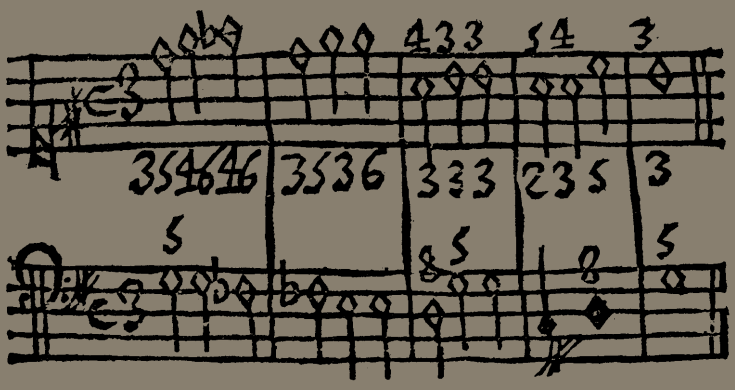
NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MVSICOLOGÍA

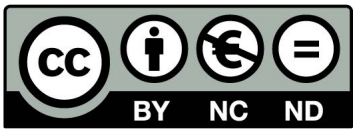
2013 ZARAGOZA (España) ISSN: 0213-7305



29

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3346



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

NASSARRE
REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA
29

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología

Nace en 1985 como prolongación natural de la Sección de Música Antigua, creada poco tiempo antes, dentro de la Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza. Los objetivos de la incipiente Sección, consolidados a lo largo del tiempo, buscaban contribuir a la investigación sistemática, la promoción y divulgación de la alta cultura aragonesa, y por extensión de la cultura en general. En ese contexto y con esos objetivos nació entonces NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología*, eficaz herramienta para dar a conocer los resultados de las más variadas investigaciones, abriéndose a la amplitud universal en temáticas y territorios del hecho musical.

La Revista se encuentra en su tercera fase. En la primera década, con dos números anuales, fue dirigida por el director de dicha Sección de Música Antigua, D. Pedro Calahorra: vols. 1-2 (1985) a vol. X. (1994). En la segunda década, que fijó la periodicidad de la Revista en una edición anual, fue dirigida por el Dr. A. Zaldívar Gracia, miembro activo de la Sección: vols. XI, 1-2 (1995) a vol. XXII (2006). La reestructuración de la Institución "Fernando el Católico", con unos nuevos Estatutos, motivaron el inicio de la tercera etapa de NASSARRE, vol. 23 (2007), con una nueva sección para dar a conocer los trabajos de investigación de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, dirigida por el Dr. L. Prensa Villegas. Y se encargó su edición a quien fuera su primer Director, D. Pedro Calahorra.

La notable aportación hasta el momento de NASSARRE al acervo de la musicología española e internacional es un acicate para seguir acrecentando e incentivando los rigurosos estudios que la han caracterizado desde su creación.

NASSARRE, 29 (2013)

Director: Pedro Calahorra Martínez. Vol. XXIII (2007). *Institución "Fernando el Católico".*

Consejo editorial: Alberto Cebolla Royo, *Conservatorio Superior de Música de Salamanca*; Eva T. Esteve Roldán, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*.

Consejo científico: María Rosario Álvarez Martínez, *Universidad de Tenerife*; Javier Artigas Pina, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*; Ismael Fernández de la Cuesta, *Real Conservatorio de Música de Madrid*; José Luis González Uriol, *Institución "Fernando el Católico"*; Jesús Gonzalo López, *Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza*; Louis Jambou, *Universidad de París*; José María Llorens Cisteró, *Departamento Musicología - CSIC, Barcelona*; Giampaolo Mele, *Universidad de Sassari (Italia)*; Miguel Manzano Alonso, *compositor y etnomusicólogo*; Rafael Martín Castilla, *Conservatorio Superior de Música de Salamanca*; Luis Prensa Villegas, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Pere Ros Vilanova, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Lothar Siemens Hernández, *Museo Canario*; José Sierra Pérez, *Musicólogo e investigador*; Daniel Vega Cernuda, *Musicólogo e investigador*; Álvaro Zaldívar Gracia, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*.

Secretaría: Palacio Provincial / Plaza de España, 2 / 50071 Zaragoza (España);
Tels.: [34] 976 288 878 / 89: Fax.: [34] 976288 869; nassarre.ifc@gmail.com

Sigla internacional propuesta: NASS

NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

2013 ZARAGOZA (ESPAÑA) ISSN: 0213-7305

29

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA

Publicación núm. 3.283
de la
Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza España, 2.
50071 ZARAGOZA
Tels.: [34] 976 288 878 / 879 • Fax: [34] 976 288 869
ifc@dpz.es

El volumen I,1 (1985) comprendía, por razones editoriales, los dos semestres del año, por lo que su correcta numeración ha de ser I, 1-2 (1985) y como tal habrá de citarse en adelante.
A partir del volumen XIX (2003) la revista se convierte en anual.

Toda la correspondencia, suscripciones, peticiones de envío e intercambio, deben dirigirse a la Institución «Fernando el Católico».

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología no se identifica, necesariamente, con las opiniones expuestas por los autores, en virtud de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

FICHA CATALOGRÁFICA

NASSARRE: revista aragonesa de musicología / Institución «Fernando el Católico». – V. 1, nº 1 (1985) .-
Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1985- .-
24 cm
Anual
ISSN 977-0213-7305
I. Institución «Fernando el Católico», ed.
78 (460.22)

© Los autores
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico»

I.S.S.N.: 977-0213-7305
Depósito Legal: Z-3002-92
Preimpresión: Semprini Edición. Zaragoza
Impresión: Cometa. Talleres editoriales. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA - UNIÓN EUROPEA

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

David Andrés Fernández. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca y Doctor por la Universidad de Zaragoza. Actualmente profesor de Musicología en la Universidad Austral de Chile.

Clara Bejarano Pellicer. Doctora en Historia en la Universidad de Sevilla y titulada en Música en el conservatorio Francisco Guerrero de Sevilla. Autora de una tesis doctoral sobre Historia social de la Música en los siglos XVI y XVII, por la que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado y el Premio Focus-Abengoa a la mejor tesis doctoral. Es miembro del personal docente e investigador del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla.

Joan B. Boïls. Titulado Superior de Música en las especialidades de Musicología, Pedagogía, Flauta, Dirección de Coros y Dirección de Orquesta. Doctor por la Universidad de Valladolid. En el campo de la interpretación histórica dirige La Dispersione y es el coordinador del Curso de Música Antigua de Guadassuar (Valencia).

Mª Aurelia Díez Huerga. Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo. Diplomada en Magisterio, especialidad de Educación Musical. Profesora de Enseñanza Secundaria, especialidad de Música.

Eva T. Esteve Roldán. Título Superior de Musicología expedido por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Diploma de Estudios Avanzados en Historia Medieval, Moderna y Ciencias y Técnicas Historiográficas en la Facultad de Geografía e Historia en la UNED. Ha impartido clases en diversas cátedras de musicología de los conservatorios superiores de música de Zaragoza, Salamanca y Madrid.

José Ignacio Palacios Sanz. Licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte. Profesor Superior de Órgano, Musicología, Pedagogía Musical y Música Sacra. Profesor Titular de Música en la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid. Coordinador General del Máster de Profesor de Educación Secundaria y Bachillerato de la Universidad de Valladolid. Concertista.

Miguel Ángel Pallarés Jiménez. Licenciado en Filosofía y Letras y Doctor en Historia por la Universidad de Zaragoza, con Premio Extraordinario de Doctorado (2003). Colaborador habitual de *Nassarre*, ha sido profesor del Departamento de Historia Medieval y del de Ciencias de la Documentación de dicha Universidad.

Santiago Ruiz Torres. Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor asistente en la Escuela Universitaria de Educación y Turismo de Ávila (Universidad de Salamanca), adscrito al Área de Didáctica de la Expresión Musical.

Nº 29, 2013 ZARAGOZA (ESPAÑA) ISSN: 0213-7305

ÍNDICE

Saboreando un siglo. Pedro Calahorra Martínez 11

I. ESTUDIOS

El surgimiento del magníficat polifónico en la Península Ibérica. Eva T. Esteve Roldán 15

La música en las fiestas municipales de verano en Sevilla en la Baja Modernidad. Clara Bejarano Pellicer 45

El maestro de capilla aragonés José Gargallo y sus opciones profesionales en las catedrales castellanas (1771-1794). Miguel Ángel Pallarés Jiménez 77

El manuscrito de José de Teixidor en la *Historia de la música española* de Mariano Soriano *Fuertes*. Joan B. Boïls 87

El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX. Mª Aurelia Díez Huerga 99

Aportaciones de Aquilino Amezua a la organería de Castilla y León. José Ignacio Palacios Sanz 129

Los Triludios al Santísimo Sacramento de Luis Iraurrízaga (1891-1928): tradición y renovación en la producción sacra española a principios del siglo XX. Santiago Ruiz Torres 179

II. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA

Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XII-XVI) del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (parte 1ª). David Andrés Fernández 209

Instrucciones a los colaboradores de *Nassarre* 247

Ediciones musicales de la Institución "Fernando el Católico" 251

Biblioteca virtual de la Institución "Fernando el Católico", fondos de música 253

NASSARRE, 29
2013, pp. 11-12
ISSN: 0213-7305

SABOREANDO UN SIGLO

No se había pretendido, pero el contenido del presente volumen de *Nassarre* tiene, afortunadamente, un marco concreto que lo define, un encaje perfecto en una determinada época de la historia de la música española. Los trabajos que presenta hallan, en su variedad, vida propia en el siglo XIX y primer tercio del XX, configurando una página, ciertamente parcial, pero de lleno integrada en el desarrollo cultural y musical de aquella época. Añade, además, la variedad de abarcar los dos polos de la música de siempre, de carácter no sacro y la religiosa. Al hablarnos del Liceo de Oviedo, Aurelia Díez nos introduce en el fecundo mundo del siglo XIX de los Ateneos, Liceos, Academias, Sociedades filarmónicas y similares, centros generosos de actividades culturales y en gran manera musicalmente variados, desde las reuniones familiares de maestros y melómanos hasta las grandes estructuras filarmónicas y corales. Joan B. Boïls nos ofrece dos nombres, José de Teixidor y Mariano Soriano Fuertes, capaces de llamar la atención sobre los numerosos críticos musicales e historiadores del presente musical de aquella época, y musicólogos de oficio, con trabajos tan importantes como imprescindibles acerca de Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri, Baltasar Saldoni, y otros más, en cuyo empeño musical inserta a los dos autores que nos presenta. Estas dos aportaciones son una valiosa representación del mundo musical del XIX; muestra parcial, pero de singular relieve en el conjunto histórico.

La música religiosa del siglo XIX está significativamente tratada en el presente volumen de *Nassarre*. Clara Bejarano nos habla de los servicios múltiples y variados de las capillas de música,

numerosos en su conjunto, si bien se centra en la catedral hispalense. Miguel Ángel Pallarés muestra la múltiple actividad, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, del aragonés José Gargallo, en su andadura por los magisterios castellanos. No podía faltar en esta referencia a la música religiosa del XIX la presencia del órgano, pieza imprescindible en el ambiente sonoro eclesiástico. José Ignacio Palacios estudia la singular aportación del organero Aquilino Amezua, al desarrollo del órgano romántico, y más en concreto en catedrales castellanas. Eva Esteve nos trae una minuciosa y detallada enumeración y descripción de los magníficat polifónicos del Renacimiento español, la cual hubiese hecho las delicias de la Schola Cantorum del París de finales del siglo XIX, origen y proyectora de estos trabajos musicológicos. Y Santiago Ruiz concluye esta parcial mención de la música religiosa del siglo XIX con la mención de Luis Iruarrúzaga, epígono de toda una trayectoria notable de compositores de música religiosa, en medio de históricos congresos, "motupropios", estilos cecilianos y destacadas muestras musicales.

Un singular apéndice cierra el presente volumen. Quizá su contenido nos debiera llevar objetivamente siglos atrás para centrarlo en su contexto; sin embargo bien podemos situarlo en el recordado siglo XIX, pues en el mismo se dio el empuje inicial a la restauración del denominado canto gregoriano, del que trata nuestro último apartado. David Andrés presenta una rica contribución al estudio musicológico del repertorio, con el estudio de una pequeña colección de fragmentos de códices gregorianos, analizándolos musicalmente y situándolos en su contexto litúrgico.

Un volumen, en definitiva, para revivir y saborear tiempos pasados.

El Director

I. ESTUDIOS

NASSARRE, 29
2013, pp. 15-44
ISSN: 0213-7305

El surgimiento del magníficat polifónico en la Península Ibérica*

EVA T. ESTEVE ROLDÁN

Resumen: Llama la atención la escasa atención que ha tenido en la musicología española el estudio de algunos géneros musicales como los magníficat, que en su época tuvieron gran éxito y aceptación. Ante el impactante hecho de que las composiciones con este texto de Cristóbal de Morales (1500-1553) fueron las más editadas durante el siglo XVI en Europa, este estudio realiza una perspectiva preliminar general del género en la Península Ibérica desde las primeras manifestaciones polifónicas hasta 1550, con el objeto de dibujar un mapa de la tradición anterior a las ediciones de Morales y el interés inmediato que su obra suscita. Para un primer acercamiento global al género, el estudio se basa tanto en la localización de las fuentes polifónicas conservadas, como en inventarios y ceremoniales.

