticos» (BOURDIEU, 1985: 14)¹¹. Asociado a la lengua inglesa se nos presenta también el caso de la música *pop*, no solo en su colonización verbal, sino también musical. Ningún otro estilo de música popular en ninguna otra lengua es comparable a la producción en inglés existente en el caso del *pop*. Escaparate significativo de este hecho lo viene representando, con sus altibajos, el *Festival de la Canción de Eurovisión*¹². Este concurso –que ostenta el rango de ser el más longevo en la historia de la televisión– ha premiado hasta la fecha (año 2023) a 34 canciones interpretadas en lengua inglesa, seguidas muy de lejos por el idioma francés (15 canciones premiadas), mientras el resto de lenguas que se han alzado con la primera posición en alguna ocasión desciende a 3 (neerlandés, hebreo, italiano), 2 (sueco, noruego, alemán, español, ucraniano) o 1 (danés, croata, serbio, tártaro de Crimea, portugués), quedándose fuera el resto de idiomas de entre los posibles que se hablan en los países participantes en el certamen. Desde sus orígenes y hasta el año 1973, las canciones ganadoras fueron originalmente compuestas e interpretadas en las lenguas oficiales de los países que las representaban. Sería el reconocido grupo sueco ABBA quien presentaría una singularidad

11. En Matemáticas, un grupo es una estructura algebraica formada por un conjunto no vacío G junto con una operación \wedge cumpliendo las siguientes cuatro normas: (i) existe un elemento neutro; (ii) cada elemento de G tiene un inverso dentro del grupo; (iii) la operación \wedge cumple la propiedad asociativa y (iv) el grupo es cerrado con respecto a la operación. Si, además, (v) la operación cumple la propiedad conmutativa, se dice que (G, \wedge) es un grupo abeliano o conmutativo. Por ejemplo, el par $(Z, +)$ formado por el conjunto Z de los números enteros junto con la operación suma presenta una estructura de grupo abeliano. Sin embargo, el conjunto N de los números naturales con la misma operación suma no es un grupo, ya que dado un número natural n no existe un inverso m dentro del mismo conjunto, de forma que al sumar los dos nos dé como resultado el elemento neutro ($n+m=0$). Lo que Bourdieu viene a decirnos es que la palabra *grupo* así definida –como cualquier otra definición en Matemáticas– es inmutable y no cabe posibilidad de cuestionamiento alguno entre los representantes de esta área de conocimiento.

12. Surgido en 1956 con la intención de promover la música *pop*, este festival se ha abierto solo en ocasiones puntuales a acoger obras de otros géneros y estilos.

en 1974 con la interpretación en inglés de su canción *Waterloo*; precedente que imitarían los Países Bajos un año después. Sin embargo, estas dos excepciones consecutivas se quedarían en hechos aislados y sería solo con la aproximación del cambio de siglo cuando se produjera la claudicación: así, desde 1999 las canciones que han resultado ganadoras, independientemente del país representado, optaron por concursar en la lengua de Shakespeare¹³. Pero no solo el inglés ha desplazado en este concurso la diversidad lingüística existente en el viejo continente, sino que la inmensa mayoría de la música allí representada adopta los patrones dictados por el *pop* anglo-americano, con lo que progresivamente se va renunciando así también a la riqueza musical de las diferentes regiones europeas.

5. RE-VALORIZACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

Si entendemos con Bourdieu que la sociedad está jerarquizada no solo en estratos sociales según nivel de ingresos económicos, sino también de acuerdo con otras pautas, como por ejemplo los diferentes escalafones según influencia social, el capital lo encontramos de forma simbólica asimismo en manos de científicos, intelectuales, artistas, *influencers*... Y los fenómenos musicales, ciertamente, no son ajenos a este hecho. En todos los ámbitos del vasto campo de la música (creadores, intérpretes, educadores, musicólogos, críticos, gestores...) existe una jerarquización tanto *inter* como *intra*. Así, mientras el compositor se ha venido considerando 'superior' al intérprete y éste al crítico, igualmente dentro de los intérpretes no se valora lo mismo a quien domina un instrumento A que a quien toca otro instrumento B; así como tampoco se juzga igual al educador musical que concibe su área como sometida a los dictados de la Didáctica General, a quien la entiende como mero apéndice de la Musicología o a quien la considera como espacio propio y legítimo, independiente de los otros dos, aunque relacionado con ambos. Todo esto genera espacios de poder con mayor o menor influencia social y académica, también en el terreno musical (RODRÍGUEZ-QUILES, 2017a; 2021a). En palabras de BOURDIEU (1985), «[n]o se debería olvidar nunca que la lengua, por su infinita capacidad generativa [...], es sin duda el soporte por excelencia del sueño del poder absoluto» (pág. 16), lo que lleva a algunos a obsesionarse por la toma de control de los espacios de poder a través de discursos éticamente cuestionables, lo que se da tanto en niveles *intra* (en el seno de sus propios departamentos o instituciones en las que están empleados) como *inter* (entrando en conflicto con otras áreas de conocimiento, instituciones u organismos).

13. Con las únicas excepciones en 2007 (serbio), 2017 (portugués), 2021 (italiano) y 2022 (ucraniano). Fuente: <https://tinyurl.com/jzzbabpw>

Para el autor francés, el lenguaje entendido como capital social tiene un acceso restringido a fin de generar un aumento de su valor. En este sentido, la irrelevancia social del colectivo de educadores de la música en todos los niveles educativos se puso de manifiesto una vez más en España con la supresión por orden ministerial de la Música como materia obligatoria en el *curriculum* para educación primaria y secundaria, junto a la devaluación del título universitario específico que habilita para el desempeño de esta profesión y de lo cual la población general parece no tener conocimiento.¹⁴ Desde un punto de vista performativo, es necesario reconocer pues que el discurso que usan los educadores de la Música en España tradicionalmente ha carecido de la autoridad a la que Bourdieu se refiere y, por ende, de efecto. En otras palabras, el discurso de la Educación Musical seguiría estando aún devaluado en el marco de esta economía de intercambios lingüísticos.

En el caso del lenguaje musical, por su parte, este hecho se torna posiblemente más relevante aún, desde el momento en que –salvo raras excepciones– no es algo que se adquiera en el seno familiar (como sí ocurre con el lenguaje verbal) sino que solo ciertas instituciones educativas son las encargadas de ofertar una educación musical en contextos formales (conservatorios, escuelas de música y –en mucha menor medida– centros de educación primaria y secundaria). La adquisición de un determinado lenguaje musical a través de contextos informales es igualmente posible. De hecho, viene siendo lo usual para las músicas populares y urbanas (GREEN, 2002; MANTIE, 2013; RAMÍREZ y RODRÍGUEZ-QUILES, 2020; REYES y RODRÍGUEZ-QUILES, 2024; RODRÍGUEZ-QUILES, 2021c). Si entendemos junto a Bourdieu que el empleo de bienes lingüísticos lleva irremediablemente asociado un aspecto que tiene que ver con el control y la dominación, no son de extrañar pues las pugnas que a veces se producen entre los que apuestan por un determinado lenguaje musical (*pop, jazz, world music...*) con aquéllos que abogan por otro (barroco, clásico, música electrónica...), también en el seno de las instituciones educativas. No en vano, la EMP se esfuerza por superar estas dicotomías como medio de re-valorizar los intercambios expresivo-musicales en contextos socioeducativos.

Quien domina el lenguaje y sus convenciones sociales, nos dirá Bourdieu, tiene ventaja sobre otros gracias a la autoridad que su uso representa. Además, quien reconoce estas convenciones, refuerza tanto la cualidad de autoridad como las clases e instituciones que las gestionan. El caso de la música práctica no es sustancialmente

14. Recordemos que, en España, los seis semestres de formación universitaria para la docencia de la Música en educación primaria quedaron reducidos, por decisión ministerial, a uno solo. Además, la universidad española continúa sin ofertar un título específico de grado orientado a la formación inicial del profesorado de Música en secundaria y bachillerato, similar a como se la concibe en la mayor parte de Europa.

distinto al estudiado por el sociólogo francés para la lengua hablada. En efecto, quien domina un determinado estilo musical tiene ventaja sobre quien no domina ninguno (y quien controla dos, sobre el que solo se desenvuelve en uno), pudiendo con ello ampliar su horizonte social, en algún sentido. Desde este punto de vista, no se pueden permitir las actuales políticas neoliberales que relegan la alfabetización musical de la ciudadanía al contexto exclusivamente privado. Se hace urgente retomar en nuestro país el espíritu de leyes como la LOGSE (1990); aquella ley educativa que ya contemplara –como hito histórico en España– una educación musical obligatoria para todos a cargo de un profesorado específicamente formado en ese ámbito. Si se continúan ignorando los cuatro pilares básicos (formación musical, musicológica, pedagógica y didáctica) como soporte de esta instrucción del profesorado, la construcción del edificio nunca será firme, problema que en absoluto resuelven tampoco aquellos pedagogos que creen encontrar la solución en la mera adopción de un paradigma crítico en el marco de una Teoría del Curriculum como único faro que oriente cualquier aproximación educativa, sin atender al mismo tiempo a la adecuada formación del profesorado de Música en aspectos técnico-musicales y musicológicos, amén de los propiamente pedagógicos y didácticos.

5. CONCLUSIÓN

En el aula de Música se ponen en juego aspectos performativos derivados tanto del discurso verbal como de las acciones musicales que en ella se implementan. En el presente estudio hemos reflexionado sobre la importancia que tiene para los docentes atender a las consecuencias asociadas a estos usos, desde el momento en que –querámoslo o no– afectan directamente al proceso de enseñanza-aprendizaje.

Según Bourdieu, entrar en un determinado ámbito social (pensemos en el acceso a la profesión docente) significa comprometerse e implicarse en un juego definido por una serie de objetivos, reglas y actuaciones que hay que conocer. Hemos visto que los performativos de Austin para el lenguaje verbal no pueden aplicarse directamente al lenguaje de los sonidos. Sin embargo, considerada la música como actividad social, se comprueba cómo es posible trasladar los planteamientos del autor francés al ámbito musical, ya que en este caso resulta especialmente importante la disposición del oyente para que el performativo se cumpla con éxito. Disposición que estará muy relacionada con la particular socialización musical del receptor, lo que es otro argumento más para la inclusión –con carácter general– de la Educación Musical en la enseñanza obligatoria de toda la ciudadanía, antes que circunscribirla solo a un grupo privilegiado de la población, para lo cual se hace imprescindible cuidar las bases; en particular –pero no exclusivamente– en educación obligatoria y en enseñanzas básicas de Música, y a cargo de un profesorado que entienda correctamente la dimensión socioeducativa del hacer musical y esté adecuadamente formado para llevar a cabo esta misión.

Desde los planteamientos de una Educación Musical Performativa, y en relación a lo considerado en este trabajo, para que el contacto con el mundo sonoro resulte de relevancia socioeducativa se deben tener en cuenta no solo las leyes inmanentes al lenguaje musical particular que se quiera enseñar/aprender, sino –además– (i) se debe velar por la legitimación del docente, (ii) se debe considerar el carácter ritual de los procesos educativos y (iii) se debe asegurar una adecuada recepción de los contenidos curriculares en una comprensión performativa (no meramente performática) de su implementación y de su impacto más allá del perímetro delimitado por el centro educativo.

En definitiva, el estudio del performativo en Educación Musical no puede entenderse en toda su dimensión sin considerar a su vez los aspectos sociales y rituales de los procesos de enseñanza-aprendizaje, además de las consecuencias que emergen del carácter performático propiamente dicho que presenta el hacer musical, en general, y el hacer musical en entornos educativos, en particular.

REFERENCIAS

- AUSTIN, J. L. (2010), *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós.
- BOURDIEU, P. (1985), *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal.
- BUTLER, J. (2002), *Cuerpos que importan*, Paidós.
- BUTLER, J. (2004), *Lenguaje poder e identidad*, Síntesis.
- DERRIDA, J. (1994), *Márgenes de la filosofía*, Cátedra.
- GREEN, L. (2002), *How popular musicians learn: A way ahead for music education*, Ashgate.
- HANTELMAUN, D. von (2010), *How to Do Things with Art. What Performativity Means in Art*, Ringier Kunstverlag AG.
- HUERTAS, J.M. y RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2022), «Educación Musical Performativa en contextos sociales desfavorecidos», *Eufonía*, 90, 15-21.
- Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) de 3 de octubre (1990, 4 de octubre), en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 238, págs. 28927-28942.
- MADRID, A. L. (2009), ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?, *Trans. Revista Transcultural de Música*, vol. 13, págs. 1-9. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>.
- MANTIE, R. (2013), «A comparison of “popular music pedagogy” discourses», *Journal of Research in Music Education*, vol. 61, n.º 3, págs. 334-352. DOI: 10.1177/0022429413497235.
- McRAE, Ch. (2015), *Performative Listening. Hearing Others in Qualitative Research*, Peter Lang.
- RAMÍREZ, M. F. y RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2020), «Educación Musical Performativa en la formación de intérpretes. Un estudio de caso», *Revista Electrónica de LEEME*, n.º 45, págs. 17-34. DOI: 10.7203/LEEME.45.16231.

- REGUILLO, R. (2000), «El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles», *Nómadas*, n.º 13, págs. 40-53.
- REYES, F. L. y RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2024), «Alegría Bomba è: A performative approach to Bomba Music Education» (en prensa).
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2017a), «Music Teacher Training: A precarious area within the Spanish university», *British Journal of Music Education*, vol. 34, n.º 1, págs. 81-94. <https://doi.org/10.1017/S026505171600036X>.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2017b), «Rethinking Music Education: Towards a Performative Turn», *Schriften zur Musikpädagogik*, vol. 4, págs. 21-40.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2017c), «Cuadros de una exposición. Intervención performativa con alumnos de postgrado en educación musical», en BIEM/ADOMU, 1/1, págs. 53-77.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2017d), «Aspectos performativos en educación musical. Estudio de un caso en educación secundaria obligatoria», en RODRÍGUEZ TERCEÑO, J. *Experiencias y manifestaciones culturales de vanguardia*, Madrid, McGraw Hill, págs. 21-40.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2018), «La música como rizoma. Bases para una educación musical performativa», *Revista Musical Chilena*, vol. 72, n.º 229, págs. 139-150. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/50769/61284>.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2018b), «Educación Musical Performativa para alumnado de Conservatorios de Música. Implementación y evaluación de un proyecto musical en la Universidad», en LÓPEZ, V., SÁNCHEZ, P. y BOTELLA, A. *Contenidos universitarios innovadores*, Madrid, Gedisa, págs. 379-393.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2019), «Chat na Aula em Pequenas Doses. Aspetos Performativos nas Culturas Digitais Escolares», en DURÁN, J. F., *Aprender no novo espaço educativo do ensino superior*, Porto, Media XXI, págs. 299-310.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2021a), «Educación musical, epistemocracia y post-covid-19», *Revista Electrónica de LEEME*, vol. 47, págs. 1-16. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/index> DOI: 10.7203/LEEME.47.17550
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2021b), «Música como acontecimiento. Una mirada performativa al aprendizaje dialógico», en PÉREZ, A., CORBACHO, J.M. y SELFA, M. (coords.), *Las bellas artes hoy*, Tirant lo Blanch, págs. 371-386.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2021c), «Educación musical informal y currículo oficial. Una mirada a los plenzos callejeros desde la Educación Musical Performativa», en CASTELLANOS, R., RODRÍGUEZ, G.A. y MELÉNDEZ, S. (coords.) *Nuevas perspectivas para afrontar nuevos contenidos*, Pirámide, págs. 359-372.
- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (2021d), «Musicalizando el género. Aspectos performativos en Educación Musical», en MORALES, F. M., RODRÍGUEZ-QUILES, J.A. & ÁLVAREZ, G. (coords.), *Educación transversal para la diversidad afectivo-sexual, corporal y de género*, Comares, págs.135-156.

- RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. y SORIA, C. (2019), «Musique et Communautés d'Apprentissage», en RODRÍGUEZ-QUILES, J. A. (ed.), *Bienfaits de la musique à l'école. Une expérience européenne*, Potsdam, UVP, págs. 93-114.
- Small, Ch. (1998), *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, University Press of New England.
- WULF, C., ALTHANS, B., AUDEHM, K., BAUSCH, C., GÖHRLICH, M., STING, S., TERVOOREN, A., WAGNER-WILLI, M., ZIRFAS, J. (2001), *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*, Leske + Budrich.

Efecto medici *versus* efecto mosaico: Hibridaciones en el currículum investigador del profesorado de educación musical en la universidad española¹

ISABEL M.^a AYALA-HERRERA

Universidad de Jaén

JUAN ZAGALAZ

Universidad de Málaga

VIRGINIA SÁNCHEZ-LÓPEZ

Universidad de Jaén

Resumen: Este texto analiza los procesos de configuración del currículum investigador de los docentes de música en la Universidad española en un momento de transición legislativa y replanteamiento del paradigma organizativo de las disciplinas científicas en «ámbitos de conocimiento». En concreto, explora cómo muchos profesores del área de Didáctica de la Expresión Musical (cód. 189), tras cursar estudios musicológicos en el área de Música (cód. 635), se ven obligados a cambiar su identidad profesional y reorientarla hacia los métodos de investigación educativa por exigencias del sistema, con mayor o menor suerte, resistencias o complejos. Tras un estudio exploratorio y análisis de casos concretos, se aboga por una vía armónica de integración de áreas de conocimiento («efecto Medici») frente a un currículum estratificado y excluyente («efecto mosaico»), el más frecuente en la muestra analizada. Igualmente, se defiende un modelo científico colaborativo, abierto al trabajo interdisciplinar y en red para neutralizar el individualismo que ha imperado tradicionalmente en la disciplina musical.

1. Este texto constituye una versión revisada y actualizada de la ponencia presentada por los autores junto con la Dra. M.^a Luisa Zagalaz Sánchez, Catedrática de la Universidad de Jaén de Didáctica de la Expresión Corporal, a quien agradecemos su guía y aportaciones, en el Simposio SIEMAI “Sob o Signo das Musas (Bajo el Signo de las Musas) - Artes y Educación”, celebrado en la Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra (Portugal) entre el 25 y 28 de enero 2017. Por la actualidad del debate en torno a la adscripción de las antiguas áreas en los nuevos ámbitos de conocimiento, nos ha parecido oportuno rescatar y enriquecer la contribución para este volumen colectivo a modo de punto de inflexión reflexiva y de bisagra entre secciones.

Palabras clave: identidad del profesorado universitario, ámbitos de conocimiento, área de Música (cód. 635), área de Didáctica de la Expresión Musical (cód. 189), investigación en educación musical, interdisciplinariedad (Música y otras áreas).

MEDICI EFFECT AGAINST MOSAIC EFFECT: HYBRIDIZATIONS IN THE RESEARCH CURRICULUM OF MUSIC EDUCATION FACULTY IN SPANISH UNIVERSITIES

Abstract: This text analyzes the processes of shaping the research curriculum of music faculty in the Spanish University system during a period of legislative transition and reevaluation of the organizational paradigm of scientific disciplines within “knowledge domains”. Specifically, it explores how many university professors in the area of Didactics of Music Expression (code 189), after completing musicological studies in the area of Music (code 635), are compelled to alter their professional identity and redirect it towards educational research methods due to demands from the system, encountering varying degrees of success, resistance, or complexities. Through an exploratory study and analysis of specific cases, the text advocates for a harmonious integration of knowledge domains (the “Medici effect”) as opposed to a stratified and exclusive curriculum (the “mosaic effect”), which is more common within the analyzed sample. Similarly, the text defends a collaborative scientific model that is open to interdisciplinary and networked work to counteract the individualism that has traditionally prevailed in the musical sphere.

Keywords: Faculty’s professional identity, knowledge domains, area of Music (code 635), area of Didactics of Music Expression (code 189), research in Music Education, interdisciplinarity (Music and others areas)

*Al profesor D. Antonio Martín Moreno,
impulsor de la Musicología en la universidad española
y divulgador de la expresión “efecto mosaico”,
del que intentamos huir en la academia y en la vida.*

Violeta Hemsy de Gainza (1929-2023), in memoriam

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende suscitar debate y reflexión en torno a la afinidad del perfil investigador de los profesionales de Didáctica de la Música de la universidad española a partir de una problemática que se viene arrastrando desde la misma creación del área de conocimiento, aún hoy no resuelta: la formación musicológica de buena parte de su profesorado. Este debate se hace más necesario en el contexto de cambio legislativo marcado por la Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario (LOSU) y el nuevo paradigma de organización de saberes, disciplinas científicas y ámbitos de conocimiento que lleva implícito.

Con tal propósito, hemos recabado diferentes opiniones, percepciones y vivencias en torno al currículo investigador de profesores de las áreas de Música (635) y de Didáctica de la Expresión Musical (189) del catálogo vigente. En el capítulo participamos tres profesores que nos debatimos a menudo entre las dos áreas, tanto por nuestra formación inicial como por el reconocimiento académico de una y de otra en diferentes contextos (acreditaciones, sexenios, proyectos de investigación o másteres, entre otros). Por ello, en lugar de la fragmentación del conocimiento imperante, abogamos por una integración real de las citadas áreas y la necesaria colaboración con otros campos que, lejos de restarles legitimación o especialización, las una y las fortalezca. Esta pretendida idea inter y transdisciplinaria, defendida ya por autores como JANTSCH (1979) —a partir de las teorías de sistemas de Piaget—, MORIN (1994) o NICOLESCU (2002) como forma de conocimiento complejo, relacional y cívico, inseparable del sujeto que la genera, es tendencia dentro de la actual política universitaria, aunque no está exenta de resistencias por la fuerte tradición disciplinar —mayoritariamente positivista—, o de aplicaciones oportunistas y superficiales.

En este contexto de redefinición disciplinar traemos a colación la metáfora «efecto Medici», que da título a nuestro texto, acuñada por Frans JOHANSSON (2007) para referirse a la conexión, choque o combinación de varias ideas o materias, a imagen de la eclosión de creatividad acaecida en la Florencia del siglo XV, en pleno gobierno de los Medici. Esta familia de banqueros descubrió y apoyó a artistas, físicos, arquitectos y otros intelectuales de la época, propiciando con su mecenazgo la innovación y la conjunción de saberes y vivencias. Para JOHANSSON las innovaciones disruptivas, capaces de abrir nuevos rumbos en la generación de conocimiento, se producen cuando las personas ven más allá de su experiencia y realizan nuevas combinaciones de recursos, ideas y culturas. De este modo, una idea direccional sabe hacia dónde va, a dónde se dirige (como los objetivos operativos o axiomáticos de las ciencias); una idea intersectorial se mueve en nuevas direcciones.

En oposición, el «efecto mosaico» es una expresión utilizada en artes gráficas, que indica la fragmentación de la imagen simulando la técnica de teselas del mosaico, y empleada coloquialmente en la academia para referirse a la concepción atomizada de un discurso o a la redacción inconexa de un texto desprovisto de un hilo conductor. También se utiliza como alternativa al «efecto contaminación» y al «efecto hibridación» desde la filosofía social y económica para identificar el cambio en el sistema educativo (MIRANDA et al., 2012), o incluso en ciencias como la paleontología, que usa esta expresión para designar diferentes comportamientos identificados en zonas muy próximas (ORTIZ MENÉNDEZ, 2000). En la presente contribución nos referiremos al efecto mosaico como interrupción o fragmentación del todo.