Palabras clave: Magníficat, polifonía, Renacimiento, géneros litúrgicos, fuentes.

Abstract: It is amazing the little attention that Spanish musicology has given to the study of some musical genres such as the *Magnificat,* which in its time had great success and acceptance. Given the surprising fact that the works with this text by Cristobal de Morales (1500-1553) were the most widely published during the sixteenth century in Europe, this study provides a preliminary overview of this genre in the Iberian Peninsula since the first polyphonic manifestations until 1550, in order to draw a map of the tradition preceding the Morales editions and the immediate interest that his works raise. To provide a first global approach to the genre, this research is based on the location of polyphonic preserved sources, inventories and ceremonials.

Key words: Magnificat, polyphony, Renaissance, liturgical genres, source.

* Una versión anterior de este estudio se presentó en el "International Stimu *Symposium Siglos de Oro"*, Utrecht, 28-30 de agosto de 2008. Agradezco a Tess Knighton y a Cristina Urchueguía su atenta y detallada lectura de una versión previa de este texto y su gran ayuda para mejorarlo sustancialmente. También agradezco a Pilar Ramos, Luis Robledo y Bruno Turner, sus útiles consejos en momentos críticos.

Los magníficat de Cristóbal de Morales tuvieron un éxito sin precedentes en el siglo XVI con una difusión y recepción extraordinaria. Fueron los más reeditados durante el Renacimiento con gran cantidad de copias impresas y manuscritas distribuidas a lo largo del territorio europeo, continuando aún su impresión en la siguiente centuria. Su gran reputación se refleja, además, en las citas literarias coetáneas que alaban su fama y calidad. El propio Palestrina añade voces a estos modelos y, según Mateo Fornari, estas piezas mostraron al compositor italiano la forma de adaptar el texto con el fin de hacerlo más inteligible[1].

Este fenómeno nos invita a preguntarnos cómo se gestaron estas piezas. Si en ellas pudo influir la tradición española en la que el compositor se formó, qué características tenían los antecedentes de este género en la Península Ibérica y desde cuándo hay indicios de su interpretación polifónica[2]. Cristóbal de Morales llega a Roma con unos treinta y cinco años, ya rebasando la mitad de su vida, con una sólida formación y experiencia musical adquirida en Sevilla, Ávila o Plasencia[3]. Su bagaje musical es sólido y la experiencia adquirida con anterioridad puede estar conectada con el alto interés que generan sus versiones del cántico de María en la Península Ibérica. Un interés manifestado por la abundancia de copias conservadas, junto a la realización de las únicas adaptaciones instrumentales que se conocen (1554[32])[4].

---

1. Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro,* Madrid, Alianza Música, 1992, pp. 22 y 101-102; Perkins, Leeman L.: *Music in the Age of the Renaissance*, New York and London, Norton & Company, 1999, p. 552; y Ham, Martin: "Worklist" en Rees, Owen y Nelson Bernadette: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 299-300 y listados D.

2. Es sorprendente la ausencia de la voz "Magníficat" en Casares, Emilio y otros (eds.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, en el que sí se puede encontrar otros géneros litúrgicos como, por ejemplo "Himno".

3. Para el estudio de la influencia de la tradición española en la producción de Morales véanse Freis, Wolfgang: "Cristóbal de Morales and the Spanish Tradition", en *Revista de Musicología,* XVI, 5 (1993), pp. 2750-2769; ibídem: "Cristóbal de Morales and the Spanish motet in the first half of the sixteenth century: an analytical study of selected motets by Morales and competitive settings in Sev-BC 1 y Tarz-C 2-3", Tesis doctoral, University of Chicago, 1992, pp. 217-290 y 338; Wagstaff, Grayson: "Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style" y Nelson, Bernadette: "Morales´s Contribution to the *Pange Lingua* Tradition and an Anonymous *Tantum ergo*", ambos en Rees y Nelson, *Cristóbal de Morales*, pp. 63-83 y 85-110 respectivamente.

4. Las abreviaturas de las fuentes se extraen del *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*. Llama la atención que más de un tercio del volumen total de los manuscritos basados en sus magníficat impresos se encuentre en la Península Ibérica. Ham, "Worklist", listado D2. Véase también Knighton, Tess: "Morales in print: distribution and ownership in Renaissance Spain", en Rees y Nelson, *Cristóbal de Morales*, pp. 161-175.

El objetivo de este estudio es, por tanto, presentar un panorama general del magníficat polifónico en la tierra de origen del autor anterior a sus publicaciones en Roma y el impacto inmediato de estas ediciones en la Península Ibérica. El análisis se centra fundamentalmente en los documentos musicales conservados y se complementa con ceremoniales e inventarios para dejar constancia de su interpretación improvisada y la cantidad de música desaparecida[5]. Aun así, debemos ser conscientes de la escasez de información existente y, por tanto, de la relatividad de las conclusiones en el estado preliminar que muestra este estudio, pero también de la necesidad de un panorama general del género en la Península Ibérica.

El periodo cronológico seleccionado comprende desde los inicios de la tradición polifónica hispana escrita hasta 1550, los años inmediatamente posteriores a la primeras ediciones de estas piezas de Morales en 1542[9] y 1544[4]. En un principio, el límite geográfico era lo que actualmente es España, pero en vista de los fuertes lazos y fuentes comunes con Portugal se ha ampliado el marco geográfico utilizando el término "hispano" en el sentido asignado por los fenicios o romanos.

CONFECCIÓN DE LAS TABLAS Y COMPLEMENTOS DOCUMENTALES

Tipología de las Tablas

El estudio parte de la elaboración previa de dos clases de listados incluidos en los anexos, que se ordenan cronológicamente:

Fuentes (Tablas 1 y 3)

Enumera los documentos musicales cercanos a círculos o compositores hispanos cuya fecha de copia o edición se encuentra comprendida en la cronología indicada. Los códices tardíos sólo aparecen en obras concordantes. Contiene todas las piezas con el cántico de María que se encuentran en cada volumen, definiendo su situación dentro del manus-

5. En la catedral de Granada (*c.* 1497-1507) los magníficat se cantan de pie, junto a otras piezas "generalmente, todas las vezes que cantan cum nota que es por punto" o sea, en contrapunto improvisado. Se interpretan además "a fabordón" en las segundas vísperas de las fiestas dobles mayores que no son de guardar. Torres, Milagros: *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a finales del Medievo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 14-5, 26-7, 229 y 255. La práctica improvisada continúa hasta finales de siglo como se indica en las exequias de Felipe II (1598) donde este cántico se interpreta a fabordón en la capilla real. Robledo, Luis: "La música en la casa del rey", en Robledo, Luis y otros: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, Caja Madrid, 2000, p. 169.

crito, tanto en el número de pieza como de folio, en paréntesis[6]. El nombre de los autores aparece tal y como se encuentra en el original. Se organiza por orden cronológico basado en el *RISM* o, en su ausencia, el *Census-Catalogue,* a no ser que se especifique otra bibliografía[7]. La clasificación de los datos tiene como objetivo estudiar cómo se agrupan, su volumen dentro del códice, preferencias por tonos o versos y, en definitiva, acercarnos a las costumbres y prácticas específicas de este género en cada periodo cronológico.

Autores (Tablas 2, 4 y 5)

Selecciona los magníficat de autores de procedencia ibérica o anónimos extraídos de las fuentes citadas con anterioridad. A éstos se suma alguna pieza hispana en volúmenes foráneos y otras en fuentes posteriores cuyas fechas de composición han sido datadas dentro de la cronología indicada por la bibliografía existente de forma razonada[8]. Los datos biográficos y la regularización de los nombres de los compositores se obtienen del *New Grove*[9] (salvo excepciones indicadas) y se organizan por orden alfabético con los anónimos en primer lugar. Su finalidad es seleccionar los que pudieron haber gestado sus características en la tradición ibérica para comparar sus particularidades y estudiar su evolución.

Localización y selección de datos y fuentes

La división cronológica de las Tablas 1-5 obedece únicamente a fines organizativos, sin señalar diferencias estilísticas marcadas entre ellas sino una continua y gradual evolución[10].

---

6. La foliación se cita siempre en números arábigos para economizar espacio en las tablas.

7. Las abreviaturas de las fuentes manuscritas e impresas se extraen del *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, al igual que la información referente a los demás apartados (versos, tonos, voces, etc.) o, en su defecto, del *Census Catalogue of Manuscript sources of Polyphonic music 1400-1550*, Sttutgart, American Institute of Musicology, 1979-88 o KIRSCH, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnifica t-und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, Verlegt bei hans Schneider, 1966, si no se especifica otra bibliografía.

8. Hay que tener en cuenta que las obras de compositores hispanos conservadas más allá de los Pirineos pudieron atender a necesidades litúrgicas foráneas y por ello se tiene muy en cuenta su recepción dentro de la Península Ibérica.

9. SADIE, Stanley y TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York, Macmillan Publihsers, 2001.

10. Para la progresión estilística e interpretativa de los magníficat hispanos véase ESTEVE, Eva: "*Alternatim* y simbolismo en los magníficat polifónicos de procedencia hispana en

Siglo XV

Quizá debido a la escasez de música polifónica del siglo XV conservada en la Península, los primeros ejemplos se localizan en Italia y están relacionados con compositores o círculos cercanos a la corte de Nápoles que desde 1442 pertenece al Reino de Aragón, al igual que Sicilia y Cerdeña.

El más temprano es el códice custodiado en Faenza, *Biblioteca Comunal* 117 (I-FZc 117) cuya tercera sección fue completada por Johannes Bonadies hacia 1474[11]. La producción hispana se documenta en las piezas de Bernardo Icart descrito en una provisión papal como clérigo de la diócesis de Tortosa (Tarragona) en 1478 y mencionado como cantor en la corte aragonesa de Nápoles desde ese mismo año hasta 1480[12]. Le sigue el manuscrito de Montecassino, *Biblioteca dell´Abbazia* 871 (I-MC 871), con una relación más próxima a la corte napolitana. Según el índice de su contenido, comprendía cinco magníficat de los que se han perdido la mitad[13]. Aunque sólo se indica el nombre de un compositor internacional, su origen napolitano y la inclusión de piezas con textos y autores peninsulares (Cornago, Oriola o Icart) podría acercar las posibilidades a la procedencia ibérica de alguna pieza o a la práctica utilizada en el Reino de Aragón.

Los primeros manuscritos conservados en España con este repertorio datan de finales de la centuria. El Cancionero de la Colombina (E-Sc: Ms. 7-1-28) tan sólo contiene una pieza incompleta con errores de copia, por lo que su interpretación parece poco probable[14]. Una versión completa se conserva en Trento, *Castello del Buonconsiglio* 88, por lo que se cita como

---

el siglo XVI", en *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2012), pp. 243-262; KREITNER, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, London, Boydell and Brewer, 2003, pp. 43-44, 70-72 y 115; y SARGENT, Joseph M.: "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", Tesis doctoral, Standford University, 2009, pp. 79-275.

11. La cronología de la fuente en la Tabla 1 hace referencia únicamente a este último añadido. *RISM* B/IV 4, p. 898 y *Census Catalogue,* 1, p. 215

12. ATLAS, Allan y ALDEN, Jane: "Ycart, Bernhard", en SADIE y TYRELL, *The New Grove*, 27, pp. 648-9; utilizan la grafía de la fuente original. Sin embargo en la Tabla 2 se escribe tal y como aparece en el antiguo Reino de Aragón. Véase GREGORI Y CIFRÉ, Josep María: "Icart, Bernat", en CASARES, *Diccionario de la música*, vol. 6, p. 395.

13. Faltan los números 81, 82 y la mitad del 80, tal y como aparecen en la Tabla 1. POPE, Isabel y KANAZAWA, Masakata (eds.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Napolitan Repertory of Sacred and Secular Music,* Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 18-35.

14. El facsímil muestra el manuscrito tachado por su imposibilidad de ejecución. SIERRA, José y GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.): *Cancionero Musical de La Colombina*, Madrid, Sociedad Española de Musicología y Asociación Española de Documentación Musical, 2006, p. 201.

fuente principal en la Tabla 2. La datación de Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, ms. s.s. (E-SE: Ms. s.s.) se basa en Kreitner[15].

Considerando la Tabla 1, conservamos cuatro obras compuestas por autores pertenecientes a los reinos de Castilla y Aragón durante el siglo XV: tres de Icart y una de Anchieta (nos 4-7, Tabla 2). A estas sumamos la de Juan de Segovia (nº 8), cantor y capellán en la Capilla Real Castellana, del que sólo poseemos datos hasta 1494[16]. Aunque la pieza se encuentra en una fuente algo más tardía, los datos biográficos y su textura a tres voces parece indicar una factura temprana[17].

A estas cinco se añade otra obra conservada en la *Bibliothèque Nationale* de París (nº 9) que formó parte de la Biblioteca Colombina y su primera sección estuvo unida a E-Sc 5-1-43. El último fascículo, donde se encuentra este cántico, también incluye dos piezas de Juan Fernández de Madrid. El compositor flamenco Johannes Wreede (o Juan de Urrede) aparece mayoritariamente en manuscritos de ámbito peninsular. La inclusión de esta obra en fuentes ibéricas podría indicar una composición de la pieza durante su estancia en España, adaptándose al gusto imperante[18]. Ciñéndonos a las nueve piezas que han perdurado, tan sólo cinco tienen una relación probada con el reino hispano. Las tres de Bernardo Icart se pueden considerar los primeros ejemplos conservados con este texto de un compositor procedente del Reino de Aragón. Distan casi cuarenta años del primer ejemplo conocido europeo donde se especifica autor y fecha[19].