La relación encontrada entre ambos «efectos» parte por no despreciar las posibles correspondencias entre disciplinas académicas, sobre todo, si se trata del mismo elemento observado desde distintas perspectivas, a su vez complementarias. El caso que se presenta pone en evidencia las diferencias y similitudes entre las áreas de Música y Didáctica

de la Música, analizadas en el contexto universitario de formación del profesorado, así como los puntos en común y las discrepancias de su personal docente e investigador.

Tras un repaso histórico de la configuración de dichas áreas en el sistema universitario español para saber de dónde venimos y hacia dónde vamos, la investigación introduce un estudio piloto de carácter exploratorio, que conlleva la aplicación de un cuestionario *ad hoc* para recabar las opiniones de profesorado de las dos áreas, y que será la base de un futuro estudio empírico-descriptivo transversal. Este concluye con una aproximación cualitativa-autoetnográfica a partir del análisis de microrrelatos personales que muestran la encrucijada de algunos protagonistas y la hibridación epistemológica-pedagógica en su trayectoria investigadora.

1. ANTECEDENTES. LAS ÁREAS “MUSICALES” EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA: ENTRE EL PRECEPTO Y LA NEGOCIACIÓN

Una de las innovaciones con mayor repercusión de la Ley 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria (LRU) fue el establecimiento en la universidad española de las áreas de conocimiento, definidas como «aquellos campos del saber caracterizados por la homogeneidad de su objeto de conocimiento, una común tradición histórica y la existencia de comunidades de investigadores, nacionales o internacionales» (Real Decreto 1888/1984: 31051). Por medio de esta medida se pretendía ordenar, de forma racional y revisable, las distintas materias impartidas en la enseñanza superior atendiendo, entre otras cuestiones, al fin pragmático de la provisión de plazas de cuerpos docentes. Ello avivó un movimiento corporativo (asociacionista y sindicalista) de las distintas disciplinas universitarias que buscaban su reconocimiento y la reivindicación de derechos del profesorado en un proceso de negociación sin precedentes², del que la música no sería ajena, movimiento equiparable, en cierto modo, al que se ha originado recientemente por la aprobación de la LOSU.

El primer catálogo de áreas de conocimiento establecido por el Real Decreto 1888/1984 de 26 de septiembre contempló la música como resultado de estas reivindicaciones académicas conjuntas (tanto internas como externas) y de la creciente demanda social (MEDINA, 1986, cit. en GONZÁLEZ Y GELABERT, 2020; VIRGILI, 1998). En esta inclusión ya se vislumbra la doble orientación, epistemológica y didáctica, de la disciplina, adscrita, de una parte, a las facultades de Filosofía y Letras y Geografía e Historia por su vinculación con los estudios de Historia del Arte (área de Música; véase MARÍN-LÓPEZ Y SÁNCHEZ-LÓPEZ, 2020), y de otra, a las Escuelas de Magisterio. La música en este último contexto estaba incluida en una macroárea

2. Sobre asociacionismo profesional de docentes en España, véase TERRÓN BAÑUELOS (2015).

con otras cinco especialidades³ relacionadas con la Expresión Artística y Dinámica (Tabla 1). Repasando los nombramientos en BOE de esos años (1985-1986) se aprecia la inclinación del profesorado de las Escuelas Universitarias a adscribirse al área de Música.

Tabla 1. Áreas de conocimiento relacionadas con la música y su didáctica o con presencia de la música. Fuente: RD 1888/1984, anexo

Área	[Especialidad]	Adscripción
MÚSICA	1. Historia de la música	Facultad de Geografía e Historia y Facultad de Filosofía y Letras
	2. Historia de la música (a término)	<i>Ídem</i>
	3. Música	Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Educación General Básica
	4. Expresión artística ⁴	No especificada
DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL	1. Dibujo	Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Educación General Básica
	2. Educación Física	<i>Ídem</i>
	3. Expresión Plástica	<i>Ídem</i>
	4. Música	<i>Ídem</i>
	5. Pedagogía del Dibujo	Facultad de Bellas Artes
	[6.] Manualizaciones ⁵	EU Formación del Profesorado de EGB
HISTORIA DEL ARTE	10. Historia de la música	Facultad de Geografía e Historia y Facultad de Filosofía y Letras
	11. Historia de la música (a término)	<i>Ídem</i>

Por acuerdo del Consejo de Universidades de 17 de noviembre de 1987⁵, el área globalizada de «Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal» –a

3. Aunque en el Real Decreto 1888/1984 el término «especialidad» no se utiliza ex profeso para designar las distintas ramificaciones de las nuevas áreas, lo empleamos aquí para nombrar las subáreas que aparecen en el catálogo, coincidentes con los perfiles de las plazas.

4. Orden Ministerial de 7 de febrero de 1984.

5. BOE n.º 9, de 11 enero 1988, pág. 778.

la postre, denominación empleada para nombrar a la mayoría de departamentos universitarios de didácticas artísticas—, se escindió en las áreas «Didáctica de la Expresión Plástica» y «Didáctica de la Expresión Corporal», desglose basado en «la disconformidad [unánime] del profesorado por tener que formar parte de los tribunales de oposiciones conjuntamente, teniendo que juzgar materias en las que no se consideraban competentes» (ORIOI DE ALARCÓN, 2002: 156)⁶. Sin embargo, en primera instancia, se obvió de forma nominal la didáctica musical específica en la tríada expresiva. Debió de influir en esta omisión la existencia del área de Música, de gran tradición y calado en los estudios universitarios españoles, con una fuerte presencia de catedráticos de universidad y de escuela universitaria⁷. En estos estudios universitarios se incluían tanto las Escuelas de Magisterio —cuyos planes de estudios contemplaban la asignatura desde 1878, y de forma obligatoria desde 1908— como las enseñanzas artísticas superiores que nutrían de profesorado a aquellas. Además, hay otro hecho relevante a considerar: la existencia de una comunidad científica musicológica asentada y reconocida⁸ y un corporativismo activo, cristalizado, entre otras iniciativas, en la Asociación de Profesores de Música de la Universidad Española que, aunque constituida en 1982, ya venía funcionan-

6. Escrito de 1 de noviembre de 1986 dirigido al Ilmo. Sr. D. Emilio Lamo de Espinosa, Secretario General del Consejo de Universidades, por D. Nicolás Oriol de Alarcón, presidente de la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias. Agrademos al profesor Nicolás Oriol la información aportada sobre los orígenes del área de Didáctica de la Expresión Musical en la Universidad española, así como de los primeros pasos de dicha Asociación y su relación con la homóloga de Profesores de Música.

7. Es importante subrayar que los dos primeros catedráticos de universidad del área de Didáctica de la Expresión Musical fueron nombrados en 2003, en concreto, Nicolás Oriol y Alarcón, por la Universidad Complutense de Madrid (Resolución de 2 de marzo de 2003, BOE n.º 65, de 17 de marzo de 2003, pág. 10276) y María del Angels Subirats Bayego por la Universidad de Barcelona (Resolución de 16 de octubre de 2003, BOE n.º 264, de 4 de noviembre de 2003, pág. 39131).

8. Recordemos, por ejemplo, que el Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fue creado en 1943 bajo la dirección de Higinio Anglés. Igualmente, la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) fue fundada en 1977, medio siglo después respecto de su homóloga internacional (International Musical Society), si bien, es de reseñar que en la junta directiva originaria de la IMS ya estaba representada España con el propio Anglés, figura con proyección internacional por sus contactos en la universidad alemana. En paralelo, la sectorial española de la International Society for Music Education (ISME), fundada bajo el auspicio de la UNESCO en 1953, fue creada también después de la transición democrática (1978) gracias al impulso de la pianista Rosa M.^a Kucharski, celebrando su primer encuentro iberoamericano en Madrid (1982). La sectorial sería reconvertida y reactivada en los años noventa como Sociedad para la Educación Musical del Estado Español (SEM-EE), siendo su primera presidenta Maravillas Díaz (DÍAZ GÓMEZ, 2005).

do de facto desde la década anterior (MARTÍN MORENO, 2005, 2023a, 2023b)⁹. Este sector musicológico trabajó de forma amistosa y colegiada desde un primer momento con los docentes de música de las escuelas universitarias, asociados desde 1984¹⁰, pues compartían objetivos y fines¹¹. Dicha relación, «a veces difícil y complicada, siempre se ha mantenido a través del diálogo y el entendimiento»¹². El cuerpo musicológico no solo reivindicó el área de didáctica específica, necesaria para la especialización de los maestros, y la futura creación de la especialidad de Diplomatura en Pedagogía Musical, sino también la presencia y apoyo de la música en la enseñanza obligatoria y en el bachillerato (VIRGILI, 1998).

La apertura de nuevas oportunidades de estabilización y promoción del profesorado, unido a la necesidad de equiparación con sus homólogos didácticas expresivas y de materialización de una disciplina incipiente, movilizó a buena parte del colectivo musical de Magisterio, encabezado por la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias, que presentó alegaciones ante la disposición mencionada¹³. Finalmente, el área de «Didáctica de la Expresión Musical» se crea

9. La Asociación de Profesores de Música de la Universidad Española (APMUE) fue inscrita en el Registro nacional el 16 de marzo de 1983. Conformaban la Junta directiva Emilio Casares Rodicio (presidente), Dámaso García Fraile (vicepresidente), José López Calo, Antonio Martín Moreno y M.^a Antonia Virgili Blanquet (vocales) (MARTÍN MORENO, 2023a, 2023b).

10. Un año después del registro de la APMUE, concretamente el 24 de marzo de 1984, se constituyó la Asociación de Profesores de Música de Escuelas Universitarias (Ministerio de la Presidencia, Dirección General de la Función Pública, n.º de registro 986/84). La primera junta directiva electa estaba formada por Nicolás Oriol de Alarcón (presidente), Lourdes Salaverría (vicepresidenta), Ángel Oliver (secretario) y José Luis Ráez (tesorero). Información facilitada por Nicolás Oriol de Alarcón.

11. Prueba de ello es la celebración del 27 al 29 de septiembre de 1984, un día después de la aprobación del RD 1888/1984 y una vez creada la Asociación de Profesores de Música de las Escuelas Universitarias (APMEU), del I Simposio Nacional de Didáctica de la Música en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado «María Díaz Jiménez» de Madrid. Junto con ponentes de las Escuelas de Magisterio (F. Argueda, J. Bernal, M.^a L. Calvo Niño, M.^a P. Escudero, J. Lacárcel, N. Oriol, P. Jiménez Cavallé) participaron representantes del área de Música como E. Casares o J. López Calo.

12. Entrevista a Nicolás Oriol de Alarcón (16 de julio de 2023).

13. Una de las acciones emprendidas en este proceso reivindicativo fue la reunión conjunta de ambas asociaciones –a iniciativa de los profesores de Música de Escuelas Universitarias–, celebrada el 18 de marzo de 1988, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Según informe facilitado por Nicolás Oriol de Alarcón, los principales acuerdos fueron: 1) la necesidad urgente de presentar un proyecto de Diplomatura en Pedagogía Musical cuya docencia correría a cargo de los profesores de Música de Magisterio, propuesta apoyada por el colectivo de Facultades, anticipándose con ello a la LOGSE tres años; 2) la propuesta de creación de un área independiente de la ya existente «Música» con la denominación «Música y su Didáctica» u otra; 3) la búsqueda de mayor entendimiento y colaboración entre ambos estamentos universitarios para canalizar posibles dudas y acciones que

por Acuerdo de 27 de abril de 1988 de la Comisión Académica del Consejo de Universidades en el marco de la revisión periódica del catálogo de áreas y con el beneplácito de la comunidad científica y de los consejos sociales, completando con ello la disposición previa. A partir de este momento se produjo la adscripción gradual (aunque asimétrica) del profesorado de las escuelas universitarias a esta nueva área de conocimiento, lo que haría necesaria la construcción de la nueva disciplina por hacer, armonizando su origen *sui generis* (musical) con el proceso de instauración del resto de didácticas específicas.