Es llamativa la preferencia de la polifonía para los versos pares, cuya interpretación se alternaba con los nones en canto llano o al órgano. La disposición de las fuentes ordenan los cánticos de la Virgen generalmente por parejas o de forma individual, aunque en Italia se vislumbra cierta tendencia a grupos mayores[20]. Llama la atención que las tres fuentes principales mencionadas (Faenza, Montecassino y Segovia) tuvieran todas cinco magníficat sin una disposición ordenada por tonos. Parece indicar

15. KREITNER, *The Church Music*, pp. 80-81.

16. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando El Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución "Fernando El Católico", 2001, p. 344.

17. Kreitner lo incluye en su lista de obras del siglo XV por dichas razones. KREITNER, *The Church Music,* p. 210.

18. KREITNER, *The Church Music,* pp. 70-72.

19. Johannes de Quadris (Mayo, 1436, Venice) en GB-Ob: Ms. *Canonici misc*. 213. STEVENSON, *La música en las catedrales,* pp. 102-103.

20. I-Fc 117 números 3, 4 y 5; I- MC 871 números 2, 3, [4 y 5] de la Tabla 1, los dos últimos perdidos.

algún ciclo específico en el que se engalanaban polifónicamente las vísperas que deberá ser investigado en otro tipo de documentación, como libros litúrgicos y ceremoniales coetáneos cercanos geográficamente a la compilación[21].

Los inventarios confeccionados a finales del siglo XV o primera década del XVI suelen contabilizar la música existente describiendo el formato físico sin especificar el tipo de repertorio, denominado a veces como "libro de canto de órgano", sin más detalles, por lo que es difícil contabilizar la presencia del cántico[22]. Sin embargo, por algunos ceremoniales tempranos preservados, parece que la práctica a varias voces en vísperas era usual en las mayores festividades de algunas instituciones a mediados de la centuria[23].

Primer cuarto del siglo XVI

En las primeras décadas de 1500 las piezas se circunscriben fundamentalmente a dos grandes códices. El más heterogéneo, se encuentra en Barcelona, Biblioteca de Catalunya (E-Bbc: Ms. 454) y se divide en cuatro secciones con diferente datación, de las que las tres más tempranas (denominadas A, B, C) contienen obras con este texto. En total, suman

---

21. Podrían indicar grandes festividades de dos y tres vísperas "Son obligados [los cantores] a cantar los días siguientes desta manera: todos los domingos de las Pascuas a las primeras, segundas y terceras vísperas. En todas las fiestas *Domini Sabaoth*, en todos los días de Nuestra Señora de Holgar a las primeras vísperas […] y en las segundas vísperas […]", Granada, 1492-1507. Torres, *El ceremonial de Granada,* p. 255.

22. Ros-Fábregas, Emilio: "Libros de música en las bibliotecas españolas del siglo XVI (I)", en *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), p. 59; Knighton, Tess: "Libros de canto: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century", en Fenlon Iain y Knighton, Tess (eds.): *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World,* Kassel, Edition Reichenberger, 2006, p. 233; y Reynaud, François: *La polyphonie toledane et son milieu des premiers temoignages aux environs de 1600*, Paris, Turnhout, CNRS, Brepols, 1996, p. 360.

23. En la catedral de Palencia, en 1445, se obliga a asistir al cantor y maestro de seises que interpretaba la polifonía a "misa y vísperas todos los domingos y fiestas de guardar". En 1493, se especifica que los cantores "hayan de cantar canto de órgano e contrapunto todos los domingos e días de fiestas […] según que fasta aquí se suele cantar", la demanda de estos cantores en misa y vísperas parece indicar una interpretación polifónica del magníficat ya sea leída o improvisada. López Calo, José: *La música en la catedral de Palencia. Vol. III. Resumen histórico*, Palencia, Diputación Provincial, 2007, pp. 24-25.

"Las buenas y loables costumbres" de la catedral de Granada, redactadas de 1492 a 1507, citan la entonación de los magníficat "a canto de órgano" los domingos de Pascua, las fiestas *Domini Sabaoth*, los días de "Nuestra Señora de holgar" y en las otras fiestas dobles mayores de guardar a primeras y segundas vísperas. En las dobles mayores que no son de guardar, sólo en las primeras vísperas. Torres, *El ceremonial de Granada*, p. 255.

once magníficat, todos para versos pares, menos el situado en el penúltimo folio pautado (nº 11, Tabla 3). De éstos, cinco parecen de factura franco-flamenca (nos 2-6, Tabla 3), tres están compuestos por autores hispanos (Cubell, Mondejar y Quexada) y otros tres son anónimos[24]. El segundo manuscrito situado en Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral (E-TZ: Ms. 2/3), contiene quince cánticos de la Virgen consecutivos, destacando por ser el primero con estas características con un origen peninsular y autores hispanos[25].

A los anteriores añadimos, en la Tabla 4, una obra de Juan Escribano (*c*. 1478-1557) copiada durante el pontificado de Julio II (†1513) que se conserva en Ciudad del Vaticano. Este compositor se encuentra citado en la catedral de Salamanca desde 1498 y, tras un largo periodo en la Capilla Papal, vuelve a Salamanca en 1539[26]. Por último, se incluye también a Vasco Pires, documentado en Portugal de 1481 a 1509, del que sólo se conservan dos magníficat polifónicos.

En suma, es notoria una tendencia a la agrupación de estos cánticos dentro de los volúmenes conservados, en las que continúa la reminiscencia del número cinco en E-Bbc: Ms. 454. Los criterios de disposición dentro del volumen están más cercanos a su autoría o número de voces que a los tonos en los que se estructuran. Sorprende la ausencia de los esquemas melódicos quinto y séptimo, que tampoco aparecen en las fuentes mostradas del siglo XV, a excepción de un ejemplo del inglés John Hothby en I-FZc 117.

En los inventarios conservados realizados en esta franja cronológica (*c*. 1500- *c*. 1525) observamos un incremento en la descripción del repertorio y, aunque continúan citando generalmente el formato o la textura,

---

24. Ros-Fábregas, Emilio: "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions", Tesis doctoral, University of New York, 1992, vol. I, pp. 159-163.

25. En la Tabla 4 se mantiene el nombre de la fuente original "Porto" en vez de utilizar el mencionado en Robert Stevenson: "Escobar, Pedro de [Pedro del Puerto; Pedro do Porto]" (Sadie y Tyrell, *The New Grove*, 8, pp. 314-315) por el complejo entramado de documentación expuesto con gran claridad por Villanueva, Francesc: "La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: Una revisión a la luz de nuevos datos sobre el magisterio de capilla de Pedro do Porto, alias de Sosa, en la catedral de Valencia (1509-1514)", en *Revista de Musicología*, 34, 1 (2011), pp. 37-58. Su artículo da por sentado que Puerto y Porto son la misma persona basándose en Cardoso (s.a.) pero también Barros (1549) y Barboso (1752) identifican a Porto con Escobar existiendo mayor número de datos coincidentes al respecto, por lo que se hace necesaria más documentación para realizar afirmaciones concluyentes.

26. Llorens, José Mª: "Escribano, Juan", en Casares, *Diccionario de la música*, vol. 4, pp. 734-735.

comienzan a identificar las obras contenidas de forma minoritaria. Las pocas referencias en que se especifican los magníficat respaldan la práctica de encuadernarse junto a otros géneros religiosos, como el libro de "himnos, magnificat y motetes" encargado por la catedral de Toledo en 1518 del que desconocemos los autores musicales[27]. La costumbre de interpretar este cántico a varias voces los domingos y grandes fiestas parece consolidada[28].

Segundo cuarto del siglo XVI

En la década de 1540, el número de manuscritos y piezas aumenta considerablemente sumándose voluminosos fondos en Toledo y Coimbra. Surgen también las primeras ediciones, tanto en tablatura como en música vocal. Ante el incremento de la tipología documental y las numerosas copias de una misma pieza, la Tabla 5 se ordena directamente por autores para simplificar la exposición.

La difusión de los magníficat de Morales es extraordinaria. Dada la cantidad de fuentes concordantes, se remite a la bibliografía existente por falta de espacio en el listado[29]. A pesar de su edición inicial, cercana a la Capilla Papal, es obvio que las sucesivas reimpresiones y los cambios en la estructura indican un objetivo editorial paneuropeo que se dirige a la Península Ibérica entre otros destinos[30]. A las obras impresas de Morales, se añaden dos manuscritas que no coinciden con las versiones romanas (n^{os} 19 y 20)[31].

Otra impresión monográfica del género, realizada en la Península Itálica y producida por un autor de origen español, es la de Ginés Domingo de Villena editada en 1548 en Milán[32]. Comparte con las ediciones de

27. Reynaud, *La polyphonie toledane,* p. 360.

28. Los estatutos de la catedral de Palencia de 1528 reiteran la obligación de los cantores de polifonía de "cantar las visperas y fabordones que se suelen cantar en todas las fiestas principales y de guardar, y en los domingos […] como lo tenga de costumbre, canten canto de órgano". López Calo, *La música en la catedral de Palencia,* vol. III, p. 40.

29. *RISM* A I/ 6, pp. 18-19; Rees y Nelson, *Cristóbal de Morales,* Tablas D1, D2, D3 y D4 sin paginación.

30. En la Tabla se contabilizan tal y como se disponen en su edición original. Pero desde 1562 se dividen en 16 magníficat (versos pare e impares) para utilizarse en *alternatio* y esta última distribución será la usual. Stevenson, *La música en las catedrales,* p. 104.

31. Además de las citadas, el Instituto Español de Musicología (E-Bim 1) custodia otros tres magníficat *unica* de Morales. No se incluyen por no conservar más que una voz. Kirsch, *Die Quellen*, pp. 365-366.

32. Villena, Dominicus Genesius de: *Cantus Liber secundus Magnificarum de omnibus tonis noviter compositus,* Milano, Mathias Flamengho et Innocentius Cigognera, 1548.

Morales su disposición ordenada para los ocho tonos y su número de voces, sin embargo sólo compone cuatro para versos pares y cuatro para los impares. El desconocimiento del autor nos inclina a preguntarnos cuál fue el propósito de la edición y a qué tradición está ligada. Según Kirsch, el título (*"compositus per Genesium Dominicum de Villena, Clericum Ispanum"*) y la dedicatoria consignada a "S. Melchior de Saauedra Capitan de la Cesarea Magesta", indican un origen español[33]. Sin embargo la localidad de impresión, la carencia de copias o referencias en España, la documentación del mecenas y la difusión y características del repertorio señalan un probable destino italiano[34].

Los quince registros de Andrés de Torrentes preservados en Toledo se citan según Michael Noone[35]. Hay que tener en cuenta que la situación actual de las piezas en los códices de Toledo no era la inicial, ya que se modificó a finales del siglo XVI reorganizando tres volúmenes copiados en 1543, 1546 y 1549 y agrupando en E-Tc: Ms. 34 la mayoría de los cánticos compuestos por Morales[36]. Otro de los grandes cuerpos documentales añadidos en esta cronología son los fondos de Coimbra en Portugal (P-Cug) que conservan lo que Owen Rees denomina "repertorio de la corte española" y se basan en la cronología especificada por el autor[37]. Aportan ocho obras de "Luis Moran", del que desconocemos sus datos biográficos, y cuatro anónimos.

---

33. Kirsch, *Die Quellen*, pp. 178, 410, 515 y 560. En Wiering, Frans: *The language of the modes*, New Yok, London, Routledge; 2001, p. 295 (obra 460) se cita como editado en Villena.

34. La disposición por tonos, alternando versos pares e impares no se encuentra en las fuentes destinadas a Península Ibérica hasta 1550. La localidad de impresión se especifica en *RISM* A I/ 2, pp. 373-374 y Llorens Cisteró, José M.: *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Vol. X. Magnificat per omnes tonos*, Barcelona, CSIC, Instituto "Milá i Fontanals", 1999, p. 50. Para la difusión del repertorio véase Haar, James: "The *Libraria* of Anton Francesco Doni", en *Musica Disciplina*, 24 (1970), pp. 101-123. Melchor de Saavedra, hijo del I conde de Castelar, capitaneó una compañía en Sicilia para protegerla de las incursiones piratas y turcas en 1534. L. Sánchez en:
http://www.tercios.org/personajes/sarmiento_francisco.html (última visita el 06/10/2012).

35. Noone, Michael: *Andrés de Torrentes (c.1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapel Master: Opera Omnia, Biography and Sources Study*, Tesis de maestría, University of Sydney, 1982.

36. Noone, Michael: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid, Caja Madrid, 2003, pp. 17-19.

37. En su comparación con otros códices musicales cita, por ejemplo, veintidós concordancias con E-TZ: Ms. 2-3. Rees, Owen: *Sixteenth and Early Seventeenth-Century Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Tesis doctoral, University of Cambridge, 1991, vol. I, pp. 35, 169-178 y 196-208.

Respecto a las fuentes distribuidas en el Reino de Aragón, añadimos el anónimo que se conserva fotografiado en Barcelona, Biblioteca de Catalunya (E-Bbc: M.F.154). Es probable que éste sea de autoría ibérica debido a que los apelativos citados en el documento son peninsulares (Cots, Pujol, y Cubells) y los textos no latinos se encuentran escritos en castellano o catalán. En la misma institución encontramos otro volumen coetáneo con tres cánticos marianos, también anónimos (E-Bbc: Ms. 681). La identificación de dos de los compositores (Morales y Lhérithier), junto a las características del códice, parecen señalar una probabilidad menor de que la autoría del tercer magníficat pueda ser hispana. Por último se añaden tres piezas aportadas por el códice conservado en la catedral de Tarazona (E-TZ: Ms. 5)[38] cuya cronología se basa en Knighton[39].

Los ceremoniales comienzan a especificar la intervención de los cantores de canto de órgano en los salmos de vísperas, obviando su actuación durante el magníficat. Por el carácter de la tipología documental (cuya función generalmente fija modelos, solventa dudas y problemas o indica innovaciones) tan solo se citan determinados gestos en un contexto polifónico bien establecido dentro del ceremonial vespertino[40]. Respecto a los volúmenes desaparecidos, la documentación existente también refleja el crecimiento espectacular en la producción, obtención y conservación de códices polifónicos en la Península Ibérica[41]. La catedral de Toledo "prin-

38. De los tres magníficat atribuidos a Pastrana en la fuente, uno de ellos es casi con seguridad de Jaques de Mantua (Kirsch, *Die Quellen*, pp. 340 y 373). Tristemente, la contundencia demostrada por Kirsch no aparece reflejada en Gómez Mountané, Mari Carmen: "Pastrana, Pedro de" en Sadie y Tyrell, *The New Grove* 19, p. 227 donde se atribuyen los tres cánticos de esta fuente al autor, sin mención alguna a posibles dudas. Sí se cita al menos la concordancia en Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero*, p. 37, aunque no se especifican las cuatro fuentes atribuidas a Jachet frente a la única a Pastrana. La existencia de un Francisco Pastrana en la capilla real (*fl.* 1498-1515) no prueba su autoría en estas obras de copia posterior.

39. Knighton, Tess: "La música en la casa y capilla del príncipe Felipe", en Robledo, *Aspectos de la cultura musical,* pp. 35-98.

40. "Las Visperas destas fiestas, comiençalas el semanero en medio del altar solo con la capa, començando los cantores [de polifonía] el primer verso del psalmo le quita la capa" en "La orden que se tiene en los Officios en la Capilla de su Magestad" (*c.*1559 - *c.* 1561)". Nelson, Bernadette: "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, *c.* 1559- *c.* 1561", en *Early Music History*, 19 (2000), p. 177.

41. En la catedral de Sevilla el presupuesto para los libros de coro aumentó a más del doble durante el segundo tercio del siglo XVI y desde 1544 se nombra específicamente a un encargado (Fernando de Morales) para reparar y proteger los volúmenes existentes. Marchena, Rosario: *Las Miniaturas de los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla: el Siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 55-57.

cipal Iglesia d'España y en la cabeça donde han de tomar todas las otras ejemplo"[42] inicia en 1542 la confección en serie de grandes volúmenes polifónicos iluminados[43].

ANÁLISIS DE LOS DATOS Y GRÁFICOS RESULTANTES

Como en el resto de la geografía europea la utilización polifónica de este texto (Gráfico 1) se extiende con rapidez. Las nueve posibles piezas sobrevivientes del siglo XV (de las que cuatro son dudosas), aumentan a más del triple en los años sucesivos, y superan el medio centenar hacia 1550. Los primeros documentos musicales proceden de Italia y desde allí, a través de Nápoles y el Reino de Aragón, se extienden por la Península Ibérica, aunque ya hay indicios de su interpretación a varias voces al menos desde 1445[44]. Las obras musicales conservadas suman ochenta y dos, realizadas probablemente por autores ibéricos en la primera mitad del siglo XVI, de las que sesenta y nueve se adscriben a compositores cuyo origen o actividad profesional se documenta en la Península[45].

En el análisis de su evolución observamos un fuerte incremento en el número de volúmenes en la década de 1540. De las incluidas en la Tabla 5 (*c.*1525- *c.*1550) todas están datadas en los últimos diez años del periodo excepto E-Bbc: Ms 681 con una cronología no muy concreta hasta el momento. Ante este súbito crecimiento en la conservación de las fuentes musicales en España algunos investigadores ya han aportado posibles razones económicas o políticas[46], además de la decisiva influencia del

42. Carta del Cardenal Tavera con fecha del 14 de enero de 1536. MOLL, Jaime: "Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo", en *Anuario Musical*, XIII (1958), p. 162.

43. Se copian doce libros en dieciséis años (1526 a 1541) y cuarenta y cinco en los nueve restantes hasta la mitad de centuria (1542 a 1550), la producción aumenta más del cuádruple. REYNAUD, *La polyphonie toledane*, pp. 347-350.

44. Encontramos restos documentales de la interpretación polifónica de himnos desde el siglo XIII (parece que con fines procesionales) pero no referencias específicas a esta práctica en los magníficat hasta finales del siglo XV, aunque la interpretación de polifonía en vísperas señala su probable práctica. Gutiérrez, Carmen: "Himno", en CASARES, *Diccionario de la música,* vol. 6, p. 304; LÓPEZ CALO, *La música en la catedral de Palencia,* vol. III, pp. 24-25.

45. La justificación de la presencia de los anónimos se ha realizado en cada apartado cronológico.

46. Se ha mencionado una mayor solvencia económica promovida por la recepción de las riquezas del Nuevo Mundo y una reacción a la invitación de austeridad promovida por la Reforma Protestante. MARCHENA, *Las Miniaturas*, p. 55.

fenómeno europeo de la imprenta musical[47]. Pero ante el ineludible hecho de la presencia de obras de Cristóbal de Morales en todos los volúmenes manuscritos de magníficat conservados con compositores hispanos que fueron confeccionados sobre esta década en la Península Ibérica[48] habría que plantearse si también pudo influir la recepción temprana de sus ediciones en su tierra natal, potenciando todavía más la revalorización del repertorio y proporcionando mayor estímulo para su copia y preservación[49].

Una conciencia progresiva de la importancia de conservar la producción musical podría justificar, además, la inclusión de ejemplos de generaciones anteriores como Anchieta (†1523) o Peñalosa (†1528) en casi todas las fuentes tardías junto a compositores cuyo florecimiento se produce a mediados de siglo. Los documentos viejos y estropeados se copian en volúmenes nuevos más fuertes y consistentes junto a los grandes éxitos del momento[50] revelando un incremento en su valoración que es respaldado contundentemente por la mayor inversión económica[51]. Es llamativo el hecho de que sea la catedral de Toledo, la que inicia la producción intensiva de copias iluminadas, la que acoja al compositor sevillano a su vuelta a España y la influencia directa de su producción es

---

47. Es precisamente en la década de 1540 cuando se produce la gran expansión de la imprenta italiana por Europa. FENLON, Iain: "Music and Society", en FENLON, Iain (ed.): *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century,* London, Granada Group and The Macmillan Press, 1989, p. 39. Para el caso específico de España véase KNIGHTON, Tess: "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en CATTIN, Gulio y VECCHIA, Patrizia della (eds.*): Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing*, Venecia, Fondazione Levi, 2005, pp. 623-642.

48. La búsqueda incluye la consulta de inventarios que se encuentran especificados cada vez con mayor exactitud. CALAHORRA, Pedro: "Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona I, Inventarios", en *Nassarre*, VIII (1992), pp. 9-56, asientos 5, 8 y 14; RUIZ, *La librería*, pp. 87, 139, 158 y 244.

49. Conocemos la presta acogida de sus impresos (iniciados en 1536) por inventarios tempranos, como el de La Seo (1546) donde ya se encuentran sus misas (1540) y magníficat (1545). KNIGHTON, Tess: "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en BOMBI, Andrea y otros (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, p. 431.

50. "Mas ay un libro viejo con cubiertas coloradas hecho pedazos y muy desencuadernado de missas, motetes y magnificas y lamentaciones lo mejor que ay en el esta todo sacado en limpio en otro libros". CALAHORRA,"Los fondos musicales", p. 38.

51. Significativo el comentario de Reynaud sobre los libros de polifonía confeccionados con anterioridad para la catedral de Toledo: "*mais à en juger par les dépenses, ces travaux restaient à un niveau de qualité des plus ordinaires*". Se refiere a los copiados por Juan de Madrid de 1527 a 1540. REYNAUD, *La polyphonie toledane,* p. 349.

indudable quedando patente en la constante presencia de sus obras en el repertorio conservado.

Para la disposición de estos cánticos dentro de las fuentes, el Gráfico 2 se circunscribe exclusivamente a los manuscritos musicales conservados en la Península Ibérica confeccionados desde *c*. 1490 hasta *c*. 1550. Las piezas, en un principio, se agrupan de forma individual o por pares para ir formando grupos mayores. La tendencia europea, iniciada en la década de 1520, de compilar volúmenes que agrupen exclusiva o predominantemente magníficat polifónicos no es muy popular.

Se compran las impresiones realizadas en el extranjero, pero si se copian a mano se prefiere una miscelánea con himnos, salmos y demás. Hay una preferencia cada vez mayor por aunar el repertorio para vísperas, más que independizar su contenido, aunque se sigue mezclando con otras colecciones religiosas y, a veces, profanas. En el Gráfico 2, podemos observar que en ninguna fuente las piezas con este texto rebasan el cuarenta por ciento del contenido total del códice, aunque su presencia en ellas es cada vez mayor. Entre ellos destacan:

- E-Tc R 23, conservado en la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, Ms. reservado 23. Copiado hacia 1530 en los Países Bajos, contiene autores franco-flamencos sin participación española.
- E-Tc 1549, concluido en Toledo cuatro años después del retorno de Cristóbal de Morales de Roma, parece que con una participación activa del autor.

Los inventarios reflejan esta tendencia generalizada a la miscelánea con una gran mayoría de volúmenes mixtos antes de 1550, pero también encontramos algunas referencias citadas como "libros de magníficat" en Toledo (1531, 1543), y Granada (1535) que parecen referirse a manuscritos[52]. La falta de información sobre autores y contenido puede dar lugar a especulaciones como que los más tempranos sean de autores foráneos[53], que este sea su contenido inicial, mayoritario o que se considere más

52. Reynaud, *La polyphonie toledane*, pp. 361 y 363; Ros-Fábregas, "Libros de música", vol. 16, p. 38. Noone, *Códice 25*, pp. 18-19 cita un volumen de magníficat copiado en Toledo en 1543 con obras de Torrentes, Morales, Peñalosa, etc., que se desencuadernó y podría ser el segundo anotado por Reynaud.

53. Como E-Tc R 23 o el manuscrito más antiguo exclusivamente con este cántico que se conserva actualmente en la Península, que contiene obras de Nicolas Gombert y se copia en Cambrai en 1552, el mismo año de su edición (E-Mn: M. 2433).

importante pero coexista con otras piezas variadas[54], o también pueden ser excepciones a una tendencia generalizada.

Con respecto a la indicación de los tonos en las fuentes más tempranas no hay alusión directa a éstos, pero en las compiladas entre 1500 y 1525, y algunas posteriores como E-TZ: Ms. 5 es parcial, indicándose en algunas piezas específicas y en otras no. Estos indicios señalan una compilación basada en ejemplares de menor tamaño y origen diverso[55]. Las que provienen de Portugal no indican en ningún caso el tono y las primeras manuscritas que son sistemáticas en sus anotaciones son las de Toledo, institución en la que Cristóbal de Morales fue maestro de Capilla desde 1545.

La disposición ordenada por tonos no se encuentra en los documentos de origen hispano conservados en la Península Ibérica en la primera mitad del XVI. Los ejemplos más cercanos son fragmentarios, por ejemplo:

- De los once magníficat listados en E-Bbc: Ms. 454 (Tabla 3), los únicos cinco consecutivos que contiene siguen un orden ascendente en sus tonos. Según Ros-Fábregas éstos pertenecen a una sección copiada en Flandes y probablemente todos estén compuestos por Antoine Brumel[56].
- Del ciclo compuesto por quince cánticos de la virgen en E-TZ: Ms. 2/3, únicamente los seis adscritos a Peñalosa, que se agrupan de forma correlativa, se disponen por orden ascendente y, además, son los únicos en los que se indica el tono. Al estar rodeados de piezas de otros compositores, este micro-orden es menos patente y otra vez señala la probabilidad de una circulación independiente.

---

54. Resultan significativas algunas variantes en la descripción de un mismo ejemplar, por ejemplo: "Un libro grande de música donde hay ciertas misas e algunos magnificats de Pedro Guerrero" pasa a denominarse como "otro libro grande de música con ciertas misas en ocho ducados" para su subasta (*c.* 1558-60). Ruiz Jiménez, Juan: "Power and Musical Exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Sevilla", en *Early Music*, 37/3 (2009), p. 406.

55. Las obras se pueden encontrar en papeles sueltos, cuadernillos o volúmenes de diversa calidad en documentación del siglo XV, véase Reynaud, *La polyphonie toledane*, pp. 349 y 360. Igualmente encontramos cuadernos o papeles sueltos en inventarios posteriores de origen diverso datados en 1501, 1505, 1519, 1531, 1541, 1567, 1573 y 1591 especificando el penúltimo: "Ay mas una magnificat a 5 en çinco papeles peccen[n]os comienza Anima mea y es del sexto tono". Ros-Fábregas, "Libros de música", vols. 15, 16 y 17 (2001-2002), pp. 37-62, 33-46 y 17-54.

56. Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona", vol. I, pp. 159-163.

– E-Tc: Ms. 34 es más tardío y se reestructuró hacia 1570 con la mayoría de los magníficat de Morales, por lo tanto su contenido no es el original. Encontramos diferentes subgrupos con un origen común, ordenados por tonos, como sucede con los diez primeros (originalmente en el volumen de 1549) o con los cuatro consecutivos copiados en 1546 (ff. 104-126). La agrupación y orden interno nos muestra sus diversos orígenes.

Respecto a la selección de los textos para ser ornamentados verticalmente (Gráfico 3), llama la atención la exclusividad de los versos pares durante el siglo XV. De las nueve posibles obras hispanas, tan sólo el anónimo con copia defectuosa que se encuentra en Sevilla (E-Sc: Ms 7-1-28) se constituye como la única excepción de esta norma y es muy probable que su interpretación nunca se haya realizado y que su origen no sea peninsular, tal y como razona Kreitner en su análisis[57].

La producción de 1500 a 1525 es un reflejo de esta tradición anterior y continúa inclinándose mayoritariamente por los versos pares. Tan solo tres piezas, de veintiuna, muestran otra opción[58]. Sin embargo, el panorama se equilibra en los años sucesivos y la distancia que los separa es mínima a mediados de la centuria[59]. Esta predilección temprana tan marcada por iniciar la polifonía con las palabras *Et exultavit* es una tendencia destacada dentro de un contexto general europeo en el que la paridad parece la tónica general. La insistencia de los ceremoniales en la segunda mitad de siglo XVI por invertir este orden y comenzar con polifonía constata una arraigada práctica anterior[60]. La utilización polifónica de todos los versos es muy probable que no se haya interpretado nunca en la Península, ya que sólo aparece en ejemplos de procedencia exterior: la copia defectuosa de Sevilla y las ediciones de Morales. Su origen enlaza con prácticas locales foráneas como la del Vaticano.

Se observa una predilección continuada por los tonos primero, cuarto, sexto y octavo (Gráfico 4), aunque sus posiciones varían en el trans-

57. KREITNER, *The Church Music,* pp. 43-44.

58. Números 3, 10 y 13 de la Tabla 4.

59. Veintidós versos polifónicos impares frente a veintiuno pares, sin contar los compuestos para todos los versos (nos 11-18).

60. "Pero de aquí en adelante, los hymnos, canticos, y *Te Deum laudamus*, no los comience el organo solo, sino los cantores. Para que el pueblo eche de ver quando se comiençan como el cabildo de la insigne iglesia de Toledo agora nueuamente, con mucha aduertencia y consideración ha ordenado". *Ceremonial de los officios divinos*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1591, f. 143v. Para ampliar el tema véase ESTEVE, "*Alternatim* y simbolismo", pp. 243-262.

curso de las etapas[61]. Es sorprendente la ausencia del octavo en las fuentes más tempranas, uno de los más generalizados en Europa. Los tonos minoritarios (segundo, quinto y séptimo) se mantienen así durante toda la cronología, excepto en los inicios de su trayectoria, donde uno de los más escasos es el tercero, favoreciendo al segundo.

El panorama general es la continuidad de las inclinaciones iniciales con leves fluctuaciones. Se produce una tendencia progresiva hacia la desaparición de las grandes diferencias, ya que los ciclos por tonos imprimen mayor homogeneidad y equilibrio al panorama general. Aun así, siguen existiendo preferencias a mediados de siglo donde la primera de las fórmulas melódicas resalta de forma especial, como podemos observar en el Gráfico 4.

Si comparamos estas directrices con el panorama general europeo en el mismo periodo cronológico, encontramos unas corrientes similares en las que los tres tonos más frecuentes son comunes: octavo sexto y primero[62]. En la Península, es mayoritario el sexto (23%) por encima del octavo (17%), seguido muy de cerca del primero (21%). Tras ellos se sitúa el cuarto tono (14%), como parece la tónica general. Los menos utilizados también coinciden, aunque no en su totalidad: el más escaso es el quinto en la Península (4%), seguido del segundo y del séptimo (6%). Llama la atención la preferencia del tono tercero (9%), uno de los menos utilizados en el panorama general, por encima de los tres últimos.

Los porcentajes resultantes de la utilización de las diferentes fórmulas melódicas son producto del número de ejemplares conservados, pero también de la predilección de ornamentar determinadas festividades. Por ejemplo, la celebración de la Exaltación de la Cruz suele utilizar la antífona *O crux splendidior* en tono primero, si el magníficat que le acompaña en el mismo tono se ornamenta polifónicamente, ayuda a elevar este porcentaje. De forma que podríamos sugerir que esta solemnidad y otras grandes fiestas con antífonas de igual estructura melódica podrían haber tenido una marcada importancia en la Península (como en el resto de

61. Aunque los inventarios no suelen especificar el tono, las escasas referencias que encontramos respaldan esta tendencia: "Libro viejo que comienza *Et incarnatus* roto y acaba en el magnificat de Cárceres de 4º tono" (La Seo de Zaragoza, 1546) o "Ay mas una magnificat a 5 […] y es del sexto tono". (Catedral de Tarazona, *c*. 1591). Ros-Fábregas, "Libros de musica", 16, p. 43 y 17, p. 38.

62. Hay que tener en cuenta que el estudio sobre la tendencia europea incluye también las fuentes españolas por lo que las posibles variaciones se atenúan. Kirsch, Winfried: "Magnificat", en Sadie y Tyrell, *The New Grove*, 15, pp. 588-590 y Kirsch, *Die Quellen*, pp. 51-52.

Europa), destacando de una forma especial dentro de los vestigios que preservamos del panorama polifónico ibérico. Igualmente, la escasez de otros tonos puede indicar menor rango de las fiestas o una sobriedad mayor, dependiendo de la situación, como en la exequias de Felipe II donde se especifica la entonación de las antífonas muy despacio y el magníficat de séptimo tono en fabordón[63].

Hay que ser muy cauto en la interpretación de estos datos. Este estudio sólo incluye las piezas que se han conservado en fuentes confeccionadas hasta *c*. 1550, aunque se complemente con inventarios y ceremoniales coetáneos. Algunas se han copiado en fechas posteriores atendiendo a necesidades posiblemente renovadas y es necesario recordar que un altísimo porcentaje de fuentes han desaparecido y con ellas todas las obras que contenían, con sus versos, tonos, autores, características compositivas, etc. La investigación muestra un extremo del iceberg, un acercamiento a las fuentes conservadas como primer paso para realizar un panorama general de los inicios polifónicos del género en la Península Ibérica. La perspectiva debe completarse con el estudio de las fuentes posteriores, un análisis musical de las obras y la búsqueda de más información documental que complemente esta información.

CONCLUSIONES

La escasez de música polifónica conservada en la Península a inicios del Renacimiento no prueba que no existiera una práctica generalizada en la ornamentación vertical de las vísperas, ya sea escrita o improvisada. El magníficat *sexti toni* de Bernardo Icart, copiado hacia 1470 en I-FZc 117, ha llamado la atención de algunos investigadores por su avanzado estilo musical[64]. Francisco de Peñalosa aumenta hasta ocho las voces canónicas del décimo verso de este cántico en tono sexto, algo poco usual en la música coetánea a la generación de Josquin[65]. Es difícil innovar en un género al que no se está acostumbrado y este hecho induce a vislumbrar una tradición bien establecida.

Apoyando esta hipótesis, encontramos ejemplos polifónicos con el cántico de la Virgen desde las primeras fuentes renacentistas preservadas relacionadas con el Reino de Nápoles y Aragón. Además, algunas actas

63. Robledo, "La música en la casa del rey", p. 169.

64. Atlas y Alden, "Ycart, Bernhard", p. 648.

65. Preciado, Dionisio: *Francisco Peñalosa (ca.1470-1528). Opera Omnia. vol. II magníficat*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 34 y 135-164.

capitulares y ceremoniales desde 1445 hacen alusión a la intervención de los cantores de polifonía en vísperas, especificando más tarde la interpretación "a canto de órgano" como algo usual en España[66]. El resultado de este estudio muestra un panorama lo suficientemente amplio como para probar que la interpretación polifónica del cántico de María, desde finales del siglo XV, se apoya en una sólida base. La cantidad de magníficat es realmente sorprendente, si tenemos en cuenta el número de obras conservadas.

Todos estos indicios y documentos señalan que la Península Ibérica formaba parte de una tradición Europea, a la que estaba incorporada y, sin duda, por la que estaba influenciada. Compartían una serie de prácticas comunes, como la selección de las piezas que se ornamentaban verticalmente, el número general de voces que se empleaban, la utilización de unas técnicas contrapuntísticas reinantes o la preferencia por unos determinados tonos y días festivos por encima de otros menos populares.

De forma paralela, también aparecen ciertos rasgos que no se adaptan al panorama general, como una determinada inclinación por ornamentar polifónicamente los versos pares, la tendencia a mezclar todo tipo de repertorio de vísperas o sacro en el mismo volumen o la preferencia por agrupar las piezas por autores, en vez de por tonos. Estas características, por supuesto, se encuentran también a lo largo del territorio europeo, pero posiblemente aparecen en España de una forma más marcada.

No hay duda de que Cristóbal de Morales creció en una sociedad que estaba acostumbrada a escuchar polifonía durante el oficio de vísperas de las grandes fiestas y que en este ambiente tuvo su adiestramiento musical. Mientras iniciaba su viaje a Italia dejaba tras de sí una práctica fuertemente arraigada que lo había rodeado durante más de treinta años, una práctica que formaba parte de las corrientes europeas generales, pero que también gozaba de cierto sabor local.

66. Véanse notas a pie números 21, 23 y 28.

ANEXOS

Tabla 1. Fuentes, siglo XV

Fuente		**Nº en ms. (ff.)**	**Autores**	**Versos**	**Tonos**	**Voces**	**Concordancias (Observaciones)**
I-FZc 117	1	4 (6v-7)	"Ycart"	Pares	6º	4	
(*c.* 1467-1474)	2	5 (7v-8)	"b. ycart"	Pares	2º	4	
	3	39 (63v-65)	"hothbi car*meli*ta"	Pares	8º	3	
	4	40 (65v-66)	"B*er*nardo ycart"	Pares	1º	3	
	5	41 (66v-67v)	"hothbi"	Pares	5º	3	
I-MC 871	1	74 (43)	"Dufay"	Versos 1-5	3º	3	
(*c.* 1480)	2	79 (48v-49)	[Anónimo]	Pares	6º	4	
	3	80 (49v)	[Anónimo]	Pares	6º	2	Solo S y T
	[4]	[81]	-	Pares	-	-	Según tábula
	[5]	[82]	-	Pares	-	-	Según tábula
E-Sc: Ms.7-1-28							
(*c.* 1490)	1	85 (97v-100)	[Anónimo]	Versos 1-4	1º	3	I-TRbc 88
(defectuoso)							
E-SE: Ms.s.s	1	13 (73v-76)	"Al*exande*r Agrícola"	Pares	4º	4	
(*c.* 1495-1497)	2	14 (76-78)	"Josquin Dupres"	Pares		4	
	3	67 (142-145)	"Anthonius Brumel"	Pares	1º	3	
	4	68 (145v-147v)	"Johannes Anxeta"	Pares	6º	3	E-TZ: Ms. 2/3
	5	162 (205r)	[Tinctoris ?]	Par	2º	2	Verso 6

Tabla 2. Autores. siglo XV

Autor		Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Tonos	Voces	Concordancias (Observaciones)
1	Anónimo	I-TRbc 88 (1459-1490)	45 (73v-7)	Todos	1º	4	E-Sc: Ms.7-1-28 (copia parcial)
2	Anónimo	I-MC 871 (*c*. 1480)	79 (48v-49)	Pares	6º	4	
3	Anónimo	I-MC 871	80 (49v)	Pares	6º	?	(solo S y T, incompleto)
4	Anchieta, Juan (*c*. 1462-1523)	E-SE: Ms.s.s (1495-1497)	68 (146-7)	Pares	6º	3	E-TZ: Ms. 2/3
5	Icart, Bernat (fl. 1470-80)	I-FZc 117 (antes de 1474)	4 (6v-7)	Pares	6º	4	I-Bc: Ms. A32
6	Icart, Bernat	I-FZc 117	5 (7v-8)	Pares	2º	4	I-Bc: Ms. A32, F-Pn: Ms. 676
7	Icart, Bernat	I-FZc 117	40 (65v-66)	Pares	1º	3	I-Bc: Ms. A32
8	Segovia, Juan de (fl. 1487-1494)	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	23 (26v-29)	Pares	4º	3	
9	Urrede, Johannes (fl. 1478-1481)	F-Pn: Ms. 4379 (*c.*1490)	(86v-92)	Pares	6º	4	P-Cug: Ms.M.12 P-Ln 60 RISM B XV: 1540/ Vaena

Tabla 3. Fuentes *c.* 1500- *c.* 1525

Fuente		Nº en ms. (fols.)	Autores	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
E-Bbc: Ms 454							
C (1520-25)	1	21 (69-72)	"Cubells"	Pares	1º	4	
A (1500-10)	2	29 (83v-87)	"Frai benito de [F]rança"	Pares	1º	4	
	3	30 (87v-91)	[Anónimo]	Pares	1º	3	
							DK-Kk 1828/ D-Kl 9
	4	31 (91-94)	"Fr. benito" [Brumel]	Pares	2º	4	I-Rvat 44/
							A-Wn: Mus 18832
	5	32 (94v-98)	"Brumel"	Impares	6º	4	D-Kl 9/ NL-SH 73
							S-Uu 76a/ I-Rvat 15
	6	33 (98v-104)	"Fr. Benios"	Pares	8º	4	
	7	38 (113 v-116)	"f [-]lad"	Pares	8º	3	
	8	47 (120-122)	"Aº de Mondejar"	Pares	8º	4	
B (1505-19)	9	81 (152v-153)	"Quexada"	Pares	6º	4	
	10	85 (158-160)	[Anónimo]	Pares	8º	4	
	11	122 (188-189)	[Anónimo]	Impar	6º	4	(sólo 1º)
E-TZ: Ms. 2/3							
(*c.*1510)	1	21 (21v-24)	"Porto"	Pares	8º	3	
	2	22 (24v-26)	"Jo*hannes* An*c*hieta"	Pares	6º	3	E-SE: Ms.s.s
							(tabla 2, nº 4)
	3	23 (f26v-29)	"Jo*hannes* Segovia"	Pares	4º	3	(tabla 2, nº 8)
	4	24 (29v-32)	"Pe*ña*losa"	Impares	1º	4	P-Cug: Ms.M.12
							P-Cug: Ms.M.32
							P-Ln 60
	5	25 (32v-35)	"Pe*ñal*osa"	Pares	4º	4	E-Tc: Ms. 18
	6	26 (35v-39)	"Pe*ña*losa"	Pares	4º	4	

(Cont.)