2. LAS ÁREAS EN CIFRAS: BREVE PANORÁMICA ACTUAL

La entrada en vigor de la Ley Orgánica de Universidades (LOU) (2001), que conllevó la creación de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (2002) y la regulación del sistema de acceso a cuerpos docentes universitarios, primero por habilitación y posteriormente por acreditación nacional con la Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril (LOMLOU), apremió esta necesidad de construcción disciplinar. Así, mediante el Real Decreto 1312/2007, de 5 de octubre, cada área fue asignada a una comisión distinta encargada de juzgar las solicitudes de acreditación del profesorado según la afinidad de su currículum con el ámbito académico y científico:

Tabla 2. Asignación de las áreas de conocimiento musicales a las Comisiones de Acreditación

Fuente: RD 1312/2007, de 5 de octubre, anexo I

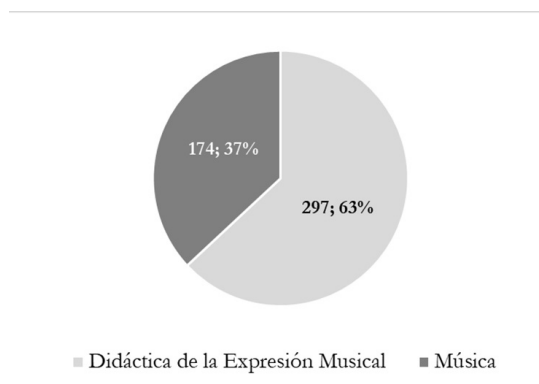
Comisión	Subcomisión	Área
D. Ciencias Sociales y Jurídicas	D17. Ciencias de la Educación	189. Didáctica de la Expresión Musical
E. Arte y Humanidades	E20. Historia, Filosofía y Arte	635. Música

podrían surgir en el futuro. Con anterioridad a esta reunión ya se había estado planteando la “fusión” de las dos áreas con la denominación «Música y su Didáctica», cuestión que se desechó (VIRGILI, 1998: 89, nota 4). Por la evidente colisión con los intereses y competencias profesionales del ámbito musicológico, finalmente se aceptó el nombre de «Didáctica de la Expresión Musical» para diferenciarlo del de «Música». Esta etiqueta terminológica parece no satisfacer en la actualidad a toda la comunidad científica en tanto que limita a aspectos expresivos y no responde a la complejidad de los retos y desafíos de la sociedad del siglo XXI. Por ello, han ido surgiendo denominaciones más integradoras como Didáctica de la Música o Educación Musical (TAFURI, 2004; GÉRTRUDIX Y GÉRTRUDIX, 2011; PORTA, 2018), e incluso la vuelta a la denominación inicial «Música» (SUBIRATS, 2011).

Desde entonces y hasta la reciente implantación de la LOSU, estas divisiones han sido más o menos permeables en función del contexto, permitiéndose la dotación de plazas de Didáctica de la Expresión Musical con profesorado acreditado por Música o tribunales mixtos en los que se han hecho valer los grados de afinidad inter áreas. Extraña en esto la ausencia de reciprocidad entre ambas, al no contemplarse la Didáctica de la Expresión Musical como área afin a la de Música (a lo sumo, en grado bajo) en los catálogos de correspondencia de algunas universidades, como sí ocurre en el sentido contrario. Lo anterior puede leerse en clave de hegemonía disciplinar de la Música sobre la Didáctica específica por su función subsidiaria¹⁴, lo que queda refrendado por el volumen de catedráticos de universidad en el área de Música. En cambio, la existencia de los grados de Educación en todas las universidades españolas, en cuya docencia también está implicada el área de Música, en detrimento del grado en Historia y Ciencias de la Música y/o Historia del Arte, explica la mayor dotación de profesorado (funcionario y laboral) en el área más joven, con casi dos tercios del total de docentes en el curso 2021-2022, ascendiendo a *circa* quinientos profesores entre ambas áreas (Gráfico 1).

Gráfico 1. Profesorado docente e investigador (PDI)¹⁵ de las áreas de Didáctica de la Expresión Musical y Música de las universidades españolas (curso 2021-2022).

Fuente: Sistema Integrado de Información Universitaria (SIIU). Ministerio de Universidades



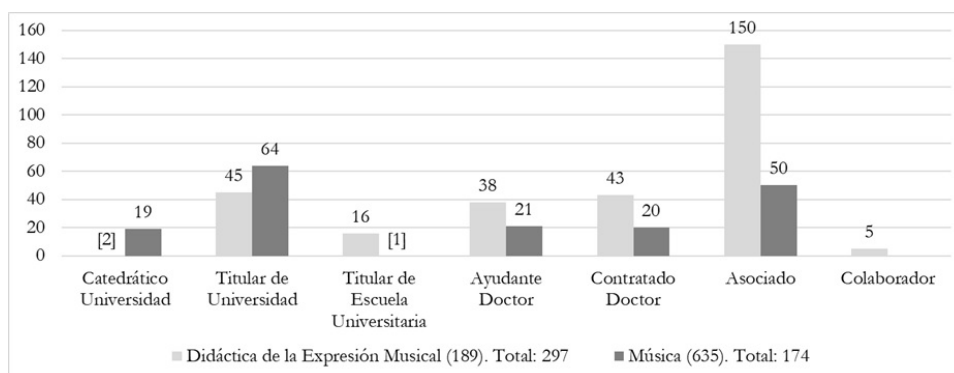
14. Por ejemplo, en la Universidad Complutense de Madrid la Música es afin a la Didáctica de la Expresión Musical pero no al contrario; en la Universidad de Salamanca sí guarda afinidad, pero en preferencia baja (grado 3.º), por detrás de Historia del Arte (grado 1.º) o Teoría y Estética (grado 2.º). Probablemente esto sea debido a la configuración departamental y a las relaciones entre ambas áreas en el entorno. Véanse acuerdos de Consejo de Gobierno de 30 de noviembre de 2021 de la Universidad Complutense de Madrid y de 26 de julio de 2012 de la Universidad de Salamanca.

15. En este cómputo del Ministerio, no exhaustivo e incompleto, no está incluido el profesorado sustituto interino.

Como se aprecia en el Gráfico 2 es llamativa la superioridad numérica de profesorado funcionario (catedráticos y titulares) en el área de Música en contraste con la fuerte presencia de figuras contractuales en extinción (como titulares de escuela universitaria o profesores colaboradores), así como de figuras laborales (ayudantes doctores, contratados doctores y, muy especialmente, de asociados) del área didáctica. Si bien este hecho denota la renovación del área, también es indicador de una mayor precariedad contractual y del freno de la promoción de profesorado con perfil investigador, lo que merma sus posibilidades de crecimiento.

Gráfico 2. PDI de las áreas de Didáctica de la Expresión Musical y Música de las universidades públicas españolas por categorías contractuales (curso 2021-2022).

Fuente: SIIU, Ministerio de Universidades¹⁶



Con respecto al sexo, aunque las diferencias no sean significativas, sí se evidencia mayor presencia porcentual de mujeres que de hombres en el personal funcionario –normalmente, el de más antigüedad– del área de Didáctica de la Expresión Musical, a diferencia de lo que ocurre en Música, lo que se compensa en los contratos noveles y en el relevo intergeneracional (Tabla 3). Ello apunta a la posible feminización de las enseñanzas musicales en el Magisterio y en la educación básica (BARRANCO-VELA y SÁNCHEZ-LÓPEZ, 2023).

16. Entre corchetes, y no contabilizado en el sumatorio global, se expresan datos públicos conocidos por los autores de este trabajo que no figuran en la estadística oficial.

Tabla 3. PDI de las áreas de Didáctica de la Expresión Musical y Música de las universidades públicas por categorías contractuales y sexo (curso 2020-2021).

Fuente: SIIU, Ministerio de Universidades

Categoría PDI	Sexo	Didáctica Exp. Musical (189)	Música (635)
Catedrático Universidad	M	0	9
	H	[2]	10
Titular de Universidad	M	27	24
	H	18	40
Titular de Escuela Universitaria	M	11	[1]
	H	5	Sin datos
Ayudante Doctor	M	23	9
	H	15	12
Contratado Doctor	M	25	12
	H	18	8
Asociado	M	73	22
	H	77	28
Colaborador	M	Sin datos	Sin datos
	H	5	Sin datos
Total	M	159	76
Total	H	138	98
TOTAL	Todos	297	174

Está por ver en el desarrollo de la nueva ley (LOSU) cómo quedará la adscripción de las plazas en la relación de puestos de trabajo a los ámbitos de conocimiento del profesorado (funcionario y laboral) de ambas áreas¹⁷, pudiéndose reunir en un mismo departamento personal docente e investigador de varios ámbitos. La ambivalencia está servida con el proyecto de Real Decreto. En este se desgajan las Artes (33) de la Historia, arqueología e historia del arte (34), se contemplan las

17. En el proyecto de Real Decreto aprobado por el Consejo de Ministros el 18 de julio de 2023, las áreas de conocimiento se mantienen a efectos de acreditación hasta tanto sean sustituidas por especialidades; no obstante, el certificado pasa a ser universal, dejando de estar vinculado a una rama de conocimiento concreta. Asimismo, aunque las plazas convocadas por las universidades para el acceso a los cuerpos docentes universitarios puedan adscribirse a una o más especialidades de conocimiento, no podrán perfilarse más allá de esta adscripción, lo que *a priori* responde a una filosofía inclusiva, garantista y en línea con la comunidad internacional.

Didácticas específicas (42) como un ámbito propio diferenciado de las Ciencias de la Educación (41) y se incluyen otros campos interdisciplinarios como los Estudios culturales y antropología (39), muy vinculados con las últimas tendencias en Musicología y Educación Musical. Esperamos que este escenario constituya una oportunidad real para establecer redes y relaciones interdisciplinarias reales y no sobre el papel.

3. EL ÁREA DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL: EN BUSCA DE LA IDENTIDAD INVESTIGADORA

Desde que se incorporó a la educación superior, el área de Didáctica de la Expresión Musical ha tenido que hacerse hueco y forjarse una identidad, al ser considerada

una ciencia joven, en el sentido de la no existencia de tradición en el ámbito de la investigación. [...] En este período de tiempo hemos tratado de buscar la verdadera identidad a lo que la Didáctica de la Expresión Musical viene a significar para quienes estamos adscritos a dicha área de conocimiento. ¿Debemos considerarnos “didácticos”, músicos? ¿Ambas cosas? ¿Desde qué punto de vista deberíamos encauzar nuestra investigación? (SUBIRATS, 2011: 177).