Tabla 3. Fuentes *c.* 1500- *c.* 1525

Fuente	Nº en ms. (fols.)	Autores	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
7	27 (39v-43)	"Pe*ña*losa"	Pares	6º	4	E-Tc: Ms. 18
8	28 (43v-46)	"Pe*ña*losa"	Pares	8º	4	
9	29 (46v-49)	"Pe*ña*losa"	Pares	8º	4	P-Cug: Ms.M.12?
10	30 (49v-52)	"Rº Morales"	Pares	4º	4	
11	31 (52v-55)	"Marleth"	Impares	1º	4	
12	32 (55v-58)	"Jo*hannes* Anchieta"	Pares	3º	4	
13	33 (58v-61)	"Villa"	Pares	1º	4	
14	34 (61v-64)	"Tordesillas"	Pares	6º	4	
15	35 (64v-67)	"Tordesillas"	Pares	7º?	4	

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes *c.* 1500- *c.* 1525

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
1	Anónimo	E-Bbc: Ms 454 A (1500-1510)	38 (113v-116r)	Pares	8º	3	("f [-]lad")
2	Anónimo	E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	85 (158-160)	Pares	8º	4	
3	Anónimo	E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	122 (188-189)	Impares	6º	4	(Solo verso 1)

(Cont.)

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes *c.* 1500- *c.* 1525

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
4	Anchieta, Juan (*c.* 1462-1523)	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	32 (55v-58)	Pares	3º	4	
5	Cubells (s. XVI)	E-Bbc: Ms 454 C (1520-25)	21 (69-72)	Pares	1º	4	
6	Porto, Pedro do (*fl.*1489-1524)	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	21 (21v-24)	Pares	8º	3	
7	Escribano, Juan (*c.* 1478-1557)	I-Rvat 44 (1503-1512)		Todos	6º	6	
8	Hernández de Tordesillas, Pedro o Alonso (*fl.* 1499-1516)	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	34 (61v-64)	Pares	6º	4	
9	Hernández de Tordesillas	E-TZ: Ms. 2/3	35 (64v-67)	Pares	7º?	4	
10	Marleth, Antonio (fin. XV-princ XVI)	E-TZ: Ms. 2/3	31 (52v-55)	Impares	1º	4	
11	Mondejar, Alonso (fl. 1502-16)	E-Bbc: Ms 454 A (1500-1510)	47 (120-122)	Pares	8º	3	
12	Morales, Rodrigo de	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	30 (49v-52)	Pares	4º	4	
13	Peñalosa, Francisco (*c.* 1470-1528)	E-TZ: Ms. 2/3	24 (29v-32)	Impares	1º	4	P-Cug: Ms.M.12, 32; P-Ln 60
14	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	25 (32v-35)	Pares	4º	4	E-Tc: Ms. 18 (perdido)

(Cont.)

NASSARRE, 29, 2013, pp. 15-44. ISSN: 0213-7305

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes *c.* 1500- *c.* 1525

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
15	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	26 (35v-39)	Pares	4º	4	E-Tc: Ms. 18 (perdido)
16	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	27 (39v-43)	Pares	6º	8	E-Tc: Ms. 18 (perdido)
17	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	28 (43v-46)	Pares	8º	5	
18	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	29 (46v-49)	Pares	8º	4	P-Cug: Ms.M.12
19	Quixada (Siglos XV-XVI)	E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	81 (152v-153)	Pares	6º	4	
20	Vasco Pires (fl. 1481-1509).	P-Ln 60 (desp. 1520)	16 (27v-30)	Pares	4º	3	P-Cug: Ms.M.12, 32 (Versos 4,8 y 10)
21	Vila, Pere (*c.*1465-1538)	E-TZ: Ms. 2/3 (*c.*1510)	33 (58v-61)	Pares	1º	4	

Tabla 5. Autores *c.* 1525- *c.* 1550

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
1	Anónimo	E-Bbc: M.F.154 (1539-49)	Foto 61	Impar		3	(Sólo verso 5)
2	Anónimo	E-Boc: Ms. 681 (*c.* 1525-1550)	5 (21v-25)	Pares	4º	6	(Sin verso 12)
3	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32 (*c.* 1540-1555)	57 (85v-92)	Impares		4	(¿Didáctico?)

(Cont.)

Tabla 5. Autores *c.* 1525- *c.* 1550

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
4	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	59 (93-94)	Pares		2	Sólo verso 6
5	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	60 (97v-99)	Pares		2	Sólo verso 10
6	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	65 (97v-99)	Pares	6º	4	
7	Anónimo	RISM BI, 1: 1547[25]	(77r-v)	Par	8º	4	(Verso 4)
8	García de Basurto, Juan (*c.* 1480-1547)	RISM B XV: 1540/ Vaena	50 (53-53v)	Impar	1º	4	Solo verso 7
9	García de Basurto, Juan	E-Tc: Ms. 18 (II/ 1543)	5 ([26v]-32)	-	1º	-	Sólo folio 32
10	Gómez Quevedo, Bartolomé (*fl.* 1546)	E-TZ: Ms. 5 (*c*. 1540)	18 (38v-46)	Impares	1º	4	
11	Morales, Cristóbal de (1500-1553)	Venecia, 1542[9]	1*	Todos	1º	3-6	Ver Kirch, 1966; RISM A I/ 6; Rees & Nelson, 2007
12	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542[9]	2	Todos	2º	3-6	
13	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	3	Todos	3º	2-6	Tonos 1-8 (Morales)
14	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542[9]	4	Todos	4º	3-6	
15	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	5	Todos	5º	4-6	
16	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542[9]	6	Todos	6º	2-4	
17	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542[9]	7	Todos	7º	4-6	
18	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	8	Todos	8º	4-6	

* No se indica la foliación al tratarse de partes sueltas y variar dependiendo de cada voz.

(Cont.)

NASSARRE, 29, 2013, pp. 15-44. ISSN: 0213-7305

Tabla 5. Autores *c.* 1525- *c.* 1550

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
19	Morales, Cristóbal de	E-Tc: Ms. 18 (II/ 1543)	17 (38v-39v)	Impares	1º	4	(Incompl) 1547[25]; E-V: Ms. 5; E-Zac: Ms. 4
20	Morales, Cristóbal de	E-Boc: Ms. 681	16 (46v-51)	Impares	6º	4	E-Zac: Ms. 4
21	Moran, Luis ?	P-Cug: Ms.M. 12 (1540-1550)	33 (121v-127)	Impares	1º	4	P-Cug: Ms.M. 32
22	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	34 (127-133)	Pares	8º	4	
23	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	37 (134v-140)	Pares	4º	4	P-Cug: Ms.M. 32
24	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	39 (146-152) + 72(209v-210)	Impares	5º	4	P-Cug: Ms.M. 32 P-Cug: Ms.M. 9 (verso 7º)
25	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	40 (152v-158)	Pares	6º	4	P-Cug: Ms.M. 32
26	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 32 (*c.* 1540-1555)	54 (72v-75)	Impares	3º	4	P-Cug: Ms.M. 9
27	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 32	55 (75v-81)	Pares	2º	4	P-Cug: Ms.M. 6
28	Pastrana, Pedro (*c.*1480- *d.*1559)	E-TZ: Ms. 5 (*c.* 1540)	17 (32v-38)	Pares	8º	4	
29	Pastrana, Pedro	E-TZ: Ms. 5	20 (52v-58)	Pares	6º	4	
30	Torrentes, Andrés de (c. 1510-1580)	E-Tc: Ms. 18 (I)	(30v-36)	Impares	7º	6	
31	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	1 (1v-7)	Pares	1º	4	
32	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	2 (7v-13)	Pares	8º	5	
33	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18 (II/ 1543)	3 (13v-19)	Pares	4º	4	
34	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	4 (19v-[26])	Impares	1º	5	(f. 26 perdido) *(Cont.)*

Tabla 5. Autores *c.* 1525- *c.* 1550

	Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
35	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	6 (32v-38)	Pares	4º	5	
36	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 34 (1549) (AAVV)	(114v)	Pares	3º	4	Frag. tonos 1-8
37	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12 (antes de 1549)	(62v-68)	Impares	1º	6	
38	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(68v-74)	Impares	2º	6	
39	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(74v-77)	Impares	3º	4	
40	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(77v-83)	Impares	4º	6	
41	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(83v-90)	Pares	5º	6	
42	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(90v-97)	Impares	6º	6	
43	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(97v-101)	Impares	7º	4	
44	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	(101v-104)	Impares	8º	4	
45	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240 (1548)	1*	Impares	1º	4	Cantus y tenor incompletos.
46	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	2	Pares	2º	4	
47	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	3	Impares	3º	4	
48	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	4	Pares	4º	4	
49	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	5	Impares	5º	4	
50	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	6	Pares	6º	4	
51	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	7	Impares	7º	4	
52	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	8	Pares	8º	4	El bajo termina en el verso 10.

* Ibídem

Gráfico 1. Obras polifónicas conservadas (c.1460-c.1550)

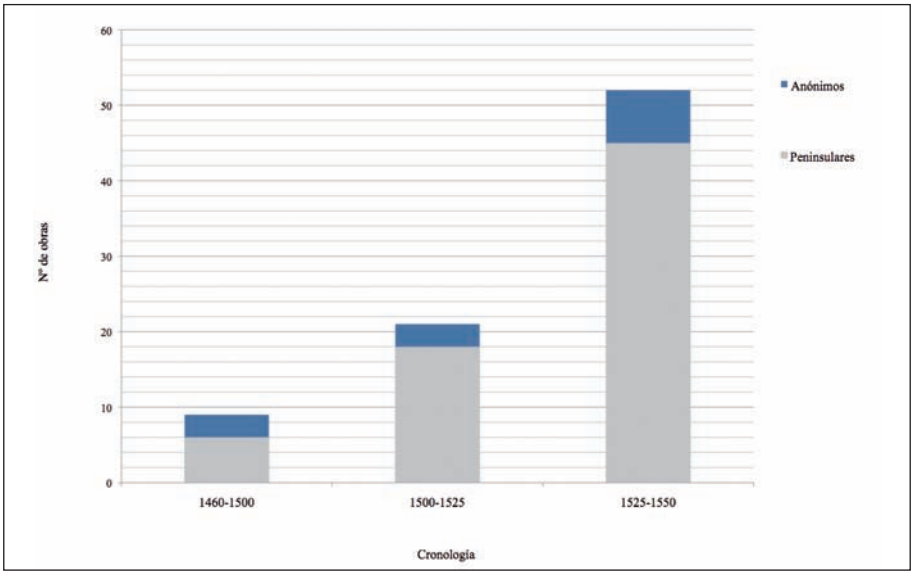


Gráfico 2. Porcentaje de magníficat polifónicos en códices conservados en la Península Ibérica