Esta desubicación o ausencia de sentimiento de pertenencia de los miembros del área, al menos, en los momentos iniciales, puede explicarse por la procedencia formativa de la mayoría del profesorado que compone el área, con estudios superiores de Música y/o de Musicología y la reconducción estratégica de su currículum investigador con mayor o menor fortuna. En este sentido, la falta de especialización metodológica en investigación didáctica en los cursos de doctorado a los que accedía, con frecuencia adscritos a las Facultades de Letras, provoca una especie de desarraigo y *totum revolutum* disciplinar. Así, en el repaso realizado por ORIO (2002) de las primeras tesis doctorales defendidas por el profesorado del área, actualizado y ampliado con otros trabajos científicos de MALBRÁN (2007), ODEANA (2015), FORREST et al. (2017) o PORTA (2018), se evidencia que, junto con temas propios de la educación musical (procesos curriculares de la música en educación básica y didáctica de aspectos concretos, proceso de enseñanza-aprendizaje de la música –y a través de la música–, psicología de la percepción musical, recuperación patrimonial con fines didácticos, formación del profesorado o innovación educativa en música), se vienen abordando en paralelo numerosos estudios de corte musicológico y etnomusicológico junto con otros interdisciplinarios relacionados con la investigación artística, la antropología, la sociología, la psicología, las ciencias de la computación y las humanidades digitales, la acústica o la neuropsicología, más alejados de la didáctica y desde diferentes enfoques metodológicos. Por tanto, podemos afirmar que, aún después de cuatro décadas, en el área de Didáctica de la

Expresión Musical se perpetúan, e incluso se combinan en el mismo autor, los dos tipos de investigación (educativa y teórica) en función de los intereses de estudio, profesionales y la tipología de los canales de comunicación.

Para algunos autores la breve trayectoria de la investigación en Educación Musical en España en comparación con la de los países de la anglosfera –con publicaciones tan tempranas como el *Journal of Research in Music Education* (1953) o relevantes como la compilación de COLWELL Y RICHARDSON (2002)–, es una oportunidad para construir la disciplina (GÉRTRUDIX Y GÉRTRUDIX, 2011). Sin embargo, a pesar de su crecimiento exponencial en los últimos años, aún subyacen prejuicios y reticencias al considerar la investigación en didáctica o sobre la propia acción en el aula más cerca del proyecto docente que de la investigación científica propiamente dicha (TAFURI, 2004; ODEANA, 2015), siendo minusvalorada con frecuencia con respecto a la desarrollada en otros campos más consolidados epistemológicamente como las Ciencias de la Música. Estas comprenden todo lo relacionado con el conocimiento, reflexión, sistematización y aplicación del hecho musical desde múltiples enfoques y paradigmas (histórico, teórico, analítico, sociológico, cultural, performativo, interdisciplinar), incluida la pedagogía musical como “ciencia auxiliar” de la Musicología. La realidad es que el componente didáctico de la música –a excepción de sus aspectos históricos y filosóficos– suele quedar relegado por su comentado carácter procedimental, instrumental o no sustantivo (enseñanza de nuevos saberes o contenidos generados), quedando patente la brecha entre el estudio del hecho musical –supuestamente poliédrico–, su didáctica y la investigación de los contextos educativos y de los procesos de enseñanza-aprendizaje en los que se imbrica. Es a esto a lo que estamos llamados a dedicar nuestros esfuerzos (o parte de ellos) quienes nos dedicamos a la formación del profesorado y a la educación musical en general, respondiendo así a la pregunta inicial de SUBIRATS (2011), junto con la obligada rendición de cuentas a la sociedad mediante la transferencia de los resultados de la investigación y la divulgación del conocimiento generado (ROS-FÁBREGAS, 2006).

Este encuadre dicotómico de la Didáctica de la Expresión Musical entre las Ciencias humanas y las Ciencias sociales, al que se ha unido la investigación en Artes, ha suscitado la necesidad de buscar un marco epistemológico propio que la defina (y justifique) como algo diferenciado (y al mismo tiempo complementario) de la Didáctica General y de la Musicología, en consonancia con otras didácticas específicas. Así, apoyadas en paradigmas como la transposición didáctica francesa de CHEVALLARD o el conocimiento didáctico del contenido de SHULMAN, que puede ser «inscrito en el propio aprendizaje de los contenidos disciplinares» (BOLÍVAR, 2005: 12), las análogas didácticas de las ciencias (sociales y experimentales) llevan adelanto en su desarrollo, lo que podría servir a la Didáctica de la Música como modelo o estrategia de legitimación. No obstante, las resistencias al cambio por la consideración marginal y topológica de las didácticas específicas en la academia

(ATIENZA MERINO, 2003) y el discutido estatus social de los estudios de magisterio, sumado al complejo instalado en algunos sectores del área de Educación Musical, ha podido alentar campañas de desprestigio, respondidas con ataques desde la didáctica específica como mecanismo de autodefensa que, en ocasiones, han rozado la confrontación y/o el aislamiento.

En definitiva, la aparente riqueza de la doble vinculación de la Didáctica de la Música como ciencia auxiliar de la Musicología y como Didáctica Específica sigue planteando disensiones y conflictos entre los partidarios de una y los de otra, evidentes en la adscripción a los campos de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI). A lo anterior se une el sentimiento de orfandad y desubicación que a veces arrastramos muchos de los que formamos parte del área de Didáctica de la Expresión Musical y que ha llevado a algunos especialistas a cuestionarse la denominación del área, e incluso a fusionarla en una sola globalizada, volviendo así al catálogo de 1984 sin diferenciar «los dos niveles de conocimiento» (SUBIRATS, 2011: 177). Aunque la consecuencia más dramática es el bloqueo de plazas de cuerpos docentes por no reunir la acreditación específica en Didáctica de la Expresión Musical, lo que ha forzado a algunos/as compañeros/as a solicitar el cambio a Música.

A través del estudio exploratorio que sigue pretendemos conocer percepciones y opiniones del profesorado de ambas áreas sobre la idoneidad del perfil investigador en Didáctica de la Música como punto de reflexión para proponer soluciones y vías de consenso.

4. OPINIONES SOBRE LA CONSIDERACIÓN, RELACIONES E HIBRIDACIÓN DE LAS ÁREAS MUSICALES EN LA UNIVERSIDAD: UN ESTUDIO EXPLORATORIO

4.1. *Material y método. Elaboración y aplicación del instrumento*

El objetivo de este estudio es conocer la opinión del profesorado universitario de Didáctica de la Música y de Música (Musicología) sobre el reconocimiento académico e investigador de sus áreas, la relación existente entre ambas y sus posibilidades de hibridación e integración. Para ello, se plantea una investigación de carácter mixto (multimetódico) estructurada en dos partes. La primera es un estudio descriptivo exploratorio, consistente en el diseño y aplicación piloto de un cuestionario *ad hoc*, como fase previa a una investigación cuantitativa de carácter empírico de mayor alcance y potencia estadística; la segunda, de carácter cualitativo, consiste en el análisis de texto de microrrelatos personales obtenidos en la pregunta de respuesta abierta (CAMPOY ARANDA, 2016).

Para la construcción de un cuestionario es necesario contar con directrices eficientes que guíen la elaboración de los ítems de forma sistemática y adecuada (MORENO, MARTÍNEZ, & MUÑIZ, 2004). Este instrumento, al que hemos denominado *Cuestionario sobre la consideración, relaciones e hibridación de las áreas episte-*

mológica (Música) y didáctica (Didáctica de la Expresión Musical) en la Universidad (CREHIMUDI), ha sido diseñado en el marco de un proyecto de investigación conjunto del área de Didáctica de la Expresión Musical de las Universidades de Jaén y Málaga. El cuestionario se divide en dos apartados: el primero, contiene los datos sociodemográficos y 25 preguntas, agrupadas en 5 dimensiones, de respuesta cerrada a modo de escala sumativa tipo Likert, graduadas del 1 al 5, siendo 1: *En completo desacuerdo/nunca* y 5: *Muy de acuerdo/siempre*. La segunda parte consta de una única pregunta de respuesta abierta.

Una vez planteado el diseño provisional de la encuesta a partir de un fichero de preguntas y escalas con categorías adecuadas al objetivo propuesto, se dio el formato final de presentación (MORALES, UROSA y BLANCO, 2003). El cuestionario ha sido validado por ocho expertos, personal docente e investigador de distintas universidades¹⁸, a quienes se les solicitó que remitieran información relativa a la mejora de la calidad del instrumento (adecuación a los objetivos perseguidos y a aquellos aspectos que pudieran ser relevantes y que no se hubieran incluido, así como a cuestiones técnicas de redacción, orden de las preguntas, etc.). Consideradas las sugerencias de los jueces, se revisó el cuestionario corrigiendo los errores detectados e introduciendo las modificaciones oportunas. Asimismo, se utilizó la herramienta “Formularios de Google” para crear y publicar la encuesta y facilitar su cumplimentación *on line*¹⁹.

Tras enviar por correo electrónico el enlace a 60 profesores de las áreas objeto del estudio piloto (muestreo por conveniencia), se consiguieron respuestas de 36 sujetos, la mayoría (32) pertenecientes a áreas de Didáctica de la Música (26) y Música (6) y 4 de áreas afines (Didáctica General, Didáctica de la Expresión Plástica y Didáctica de la Expresión Corporal), que finalmente han sido descartadas en este estudio. Por la escasa representatividad de la muestra (en torno al 6% del total del profesorado de las áreas musicales) y el número de respuestas obtenidas, insuficientes para un análisis estadístico potente, se dejará para una siguiente fase la investigación empírica. No obstante, a fin de contrastar la opinión de los sujetos que han respondido y utilizar dichos datos como complemento interpretativo a la pregunta abierta, se ha considerado oportuno presentar en este trabajo un análisis descriptivo de las características y opiniones de los participantes en el estudio piloto como aproximación preliminar a la percepción de los integrantes de las áreas.

18. Concretamente, de las universidades de Oviedo, Granada, Castilla-La Mancha, Vigo, Autónoma de Asunción (Paraguay).

19. Encuesta disponible en: <https://forms.gle/FpVobE7ykf6vizT49>. Véase Anexo I.

4.2. Resultados del cuestionario

4.2.1. Datos sociodemográficos

De los 32 participantes de este estudio piloto, el 60% fueron mujeres (19) y el 40% hombres (13), con edades comprendidas entre los 25 y 65 años, siendo la franja predominante la de los 36 a 45 años, en la que se inscribían un total de 18 sujetos. Las titulaciones cursadas mayoritariamente son las de Historia y Ciencias de la Música (Musicología) y el Grado Superior de Música, realizadas por 20 encuestados (10 de los participantes están en posesión de ambas). A estas les siguen otras como las de Magisterio, Pedagogía, Periodismo, Historia del Arte, Humanidades o Filología, lo que evidencia la variedad de intereses disciplinares.

En cuanto a la adscripción académico-profesional, 26 profesores pertenecen al área de Didáctica de la Expresión Musical y 6 a la de Música, que están repartidos geográficamente en un total de 9 universidades españolas, principalmente andaluzas, sobre todo, en el contexto de facultades de Educación y Formación del Profesorado (concretamente, en Grados de Educación y Máster de Profesorado –29 respuestas–). Con menos frecuencia se desempeñan en las facultades de Humanidades, Filosofía y Letras y Comunicación (Grados de Historia y Ciencias de la Música, Historia del Arte, Comunicación Audiovisual –6 respuestas–), o están a caballo entre varios centros. Casi un tercio del profesorado encuestado acumula una antigüedad en la universidad de entre 16 y 20 años, lo que equivale a una media de 3 quinquenios, muy por encima de los sexenios de investigación totalizados (1 o 0). Respecto de esta cuestión, se observa una distribución piramidal y no proporcional, de tal manera que, prácticamente la mitad de los encuestados (15), no estaban en posesión de ningún sexenio de investigación reconocido por la CNEAI²⁰ en el momento de administración del cuestionario, 12 tenían un sexenio, 4 totalizaban 2 y solo un sujeto tenía 3, habiendo solicitado dichos tramos por las ramas de Ciencias Sociales y de Humanidades aproximadamente en la misma proporción. En este sentido, resulta llamativo que, de los 26 profesores de Didáctica de la Música, 15 han solicitado los tramos de investigación por el campo de Ciencias Sociales, 10 por el de Humanidades (más de un tercio) y 1 por ambas ramas; en cambio, los 6 profesores del área de Música solicitaron sus sexenios por dicha área y no por la afín.

20. En el momento de realización del cuestionario no se había publicado ni resuelto la convocatoria de sexenios de transferencia de conocimiento e innovación.

4.2.2. Dimensiones

a) *Sobre las áreas de conocimiento de Música y Didáctica de la Música*

A la pregunta 1. *Considero que en el mundo académico existe una clara separación entre las áreas de conocimiento Didáctica de la Música y Música (Musicología), con un mayor reconocimiento de esta última*, la mayoría de los participantes (un 56,2%) están de acuerdo o muy de acuerdo con la afirmación propuesta (separación de áreas con mayor reconocimiento de la de Música), si bien, al mismo tiempo, opinan que ambas áreas se complementan en un alto grado (53,1%). En relación con lo anterior, un tercio (62,6%) cree que la investigación en didáctica de la música tiene menos reconocimiento que la investigación histórica o epistemológica, a pesar de que solo 5 participantes (15,5%) afirman sentirse siempre o en muchas ocasiones infravalorados o discriminados con respecto a los compañeros de la otra área (ítem 4), tendiendo la mayoría a la respuesta central (indiferente).

b) *Sobre el currículum investigador en Música y Didáctica de la Música*

En este apartado se les pregunta si se han visto obligados a iniciar otras líneas de investigación al incorporarse al área de Didáctica de la Música (ítem 5). Las respuestas están muy divididas, aunque la mayoría (40,6%) se inclina por estar muy de acuerdo con la pregunta. En cuanto a las respuestas dadas a los ítems relacionados con el tipo de investigación desarrollada, el 62,5% está satisfecho o muy satisfecho con su investigación en educación, en la que se decanta, sobre todo, por la cualitativa (37,5%), en una tendencia inversa hacia la cuantitativa. Sin embargo, un 34,4% confiesa estar mucho más satisfecho con su investigación musicológica. Destacan las respuestas al ítem 10, donde un 85% siente mucho o algún interés (46,9% y 37,5% respectivamente) por iniciar proyectos de investigación interdisciplinarios o conjuntos con otras áreas de conocimiento.

c) *Sobre la relación y colaboración con otras disciplinas y áreas de conocimiento*

Las respuestas no son significativas con relación a los trabajos de investigación o *papers* en coautoría, aunque la mayoría confirman haber participado con colegas de la misma área y, en menor medida, de otras (el 12,5% ha colaborado con bastante frecuencia en proyectos de investigación con colegas de otras áreas frente a un 28,1% que lo ha hecho con compañeros de la misma área). También en mayor medida, los encuestados afirman que realizan y publican más en solitario su investigación musicológica (59,4%) que la didáctica, que parece prestarse más a la colaboración con compañeros/as (el 28,1% está muy de acuerdo con esta premisa) aunque, por regla general, no se otorga más valor a la publicación como autor único, tendiendo la respuesta a la equidistancia (34,4%).

d) *Sobre la influencia de la temática de la tesis doctoral en la carrera investigadora*

La mayoría de encuestados opina que su tesis se inscribe en la investigación musicológica (59,4%) (ítem 16); tan sólo un 21,9% afirma que guarda estrecha relación con la Didáctica de la Música. En el caso del profesorado de Expresión Musical, el porcentaje de tesis educativas es más elevado, si bien, menos de la mitad de los encuestados (12 de 26) consideran que la relación es estrecha o muy estrecha. Respecto a los artículos derivados de las tesis doctorales, estos se han publicado en revistas de didáctica o de musicología en una proporción similar, lo cual hace pensar que se tiende a buscar las revistas que facilitan la publicación de los trabajos, gozan del reconocimiento o indexación requerida para sexenios y acreditaciones, y tienen buena difusión entre la comunidad científica. Por otra parte, aproximadamente la mitad de participantes piensa que su tesis no ha contribuido a la mejora de su investigación en didáctica, probablemente porque las tesis que se defienden siguen situándose en el ámbito de la Historia y Ciencias de la Música. Sin embargo, el mismo porcentaje cree que la tesis ha tenido aplicabilidad, mejorando su docencia en la formación del profesorado, entre otras cuestiones, de lo que se infiere que consideran necesaria la investigación para la docencia universitaria.

e) *Sobre el sistema de reconocimiento de la investigación del profesorado*

Un alto porcentaje de encuestados (71,9%) opina que el sistema de acreditación universitaria y evaluación de la actividad investigadora no reconoce sus esfuerzos investigadores si los resultados no están publicados en revistas o editoriales de impacto, de lo que se desprende que no están de acuerdo con el sistema de evaluación. Asimismo, dos tercios de la muestra (66,7%) responden que sus publicaciones se inscriben y difunden más a través del área de Humanidades que de la de Ciencias Sociales. Esto puede deberse, como se ha avanzado, a la falta de formación en métodos de investigación educativa, principalmente cuantitativa y estadística, y a la dificultad de su publicación en revistas de impacto, lo que queda refrendado con un 68,8% de las respuestas (43,8%, muy difícil; 25%, bastante difícil). Sobre si las publicaciones en revistas de impacto ayudan a mejorar la docencia del profesorado universitario, la mayoría opina que no.

4.2.3. *Respuesta abierta*

El cuestionario se completa con una pregunta abierta final: ¿Cómo se ha iniciado y cuál ha sido su formación en la investigación en *Didáctica de la Música*? En este caso, por la pertinencia de su contenido, se han cribado solo 2 de las 4 respuestas emitidas por las personas encuestadas de otras áreas de conocimiento (1 de Didáctica de la Expresión Corporal y 1 de Didáctica de la Expresión Plástica), por lo que asciende a 34 el total de respuestas analizadas (Anexo II). Algunas de estas podrían ser consideradas, a su vez, pequeños microrrelatos o microhistorias

personales al introducir experiencias autobiográficas, interesantes para completar la percepción de los protagonistas sobre su identidad investigadora en la didáctica específica. Esta necesaria escucha de la voz de los protagonistas (y de otros colegas), a modo de incursión en la metodología cualitativa (narrativa, auto-etnográfica) que viene a triangular los resultados cuantitativos, es la tendencia en recientes aportaciones del área de Educación Musical en las que se introducen relatos autobiográficos, memorias, entrevistas e historias de vida de figuras relevantes (FORREST et al., 2018; OCAÑA, 2006; SARFSON, 2018).

Siguiendo los principios de LÓPEZ NOGUERO (2002) para el análisis de contenido, tras la lectura del texto se ha extractado el contenido fundamental (explícito y latente) a través de palabras clave, quedando pendiente su categorización estadística exhaustiva. Así, los resultados provisionales que arroja el análisis de las respuestas abiertas son los siguientes (Anexo II):

- Llama la atención que un porcentaje significativo de personas encuestadas (14%) afirma que no se ha iniciado en la investigación didáctica (5 respuestas) –dos de las cuales pertenecen al área de Didáctica de la Expresión Musical (respuestas n.º 14 y 23)–, si bien, dicho objetivo está dentro de su horizonte formativo próximo.
- La motivación principal que ha llevado a la investigación didáctica ha sido la necesidad de responder a problemáticas que se presentan a diario en las aulas (mejora de la calidad y de la práctica docente y compromiso con la profesión). No obstante, algunos no reconocen tanto este elemento vocacional en sus motivaciones en detrimento de la obligatoriedad de cumplir con las exigencias del puesto laboral –«necesidades del servicio» (respuesta n.º 33)–, siendo también pocos los que afirman haberse interesado por este tipo de investigación por inquietud personal (respuestas n.º 5 y n.º 29) o por su vinculación con la docencia en títulos de Educación en un momento dado (respuesta n.º 32).
- Sobre la formación inicial en investigación educativa, un porcentaje significativo (20%) afirma que se ha producido de manera gradual y autodidacta, muchas veces, en contextos informales, a través de lecturas o mediante el contacto con colegas del área o de otras homólogas, toda vez que el profesorado estaba ya vinculado laboralmente a la universidad (7 respuestas).
- Estas primeras incursiones se han formalizado principalmente en másteres, programas de doctorado específico y, sobre todo, a través de la realización de la tesis doctoral en didáctica (9 tesis didácticas), siendo también mencionados cursos, seminarios monográficos y congresos, entre otras iniciativas. Asimismo, algún encuestado afirma que el enfoque y líneas futuras de su investigación están condicionadas, en buena parte, por la temática y dirección de la tesis (respuesta n.º 33).
- La especialización en este tipo de investigación corre paralela a la impartición de cursos en todos los niveles educativos, dirección de trabajos de investi-

gación y la reflexión sobre la práctica docente (respuesta generalizada). Asimismo, se alude a los proyectos de investigación conjuntos con compañeros con intereses comunes (respuestas n.º 18 y n.º 24), lo que se acerca en cierta medida a nuestra propuesta del «efecto Medici».

CONCLUSIONES

Las percepciones de las personas encuestadas coinciden con nuestros planteamientos iniciales sobre la existencia de un conflicto, más o menos encubierto, entre las actuales áreas de conocimiento Música y Didáctica de la Expresión Musical de las universidades españolas. Aunque no siempre fue así, ambas han estado a menudo enfrentadas por cuestiones como el afianzamiento de la disciplina por la importancia cognoscitiva u otros intereses (cuotas de poder), reservando el fundamento epistemológico a la primera (contenidos), y su aplicación práctica en el aula a través de metodologías y recursos o el estudio de los procesos de enseñanza y aprendizaje (HEMSY DE GAINZA, 2010), a la segunda, aparentemente, con una consideración académica inferior.

Con el paso del tiempo, ese conflicto se ha ido suavizando, posiblemente por la toma de conciencia de la importancia que reviste la investigación en educación y, de forma particular y relacionada, de la educación musical, al objeto de comprender los procesos de enseñanza-aprendizaje musical y de su mejora en los centros educativos, máxime ante los nuevos desafíos de la sociedad del siglo XXI. La influencia de los postulados de SMALL (1998) y su célebre *Musicking*, o de la “filosofía praxial” de ELLIOT (1995) —es decir, la teorización o fundamento epistemológico de las prácticas musicales como modelo para comprender y mejorar las experiencias musicales, multidimensionales y humanas por definición—, lejos de la especulación teórica y gnoseología curricular lineal en la que ha caído la Pedagogía (HEMSY DE GAINZA, 2010), han reanimado esta relación bilateral. No es baladí, pues, que los encuestados defiendan la complementariedad de las dos áreas.

Esta integración se acerca a los presupuestos de JOHANSSON (2007) en su «efecto Medici». Respondiendo a las formas de trabajo propuestas en el *best seller*, algunos investigadores de las áreas se han acercado al «cruce disciplinario» (MALBRÁN, 2007) propuesto, en consonancia con los presupuestos de Edgar MORIN (1994) sobre el pensamiento complejo y con los lemas que han jalonado los diferentes encuentros de la ISME (HEMSY DE GAINZA, 1997). Suscribimos las palabras de PORTA (2018: 58) al respecto:

Cuando hablamos en la actualidad de la educación musical, hablamos de un espacio vivo y cambiante que se construye con aportaciones múltiples que hacen evolucionar de manera constante la Práctica, la Teoría y la Investigación Educativa tanto en educación como en educación musical. El borrado de las líneas es una característica de nuestra época que requiere, para su definición, conocer cuáles son

los elementos guía de la acción educativa, sus temas de interés, sus preguntas, y también los lugares donde la investigación y la innovación científica es difundida.