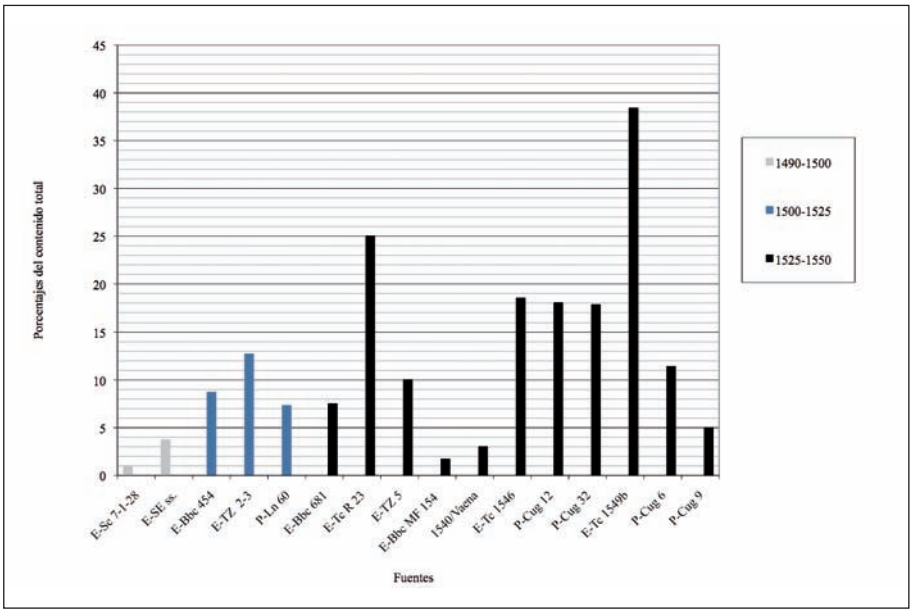


Gráfico 3. Versos utilizados en polifonía

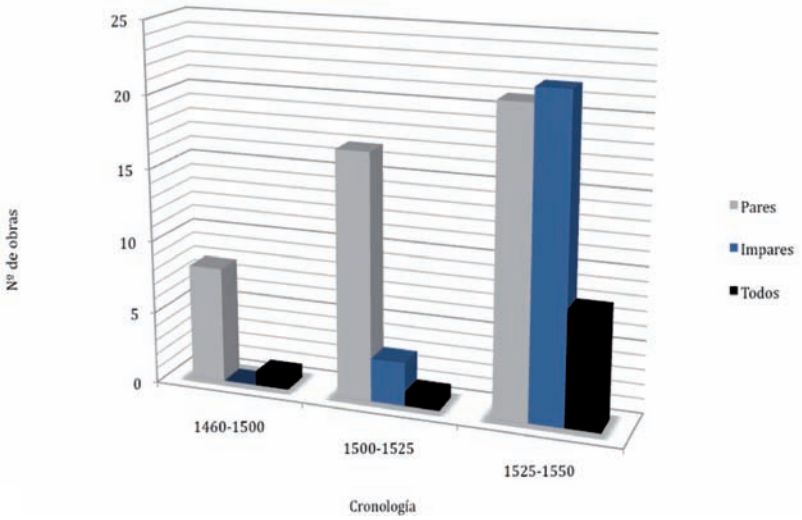
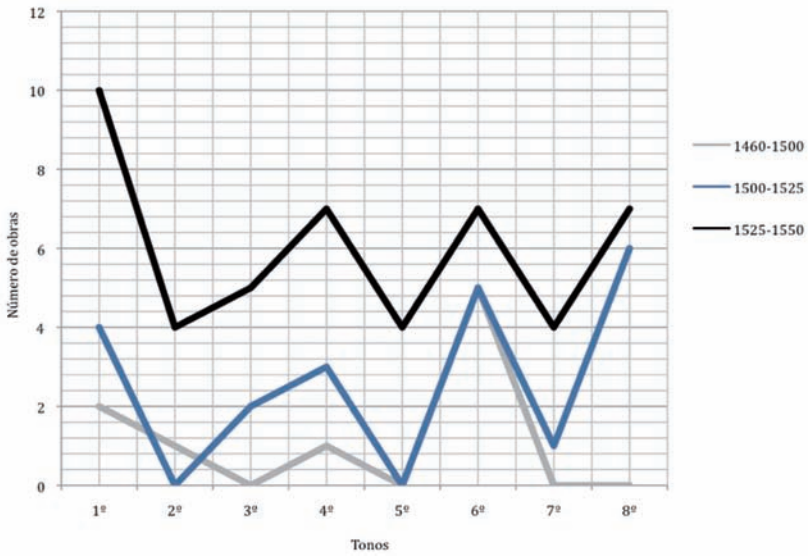


Gráfico 4. Tonos utilizados en polifonía



Recibido: 1 de octubre de 2013
Aceptado: 15 de octubre de 2013

NASSARRE, 29
2013, pp. 45-76
ISSN: 0213-7305

La música en las fiestas municipales de verano en Sevilla en la Baja Modernidad

Clara Bejarano Pellicer

Resumen: Durante la Alta Modernidad, la capilla musical de la catedral de Sevilla fue la hegemónica cubriendo las necesidades musicales de la vida ritual de la ciudad. En la Baja Modernidad, sin embargo, el abanico de capillas musicales se diversificó y la relación entre la oferta y la demanda musicales de la ciudad experimentó una transformación. Este trabajo rastrea la evolución del cabildo municipal sevillano como demandante urbano de servicios musicales para sus ceremonias religiosas ordinarias en 1650-1800, con el objetivo de conocer cómo afectó a la clientela la multiplicación de la oferta musical.

Palabras clave: música, capilla, fiesta, concejo, verano, Sevilla, siglo XVIII, crisis.

Abstract: During first Early Modern Age, the cathedral of Seville's music chapel had the hegemony covering musical requirements of ritual life of the city. However, in late Early Modern Age, the range of music chapels diversified and the relationship between musical supply and demand underwent a change. This paper traces the evolution of Sevillian council as a urban customer of musical services for its ordinary religious ceremonies in 1650-1800, in order to know how the increase of musical supply affected clientele.

Key words: music, chapel, feast, council, summer, Seville, XVIIIth century, crisis.

El panorama musical de Sevilla en la Alta Modernidad ha atraído la atención de los estudiosos, seducidos por el esplendor de una etapa opulenta y fructífera en la vida económica y cultural de la ciudad. No obstante, la Baja Modernidad (segunda mitad el siglo XVII y siglo XVIII), por haber sido considerada decadente, es una época poco estudiada. En la actualidad contamos con dos monografías, la de Juan María Suárez Martos y la de Rosa Isusi Fagoaga sobre la capilla catedralicia en los siglos XVII y XVIII respectivamente[1]. A pesar de su gran valor documental e interpretativo, son estudios institucionalistas que se restringen a la catedral, sin tender puentes hacia la realidad musical extracatedralicia.

La conexión entre la oferta y la demanda musicales es un objeto de estudio importante para la historia social y cultural de la música, pues la existencia y el desarrollo de las instituciones musicales se justifican por una necesidad social y unas posibilidades de actividad económica. Por tanto, es preciso conocer qué otros entes musicales coexistían con la catedral, en qué medida se complementaban o competían con ella, si establecían una jerarquía, y qué acogida tenían entre la clientela sevillana, para poder valorar si efectivamente en la Baja Modernidad se produce una decadencia en las actividades musicales urbanas, o por el contrario una diversificación de la oferta y la demanda. Las transformaciones que pudieran experimentarse entre la Alta y la Baja Modernidad no tienen por qué restringirse a Sevilla, sino que el estudio caso podría contribuir a un paradigma que ilustre la evolución de la actividad musical a nivel socioeconómico a lo largo de la Edad Moderna en las ciudades españolas. En este aspecto y para el siglo XVIII, destaca como obra de referencia la realizada sobre la ciudad periférica de Jaca[2].

El primer paso que vamos a dar en esa dirección es el seguimiento de clientes tradicionales de la capilla catedralicia, a cuya cabeza se encuentra el cabildo municipal de Sevilla. La documentación del siglo XVIII se vuelve más transparente bien entrada la centuria y nos permite conocer pormenorizadamente los gastos en que incurría el concejo sevillano en las fiestas religiosas anuales, concretamente en las de verano. La identificación de la capilla o capillas que contrataba y el seguimiento de su retribución nos permitirá aproximarnos al abanico de oferta musical de la ciudad en un período largo y a los parámetros económicos en los que se

1. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense,* Sevilla, Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007. Isusi Fagoaga, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica,* Granada, Universidad de Granada, 2003.

2. Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin*. *Urban musical life in eighteen century Jaca (Spain),* Kassel, Reichenberger, 2002.

movía, siempre poniendo la música en relación con otras manifestaciones ceremoniales.

Este trabajo presenta en primer lugar una visión panorámica del calendario festivo observado por el concejo de Sevilla, para más tarde centrarse en las correspondientes al período estival. Después de haber introducido sus antecedentes en la Alta Modernidad, se da cuenta de los datos recabados serialmente de la documentación económica de la Baja Modernidad, para más tarde analizar las distintas partidas por separado, desembocando en la música siempre en relación con las demás. La ampliación de la perspectiva comparando con las fiestas extraordinarias nos ayudará a extraer las oportunas conclusiones sobre la diversificación del mercado de las capillas musicales en la Sevilla de la Baja Modernidad.

El cabildo municipal no sistematizó su ceremonial hasta finales del siglo XVIII, y en él por primera vez podemos consultar íntegra y racionalmente expuesto el calendario festivo que la Ciudad observaba[3]. Las principales funciones religiosas del año eran el Corpus, la Inmaculada Concepción y San Clemente, a las cuales el cabildo contribuía con sus propias manifestaciones solemnizadoras, y también con su presencia en pleno en la ceremonia litúrgica que se celebraba en la catedral. Preceptivamente, todos sus miembros debían acudir a la catedral en formación o *rueda general*, haciéndose acompañar por sus dos porteros, seis músicos y los 20 alguaciles en traje de golilla, por citar algunas de las figuras de carácter más ceremonial[4]. Estas fiestas son sobradamente conocidas a través de la exuberante bibliografía[5].

---

3. *Ceremonial que observa el Ilustrísimo Cabildo y Ayuntamiento de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, en las funciones de iglesia ordinarias y extraordinarias a que asiste,* Sevilla, Imprenta mayor, 1799.

4. Márquez Redondo, Ana Gloria: *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS y Cajasol, 2010, pp. 617-627. Aguilar Piñal, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, pp. 328-329.

5. Lleó Cañal, Vicente: *Fiesta grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1992. Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Martínez Gil, Fernando y Rodríguez González, Alfredo: "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: el Corpus Christi", en Franco Rubio, Gloria Ángeles (coord.): *De mentalidades y formas culturales en la Edad Moderna,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 151-175. Díaz Jiménez, Isidro: "Aproximación al estudio de las celebraciones públicas en Sevilla durante el siglo XVIII", en Núñez Roldán, Francisco: *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 333-340. Serrano Martín, Eliseo: "*La lealtad triunfante*. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII", en Torrione, Margarita (ed.): *España festejante. El siglo XVIII,* Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 17-36. Gámez Martín, José: "Fiestas de la Compañía de Jesús en Sevilla por el patrona-

No obstante, el calendario se completaba con una panoplia de fiestas secundarias cuyo aparato era sustancialmente menor. Sus manifestaciones parecen reducirse a una función especialmente solemne en algún templo de la ciudad, a la que concurría y contribuía el cabildo municipal como institución. Bajo las bóvedas de la catedral se celebraban:

- San Matías (24 de febrero), inaugurada en 1738 como acción de gracias por paliar la sequía.
- La procesión de la Bula de la Santa Cruzada (antes de empezar Cuaresma), que era organizada por el tribunal correspondiente.
- Sermones de Cuaresma los miércoles y los viernes en la capilla mayor del convento de San Francisco.
- San Fernando (30 de mayo) desde 1671 en que tuvo lugar su canonización o, más exactamente, la autorización de su culto en la Iglesia española[6].
- San Laureano (4 de julio), que se celebraba bajo esta forma desde 1601, en acción de gracias por su intercesión en una epidemia de landres o bubones.
- Santas Justa y Rufina (17 de julio), fijada por el mismo motivo. Santas Justa y Rufina reciben culto desde 1363 cuando las sacaron en procesión por una epidemia de peste. En 1485 se les hizo un novenario de misas votivas por una inundación, y en 1571 para pedir lluvia. En 1701 se las hizo patronas del hospital de Santa Catalina en una epidemia de landres y en 1709 por otra. En 1722 el cabildo autorizó que las trasladara desde San Roque a la catedral, a una nueva capilla. En 1752 el cabildo pidió que la fiesta volviera a ser de precepto como lo había sido desde 1582 hasta 1643, para toda España, y comenzó a celebrar la fiesta de las santas patronas

to de la Purísima Concepción en España y sus Indias", en SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (ed.): *Los jesuitas en Andalucía,* Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 445-457. PUENTE-HERRERA GARCÍA, Francisco J. de la: "Palabra e imagen: la transmisión de conceptos en los festejos por el patronato concepcionista establecido por Carlos III", en RODA PEÑA, José (dir.): *IV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia,* Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2003, pp. 129-150.

6. TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*, Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1995. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio: "Santo y rey. La corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III", en VITSE, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro,* Vervuert, Universidad de Navarra, 2005, pp. 243-260. RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella: "De reyes y de santos. San Fernando, de las crónicas de la Edad Media a las hagiografías del siglo XVII. Permanencia y adaptación de una imagen", en VITSE, Marc (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro*, pp. 1015-1031.

en la catedral, pasándose la fiesta hospitalaria (que implicaba misa rezada y orquesta de música) al 24 de julio, día de la octava[7].

– Nuestra Señora de la Antigua (septiembre),
– San Dionisio (9 de octubre), fundada en 1680 a causa de un terremoto.
– Nuestra Señora del Patrocinio (1 de noviembre), fiesta instaurada a partir del terremoto del 1 de noviembre de 1655. Era finalizada con una procesión al Triunfo de Nuestra Señora de la plaza de la Lonja.
– Desagravios, celebrada en la catedral en el domingo infraoctavo de la Inmaculada.