A modo de ideario reivindicativo, proponemos:

- Redefinir los principios y fundamentos de la investigación musical, creando un marco epistemológico y metodológico más amplio donde tengan cabida desde estudios de carácter histórico hasta estudios sobre *performance* (práctica artística). El problema está en que la Didáctica de la Música se encuadra dentro de las Ciencias de la Educación (con lo que se vincula a la investigación desde las Ciencias Sociales, mayoritariamente pseudoexperimental, aunque sin desdeñar la cualitativa), mientras que Música está dentro de las Ciencias Humanas (con un modo de investigar menos empírico).
- Impulsar líneas de investigación conjuntas entre las dos áreas (Música y Didáctica de la Música) que difuminen la acentuada separación actual, bastante artificial a nuestro juicio. Parafraseando a GÓMEZ MUNTANÉ en relación con la docencia e investigación, pensamos que las citadas áreas deben ser «vasos comunicantes que se nutren el uno del otro» (GÓMEZ-MUNTANÉ, 2006: 735), ya que, en opinión de MARTÍN MORENO (2005: 53),

el futuro más inmediato pasará por aunar fuerzas entre los distintos estamentos y el acercamiento paulatino entre esta institución docente y aquellas que imparten otros estudios artísticos, unas dedicadas a la pedagogía y la historiografía, y las otras a la interpretación.

Haciendo bueno el lema de “la unión hace la fuerza”, defendemos el «efecto Medici» en oposición al «efecto mosaico» instalado en la realidad académica y que mueve al individualismo y al afán productivo, a menudo, carente de toda reflexión y autocrítica.

- Por último, propugnamos flexibilizar los criterios que evalúan la producción científica en Didáctica de la Música en función de la formación, trayectoria o intereses del profesorado que integra el área en pro del beneficio de la ciencia y de sus investigadores.

CODA

Esperamos que la reciente creación de la Asociación de Profesorado Universitario de Educación Musical (AUDIEMUS)²¹, y de la de Profesores y Profesoras

21. Inscrita en el registro electrónico del Ministerio del Interior el 10 de julio de 2023 (REGAGE23e00046331429). La composición de la Junta directiva es la siguiente: Rocío Chao

de Música de la Universidad Pública Española (APMUPE)²² en 2023, en parte, testigos y continuadoras de las pioneras asociaciones profesionales de los ochenta, constituyan un revulsivo ilusionante para el futuro de ambas áreas y de su presencia en los estamentos educativos y sociales. Solo con amplitud de miras se abonará un campo híbrido donde los temas y líneas de investigación y, por ende, la acción didáctica, converjan para garantizar el reparto equitativo y democrático de la música, como ya defendiera HEMSY DE GAINZA (2010), lejos de otro tipo de intereses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE MÚSICA DE ESCUELAS UNIVERSITARIAS (1986), *I Simposio Nacional de Didáctica de la Música*, Universidad Complutense de Madrid.
- ATIENZA MERINO, José Luis (2003), «Teorizar la práctica. Algunas reflexiones en torno al lugar de las didácticas específicas en la universidad», *Revista de educación*, n.º 331, págs. 123-142.
- BARRANCO-VELA, Natalia y SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2023), «La maestra de música: imagen estereotipada de una profesión», en LUQUE RODRIGO, Laura y CABALLERO ACEITUNO, Yolanda (coords.), *Ecós artísticos, literarios y educativos en las identidades de género*, Barcelona, Octaedro, págs. 75-90.
- BOLÍVAR, Antonio (2005), «Conocimiento didáctico del contenido y didácticas específicas», *Profesorado, Revista de currículum y formación del profesorado*, vol. 9, n.º 2, págs. 1-39.
- CAMPOY ARANDA, Tomás (2016), *Metodología de la Investigación Científica. Manual para la elaboración de tesis y trabajos de investigación*, Ciudad del Este (Paraguay), Universidad Nacional del Este (UNE).
- COLWELL, Richard & RICHARDSON, Carol (eds.) (2002), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning: A project of the Music Educators National Conference*, Oxford University Press.
- DÍAZ GÓMEZ, Maravillas (2005), «La International Society for Music Education: una importante apuesta por la educación musical», *Musiker. Cuadernos de Música*, n.º 14, págs. 5-14.

Fernández (presidenta); Ángela Morales Fernández (vicepresidenta); Carol Gillanders (secretaria); Gregorio Vicente Nicolás (tesorero); José A. Rodríguez-Quiles y García, Roberto Cremades Andreu, Cristina Arriaga Sanz, Alberto Cabedo Mas y Concepción Pedrero Muñoz (vocales). En el inventario provisional (a fecha de la constitución) figuran 103 personas asociadas.

22. La asamblea constituyente tuvo lugar el 29 de marzo de 2023. Integran su Junta directiva: Magda Polo Pujadas (presidenta); María José de la Torre Molina (vicepresidenta); Francisco José Rodilla León (secretario); José Máximo Leza Cruz (tesorero); Carmen Julia Gutiérrez, Mikel Díaz-Empananza y Julio Arce (vocales).

- ELLIOTT, David James (1995), *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, New York; Toronto, Oxford University Press.
- FORREST, David, DÍAZ-GÓMEZ, Maravillas y CABEDO-MAS, Alberto (eds.) (2018), *Estudios doctorales en educación musical y artística de España y Portugal: Visión y recorrido*, North Melbourne, Australian Scholarly Publishing.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Felipe y GÉRTRUDIX BARRIO, M. (2011), *Percepción y expresión musical: Un modelo de planificación didáctica en el Grado de Magisterio de Ed. Infantil de la UCLM para la enseñanza de la música*, Cuenca, ed. Universidad de Castilla La Mancha.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2006), «Algunas reflexiones sobre el caso de la Musicología», *Nassarre*, vol. 22, n.º 1, págs. 735-746.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sara y GELABERT GUAL, Llorenç (2020), «La música como actividad de extensión universitaria durante el franquismo: la cátedra de música Francisco Salinas», *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, n.º 11, págs. 499-526.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (ed.) (1997), *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XXI*, ISME, editorial Guadalupe.
- (2010), Temas y problemáticas de la educación musical en la actualidad. *AULA: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, vol. 16, págs. 33-48.
- JANTSCH, Erich. (1979), «Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación», en APOSTEL, L'eo, BERGER, Guy, BRIGGS, Asa y MICHAUD, Guy (eds.), *Interdisciplinariedad. Problemas de la enseñanza y de la Investigación en las Universidades*, México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, págs. 110-144.
- JOHANSSON, Frans (2007), *El efecto Medici. Percepciones rompedoras en la intersección de ideas, conceptos y culturas*, Barcelona, Deusto S. A.
- LÓPEZ NOGUERO, Fernando (2002), «El análisis de contenido como método de investigación», *XXI, Revista de educación*, vol. 4, págs. 167-179.
- MALBRÁN, Silvia (2007), «Teorías, modelos y métodos en investigación musical. Hacia la recuperación de sus figuras prominentes», en DÍAZ, Maravillas y GIRÁLDEZ, Andrea (coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes*, Barcelona, Graó, págs. 115-118.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier y SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2020), «La enseñanza de la música en los Grados de Historia del Arte en España: antecedentes históricos y planes actuales de estudio», *Música Hodie*, vol. 20, [págs. 1-33]. <doi.org/10.5216/mh.v20.62825>
- MARTÍN MORENO, Antonio (2005), «Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad española», *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, n.º 52 (ejemplar dedicado a «La educación musical y sus nuevos retos»), págs. 53-76.
- (2023a), «La Musicología en la Universidad española: Granada», en PÉREZ COLODRERO, Consuelo y NOCILLI, Cecilia (eds.), *Gaudeamus Igitur. La Uni-*

- versidad de Granada y la música* [Catálogo de la exposición], Granada, Editorial Universidad de Granada, Colección Extensión Universitaria, págs. 87-100.
- (2023b), «La música y musicología universitaria granadinas», en GALLEGO ROCA, Miguel (ed.), *Antonio Gallego Morell. Memoria viva en su centenario (1923-2023)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, págs. 91-106.
- MEDINA, Ángel (1986), «El esperado retorno de la música a la universidad española», *Revista Ritmo*, n.º 562, págs. 14-15.
- MIRANDA, Estela M.^a, LAMFRI, Nora Z., DE SENÉN GONZÁLEZ, Silvia N. y NICOLINI, M. Alejandra (2012), «Construcción de la regulación política en educación en la década post-reforma. Procesos emergentes y efectos en los sistemas educativos provinciales», *Cuadernos de Educación*, n.º 4, 47-58.
- MORALES, Pedro, UROSA, Belén y BLANCO, Ángeles (2003), *Construcción de escalas de actitudes tipo Likert. Una guía práctica*, Madrid, La Muralla.
- MORENO, Rafael, MARTÍNEZ, Rafael J. y MUÑIZ, José (2004), «Software, instrumentación y metodología. Directrices para la construcción de ítems de elección múltiple», *Psicothema*, vol. 16, n.º 3, págs. 490-497.
- MORIN, Edgar (1994), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- NICOLESCU, Basarab (2002), *Manifesto of Transdisciplinarity*, New York, State University of New York Press.
- OCAÑA FERNÁNDEZ, A. (2006), «Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical», POZO, M.^a Teresa y ORTIZ, M.^a Angustias, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Métodos de Investigación y Diagnóstico en Educación, Granada. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/1357>> [Consultado el 21/07/2023].
- ODENA, Oscar (2015), «La investigación en educación musical dentro de las Ciencias Sociales: reflexiones desde el Reino Unido», *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, n.º 12, págs. 1-10.
- ORIO DE ALARCÓN, Nicolás (2002), El Área de «Didáctica de la Expresión Musical», *Revista de Educación*, n.º 328, págs. 155-166.
- PORTA, Amparo (2018), «La investigación en educación musical entre lo interdisciplinar y lo específico. Dando visibilidad a sus intereses docentes e investigadores», *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, n.º 14, págs. 57-74.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2006), «Retos de la musicología en España del siglo XXI: de la reflexión a la aplicación de práctica en el aula», *Revista de musicología*, vol. 29, n.º 1, págs. 11-44.
- SARFSON GLEIZER, Susana (2018), «Historias de vida en educación musical. Ana Lucía Frega: formación e influencias», *Historia y Memoria de la Educación*, vol. 8, págs. 683-698.
- SMALL, Christopher (1998), *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press.

- SUBIRATS BAYEGO, M.^a Ángeles (2011), «La Investigación en Didáctica de la Expresión Musical», *Educatio Siglo XXI*, vol. 29, n.º 1, págs. 175-194.
- TAFURI, Johannella (2004), «Investigación y didáctica en educación musical», *Revista de psicodidáctica*, n.º 17, págs. 27-36.
- TERRÓN BAÑUELOS, Aída (2015), «Coordenadas del asociacionismo profesional de los docentes. Estado de la cuestión en España», *Historia y Memoria de la Educación*, n.º 1, págs. 93-130.
- VIRGILI BLANQUET, M.^a Antonia (1998), «Los estudios de musicología en la Universidad de Valladolid», en AVIÑO, Xosé (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, págs. 87-112.

LEGISLACIÓN

- Acuerdo de 27 de abril de 1988, de la Comisión Académica del Consejo de Universidades, por el que se modifica el Catálogo de Áreas de Conocimiento actualmente en vigor, mediante la creación del área de «Didáctica de la Expresión Musical», BOE n.º 142, de 14 de junio de 1988, pág. 18734.
- Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria, BOE n.º 209, de 1 de septiembre de 1983, págs. 24034-24042.
- Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, BOE n.º 307, de 24 de diciembre de 2001.
- Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, BOE, n.º 89, de 13 de abril de 2007.
- Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario, BOE n.º 70, de 23 de 03 marzo de 2023, págs. 43267-43339.
- Real Decreto 1888/1984, de 26 de septiembre, por el que se regulan los concursos para la provisión de plazas de los Cuerpos docentes universitarios, BOE n.º 257, de 26 de octubre de 1984, págs. 31051-31086.
- Real Decreto 1312/2007, de 5 de octubre, por el que se establece la acreditación nacional para el acceso a los cuerpos docentes universitarios, BOE n.º 240, de 6 de octubre de 2007.

ANEXOS

ANEXO I. CUESTIONARIO SOBRE LA CONSIDERACIÓN, RELACIONES E HIBRIDACIÓN DE LAS ÁREAS EPISTEMOLÓGICA (MÚSICA) Y DIDÁCTICA (DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL) EN LA UNIVERSIDAD (CREHIMUDI)

El presente cuestionario que va a responder forma parte de un proyecto de investigación conjunto del área de Didáctica de la Expresión Musical de las Universidades de Jaén y Málaga. El objetivo que se pretende es conocer la opinión del profesorado universitario de Didáctica de la Música y de Música (Musicología) sobre el reconocimiento académico e investigador de sus áreas, la relación existente entre ambas y sus posibilidades de integración e hibridación. La cumplimentación de dicho cuestionario es de carácter voluntario. Asimismo, los datos obtenidos (y/o facilitados) serán procesados de manera completamente anónima.

La toma de datos se divide en dos partes: La primera contiene los datos socio-demográficos y 25 preguntas cerradas que se plantean alrededor de 5 dimensiones.

La segunda consta de una única pregunta abierta.

En el apartado de preguntas cerradas, responda a las siguientes afirmaciones del 1 al 5, siendo 1 = En completo desacuerdo/nunca y 5 = Muy de acuerdo/siempre.

Procure contestar con la mayor sinceridad posible para no alterar la veracidad de los resultados.

Gracias por su colaboración

Correo													
Datos personales y profesionales													
Sexo	Hombre					Mujer							
Edad	Entre 25 y 35 años			Entre 36 y 45 años			Entre 46 y 55 años			Más de 56 años			
Titulación/es	Musicología			Grado Superior de Música			Magisterio			Otro			
Universidad													
Facultad													
Área	Didáctica de la Expresión Musical				Música				Otro				
Docencia	Grado en Educación		Máster de Secundaria		Hª. y Ciencias de la Música			Historia del Arte		Otro			
Años en la universidad	5 o menos	6-10		11-15		16-20		21-25		26-30		Más de 30	
Nº quinquenios docencia reconocidos	0	1	2	3	4	5	6	7	8	Otro			
Nº sexenios investig. reconocidos CNEAI	0		1		2		3		4		5		6
Rama por la que solicitó los tramos de investigación y/o la acreditación	Ciencias sociales (Educación)					Humanidades (Música)							
a. Sobre las áreas de conocimiento de Música y Didáctica de la Música (1 a 5)													
1. Considero que en el mundo académico existe una clara separación entre las áreas de conocimiento Didáctica de la Música y Música (Musicología) con un mayor reconocimiento de esta última													
2. Creo que las áreas de Música y Didáctica de la Música se complementan													
3. Pienso que la investigación en Educación, y concretamente en Didáctica de la Música, tiene menos reconocimiento científico que la investigación histórica y/o epistemológica													
4. Me siento infravalorado/a y/o discriminado/a con respecto a los/as compañeros/as de la otra área													
b. Sobre el currículum investigador en Música y Didáctica de la Música (1 a 5)													
5. Me he visto obligado/a a iniciar otras líneas de investigación al incorporarme al área de Didáctica de la Música													
6. Me siento satisfecho con la investigación que realizo en Didáctica de la Música													
7. Mi investigación en Didáctica se decanta por el método cualitativo													
8. Mi investigación en Didáctica tiende a ser cuantitativa													
9. Estoy más satisfecho/a con mi investigación musicológica que con la realizada en Didáctica													
10. Siento interés por iniciar proyectos de investigación conjuntos con otras áreas de conocimiento													
c. Sobre la relación y colaboración con otras disciplinas y áreas de conocimiento (1 a 5)													
11. He realizado proyectos de investigación, presentado y/o escrito <i>papers</i> relacionados con la Didáctica en colaboración con colegas de mi área													
12. He realizado proyectos de investigación, presentado y/o escrito <i>papers</i> relacionados con la Didáctica en colaboración con colegas de otras áreas de conocimiento													
13. Realizo y publico en solitario la investigación musicológica													
14. Realizo y publico en solitario la investigación didáctica													
15. Pienso que, por regla general, la investigación en solitario tiene más valor que la realizada en conjunto													
d. Sobre la influencia de la temática de investigación de la tesis doctoral (sólo en el caso de ser doctor/a) (1 a 5)													
16. La temática de mi tesis doctoral se inscribe en la investigación													
17. La temática de mi tesis doctoral guarda alguna relación con la Didáctica de la Música													
18. He publicado trabajos derivados de mi tesis doctoral en revistas de Didáctica de la Música o de Educación													
19. Como consecuencia de mi tesis doctoral, he mejorado mi investigación en Didáctica de la Música													
20. Como consecuencia de mi tesis doctoral, he mejorado mi docencia en la formación del profesorado													
e. Sobre el sistema de reconocimiento de la investigación del profesorado (1 a 5)													
21. Creo que el sistema de acreditación universitaria y evaluación de la actividad investigadora no reconoce mis esfuerzos investigadores si los resultados no están publicados en revistas de impacto													

22. La mayoría de mis investigaciones se han difundido a través de publicaciones del ámbito de las Humanidades
23. Me parece muy difícil publicar en revistas de impacto los <i>papers</i> relacionados con la Didáctica de la Música en la formación del profesorado
24. La mayoría del profesorado universitario consulta los resultados de investigaciones que están publicadas en revistas de impacto
25. Las publicaciones en revistas de impacto ayudan a mejorar la docencia del profesorado universitario
Pregunta abierta. Responda brevemente (máximo 3 líneas)
¿Cómo se ha iniciado y cuál ha sido su formación en la investigación en Didáctica de la Música?

ANEXO II. FORMACIÓN EN DIDÁCTICA DE LA MÚSICA. RESPUESTAS A LA PREGUNTA ABIERTA DEL CUESTIONARIO CREHIMUDI

Id. Área*	Respuesta abierta
1 DM	Mi primer acercamiento a la investigación en Didáctica de la Música se produjo en <u>uno de los cursos de doctorado</u> optativos ofertados en el programa que realicé que, en su mayor parte, era musicológico. Por tanto, la formación ha sido, en gran parte, <u>autodidacta</u> , gracias a las <u>lecturas</u> de artículos y manuales y aportaciones de los <u>compañeros</u> de mi área y, sobre todo, de otras afines tanto de mi entorno como de otras universidades, además de lo aprendido en <u>seminarios y cursos</u> específicos ofertados en el plan de formación de la universidad, en másteres o incluso organizados desde la propia área. También he aprendido en diversas estancias de investigación y a base de <u>tutorizar trabajos fin de grado y de máster educativos</u> .
2 DM	A partir de iniciar mi carrera como docente universitario, por medio de <u>cursos especializados</u> ofertados por la Universidad y por la propia experiencia.
3 DM	Realizando <u>cursos específicos</u> en el tema (sobre metodologías, recursos, etc.), cursos de innovación docente organizados por mi propia universidad, y asistiendo a <u>congresos de didáctica</u> , entre otras iniciativas.
4 DM	Se inició <u>de manera gradual</u> para dar respuesta a todas las cuestiones que me iban surgiendo como consecuencia de la <u>impartición de docencia en el Grado en Educación Primaria</u> .
5 DM	Mi formación ha formado parte de la <u>inquietud</u> que siento <u>por cualquier asunto</u> relacionado con la creación, interpretación y análisis sociocultural y económico <u>de la música</u> .
6 DM	A través de la <u>propia formación</u> .
7 DM	<u>Formador de formadores</u> en Didáctica del Área Artística. <u>Impartiendo cursos de formación</u> del profesorado. Con la <u>docencia en todos los niveles</u> educativos.
8 DM	Mi formación ha sido principalmente <u>autodidacta</u> pero también he acudido a <u>cursos</u> de formación musical de la Universidad de Alcalá de Henares, he realizado algunos cursos a distancia y otros presenciales organizados por diversas entidades.
9 DM	Con mi ingreso en la universidad, de modo <u>autodidacta</u> , principalmente a través de <u>lecturas</u> y de mi <u>experiencia docente</u> .
10 DM	Ha sido una formación que empezó de manera <u>autodidacta</u> , <u>partiendo de lo que hacía en Musicología</u> . <u>Con el tiempo</u> , y a través de <u>colaboraciones con compañeros</u> , he ido asimilando los estándares de la investigación en didáctica.
11 DM	Con la realización del <u>Máster en psicodidáctica</u> y la realización del <u>doctorado</u> .
12 DM	Como consecuencia de mi <u>implicación con</u> la calidad de <u>la enseñanza</u> . Participo en <u>cursos de formación metodológica cualitativa y cuantitativa</u> .
13 DM	A través de los <u>cursos de doctorado</u> y la realización de la <u>tesis</u> .
14 DM	<u>No tengo formación en este campo</u> .
15 DM	Sobre todo, durante los estudios de <u>doctorado en Educación</u> en la UNED y a través del aprendizaje autónomo derivado de lo aprendido con <u>otros colegas de Psicología de la Educación</u> .
16 DM	Se inició a través de la <u>docencia universitaria</u> . Realicé el antiguo <u>CAP</u> y suelo hacer <u>cursos de formación</u> pertinentes a esta temática.
17 DM	<u>Con la profesión de docente</u> , es necesario realizar un doctorado. Ahí se inició mi formación. <u>La formación ha tenido lugar a través del doctorado y de lecturas</u> sobre trabajos.
18 DM	A través de <u>proyectos de investigación</u> y <u>con compañeros</u> con intereses sobre el tema. formación a través de <u>lecturas, cursos, congresos...</u>
19 DM	A través de <u>un curso de doctorado</u> y de forma <u>autodidacta</u> (leyendo artículos relacionados con el tema, comentando con otros colegas de Facultad).
20 DM	<u>Autodidacta</u> .
21 DM	En el momento en que comencé con el <u>programa de doctorado</u> y mediante los <u>trabajos de investigación</u> derivados de los cursos de doctorado.

22 DM	<u>Tesis doctoral.</u> A través del Departamento de Didáctica y Organización Escolar.
23 DM	<u>Por mi experiencia como maestra de música. Ninguna formación específica.</u>
24 DM	Me inicié con la realización de mi <u>tesis doctoral</u> . Era parte de un <u>proyecto de didáctica general y yo concreté en la musical</u> . Luego hice una <u>estancia postdoctoral</u> con la misma estrategia: educación general y trasvase a la musical.
25 DM	<u>Todo parte de la realización de mi tesis doctoral</u> , la cual versa sobre el impacto de las tecnologías en la interpretación instrumental en alumnos de educación secundaria. A partir de ahí, he desarrollado y publicado trabajos que versan, principalmente, sobre la utilización de las tecnologías y sus beneficios en diversos ámbitos de la didáctica musical.
26 DM	Consecuencia del <u>trabajo en un centro de formación de maestros</u> , por la pertenencia a un Departamento de Didáctica, por el perfil de mi plaza de Didáctica... <u>las necesidades del servicio</u> .
27 M	<u>No me he iniciado.</u>
28 M	<u>No poseo formación investigadora en Didáctica de la Música</u> , aunque me gustaría iniciarme y poder colaborar.