A este conjunto hay que añadir aquellas funciones religiosas que tenían lugar en templos alternativos:

– San Sebastián (20 de enero), en que ambos cabildos iban desde la catedral a la ermita de San Sebastián, fiesta fijada en 1576, motivada por una epidemia de peste[8].
– Procesión de Letanías y San Marcos (25 de abril) en la parroquia de San Marcos.
– El Santo Cristo de San Agustín (3 de julio), que se celebraba en el convento de San Agustín[9] desde el voto que la Ciudad hizo con

---

7. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Sevilla, Rasco, 1887, vol. II, pp. 134-135.

8. SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso Abad: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana,* Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1982, p. 114.

9. Fundado en 1249, protegido por los Ponce de León, duques de Arcos de la Frontera. Desde fines del siglo XVI tenía un colegio anexo, el de San Acacio. Fue sede de varias grandes fiestas de la ciudad, como la beatificación (1620) y la canonización (1658) de Santo Tomás de Villanueva, las de San Juan de Sahagún en 1592 y 1691, la beatificación de Rita de Casia (1628), la identificación del cuerpo de San Agustín (1728), el nombramiento de obispo de algunos de sus frailes (1730 y 1741). ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, Juan García Infançón, 1677, vol. 5, pp. 30-32. MORGADO, Alonso de*: Historia de Sevilla*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1587, ed. facsímil, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1981, p. 150. GÓMEZ AZEVES, Antonio: *El convento de San Agustín casa grande de Sevilla,* Sevilla, El Oriente, 1871, p. 5. MONTERO DE ESPINOSA, José María: *Antigüedades del convento casa grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del santo crucifixo que en él se venera,* Sevilla, Antonio Carrera y Cía., 1817. BARRAU, Leoncio: *Noticias históricas acerca del ex convento de San Agustín de Sevilla, y ex presidio peninsular,* Sevilla, Imprenta de los Ayuntamientos, 1881. ITURBE, Antonio: "El convento de San Agustín de Sevilla y su patrimonio artístico", en *Revista agustiniana,* 108 (1994), pp. 861-909. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: "Hernán Ruiz II, la portada del convento de San Agustín de Sevi-

motivo de la peste de 1649, cuando fue sacado en procesión en el contexto de una rogativa[10]. Solía llevarse en procesión hasta la catedral o a la Cruz del Campo para implorar lluvia, victoria militar u otras cosas cuando las rogativas fracasaban, como por ejemplo en 1737[11]. Este Cristo de la Sangre fue encontrado, según la leyenda, en una cueva del prado de Santa Justa en 1314, y atribuido a la Alta Edad Media. Se le aplicó el tópico medieval del brazo izquierdo desclavado y caído, que extendió milagrosamente hasta recuperar su postura. Era una escultura gótica de madera policromada datable en el siglo XIV[12]. Recibía un culto casi eucarístico en su capilla en la testera de la nave del Evangelio, estaba cubierto por una cortina que sólo se descorría excepcionalmente. Gozaba de un culto popular muy extendido. La cofradía correspondiente se fundó en 1380, llamada por el Abad Gordillo "la segunda cofradía más antigua de la ciudad"[13].

– San Roque (16 de agosto), con origen en una rogativa de 1576 en el contexto de una pestilencia, que tenía lugar en la parroquia de San Roque[14]. En 1582, la imagen de San Roque fue llevada en procesión a la catedral junto con las de San Sebastián, Santa Justa y Santa

lla", en *Archivo Hispalense*, 209 (1985), pp. 175-84. Aguilar Díaz, Jesús: "Dos esculturas de Juan de Astorga en el convento de San Agustín de Sevilla", en *Revista agustiniana,* 157 (2011), pp. 7-16.

10. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. X, Actas Capitulares, siglo XVII, 2ª escribanía, tomo 133, 9 de mayo de 1650. Cit. por Manuel Gutiérrez, Jesús: *El Cristo de san Agustín de Sevilla,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2003, pp. 101-102.

11. Sánchez Gordillo, Alonso Abad: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana,* Sevilla, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1982, p. 142. Manuel Gutiérrez, Jesús: *El Cristo de San Agustín*, pp. 53-102. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 61, fol. 30v, 1 de julio de 1652.

12. Gutiérrez, Jesús Manuel (OSA): "El Cristo del convento de San Agustín de Sevilla", en *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, pp. 27-62. Bermejo y Carballo, José: *Glorias religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*, Sevilla, imprenta y librería del Salvador, 1882.

13. Sánchez Gordillo, Alonso Abad: *Religiosas estaciones*, pp. 154 y 198. García de Guzmán, Manuel: "Recopilación histórica sobre la imagen, devoción y hermandad del santo Cristo de San Agustín del convento de San Agustín de Sevilla", en *Archivo agustiniano,* 198 (1996), pp. 123-195.

14. Esta parroquia fue creada en 1574 para atender las necesidades de un arrabal situado entre la puerta de Carmona y la Cruz del Campo (la Calzada) que, a pesar de corresponder el curato a la iglesia mayor, había crecido demasiado. En 1759 sufrió un incendio del que sólo se salvaron las imágenes. La nueva iglesia fue inaugurada en 1763. Flores, Leandro J.: *Noticias varias de la collación de San Roque extramuros de esta ciudad de Sevilla,* Sevilla, Imprenta real, 1817.

Rufina en rogativa por una enfermedad. En 1599 adquirió un mayor culto a causa de la peste. En 1628, el Ayuntamiento formalizó su patronato sobre la capilla mayor de la parroquia de San Roque, en la cual adquirió derechos de enterramiento y de escudo de armas. De ahí que financiara su monumento de Semana Santa, enviara a un regidor a sus oficios de Semana Santa y a llevar la llave del sagrario, costeara sus obras en el segundo cuarto del siglo XVII y donara 30.000 reales para su reedificación después del incendio y la construcción de un nuevo retablo mayor en 1759[15]. Esta solemnidad fue admitida por la Iglesia en 1632. De la estación anual que realizaba el 16 de agosto hablan Ortiz de Zúñiga y el jesuita Antonio de Quintanadueñas[16].

– Nuestra Señora de la Hiniesta (8 de septiembre, el día de la Natividad de la Virgen), nombrada patrona del cabildo municipal en 1649 mediante un voto renovable anualmente, que se celebraba en la parroquia de San Julián. La imagen de la Virgen de la Hiniesta también recibía un culto muy antiguo y era sacada en procesión por rogativas desde 1580. La leyenda cuenta que fue hallada el 8 de septiembre de 1380 en Cataluña escondida entre retama con una indicación de cuál era su iglesia original: la de San Julián de Sevilla[17].
– San Diego (12 de noviembre) en el convento de San Diego.
– San Francisco de Asís (4 de octubre) en el convento de San Francisco.

El reglamento de 1768 –y la documentación de contaduría desde el siglo XVII– revelan partidas anuales de dinero público para el Corpus, San Agustín, la Hiniesta, San Roque, las Santas Vírgenes, San Felipe Neri, San Francisco de Borja, San Nicolás de Bari, sermones de cuaresma, luminarias en la víspera de la Inmaculada, la cera de San Sebastián,

---

15. Roda Peña, José: "El Ayuntamiento de Sevilla y el retablo mayor neoclásico de la parroquia de San Roque", en *Laboratorio de arte,* 13 (2000), pp. 207-222.

16. Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares*, pp. 194-195. Quintanadueñas, Antonio: *Santos de la ciudad de Sevilla y su arzobispado: fiestas que su santa Iglesia Metropolitana celebra (1636-1637),* Pérez-Embid Wamba, Javier (ed.), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2006, p. 351.

17. Vera y Rosales, Francisco Lorenzo de: *Discurso histórico de Nuestra Señora de la Hiniesta,* Sevilla, 1688, Domínguez Domínguez-Adame, Mauricio (ed), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, pp. 468-477. Sánchez Gordillo, Alonso Abad: *Religiosas estaciones*, p. 229. Domínguez Domínguez-Adame, Mauricio: *La Virgen de la Hiniesta. Su vinculación con la parroquia de San Julián y el Ayuntamiento de Sevilla,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2004. Ros González, Francisco S.: "La Virgen de la Hiniesta de Sevilla y el misterio concepcionista", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte,* San Lorenzo de El Escorial, RCU El Escorial, 2005, pp. 139-160.

cera del monumento de San Roque de Semana Santa, monumento y fiesta del convento de San Diego y la festividad del Cristo de San Isidoro. Debido a nuestro objetivo, las fiestas en las que nos vamos a centrar son aquellas que representaban un presupuesto anual para el cabildo en la Baja Modernidad, del que tengamos constancia de que formara parte la música. Las cuales coinciden fundamentalmente con las de verano, a saber: la del Santo Cristo de San Agustín, la de San Roque, la de las Santas Vírgenes Santa Justa y Rufina y la de Nuestra Señora de la Hiniesta. En las demás, el cabildo se hacía cargo del pago de otra clase de manifestaciones.

La fiesta de las santas vírgenes Justa y Rufina, antes de que empezara a tener lugar en la catedral, se celebraba a costa del cabildo en el hospital de San Cosme y San Damián, llamado vulgarmente de las Bubas, desde principios de la Modernidad[18]. Este hospital estaba bajo patrocinio del cabildo secular, que hizo voto en 1571[19], el cual le cedió los inmuebles. La primera noticia de contaduría que tenemos en la documentación municipal data de 1583, en que la Ciudad se encargaba de pagar el aparato musical entre otras cosas, por precio de 382 reales:

> "Sevilla deve por Pedro López Gavilán doze mill y noveçientos y ochenta y ocho maravedíes que se le libraron a el dotor Herrera coadministrador del ospital de san Cosme y san Damián, que los ubo de aver por lo que el dicho administrador gastó en la música y derechos de los avas y clérigos acompañados para la fiesta que la çiudad celebró este presente año de 83 de las gloriosas vírgenes Justa y Rufina, y de otras cosas que para la dicha fiesta fueron nesesarias, como pareçe por la pención que dio el dicho administrador, lo qual se libra por acuerdo de veynte y tres de jullio deste año (...)"[20].

---

18. Era uno de los pocos hospitales propiamente sanitarios, fundado en 1385. Fue el único en aceptar a los sifilíticos. Primero se encontraba en la plaza del Salvador, pero pronto se trasladó a la collación de Santa Catalina y tomó su nombre. Se trataba de una institución destinada a dar aguajes para combatir los sudores de la enfermedad conocidas como mal francés o bubas. Los enfermos y enfermas entraban en tandas en primavera y en otoño y permanecían un mes. El hospital contaba con 52 plazas para hombres y 12 para mujeres en 1587. Morgado, Alonso de*: Historia de Sevilla*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1587. Ed. Facsímil: Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1981, p. 122. Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares*, vol. 4, pp. 133-134, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979, p. 53. Peraza, Luis de: *Historia de la nobilísima e imperial ciudad de Sevilla.* Ms. Siglo. XVIII, p. 440. Carmona García, Juan Ignacio: *Las redes asistenciales en la Sevilla del Renacimiento,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 94-98. Barriga Guillén, Carmen y otros: *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventario de sus fondos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997, pp. 169-196.

19. *Extracto de la Veneracion, y culto, que en todos tiempos ha tenido la devocion de las Reliquias, è Imagenes de las Inclytas Martyres Santa Iusta, y Rufina*, S/l, s/i, 1722.

20. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 4, 2 de septiembre de 1583.

Es posible que esta fiesta comenzara a realizarse en esta fecha a raíz de la declaración de la fiesta como de precepto en 1582. La factura de 1585 introducía un matiz en el concepto del gasto: además de curas, acompañamiento de clérigos y música, se menciona expresamente la "música de la yglesia". Así llamada, nos inclinamos por pensar que se trata de la capilla de la iglesia mayor, esto es la catedral. Esta curiosa forma de denominarla revela el estatus que había adquirido la catedralicia como capilla musical por antonomasia en el panorama sevillano. Por su parte, la libranza de 1591 reza "la música y sermón y otras cosas tocantes a la fiesta", lo cual supone un criterio distinto a la hora de formular la generalización, en el que cobra importancia el sermón y la mantiene la música. El siguiente cuadro (Tabla 1) nos servirá como muestra para hacernos cargo de la fluctuación del importe de esta fiesta a finales del siglo XVI.

Tabla 1. Gasto municipal en música en la fiesta de las santas vírgenes.

Año	Gasto en reales	Gasto en maravedíes
1583[21]	382	12.988
1585[22]	388	13.192
1586[23]	347	11.798
1587[24]	386	13.124
1591[25]	308	10.472

Ya a mitad del siglo XVII, el importe de la fiesta se había incrementado notablemente, debido a la inflación pero también probablemente a un enriquecimiento del aparato festivo. La factura de 1643 fue de 600 reales (esto es, 20.400 maravedíes) englobando "la cera, la música, los fuegos y otras cosas"[26], al igual que la de 1644[27]. No tenemos el desglose de esta

21. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 4, 2 de septiembre de 1583.

22. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 5, 27 de julio de 1585.

23. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 6, 2 de septiembre de 1586.

24. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 6, 14 de octubre de 1587.

25. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 10, 10 de septiembre de 1591.

26. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, Libro de caja 30, 11 de julio de 1643. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar tomo 19, carpeta 1, doc. 118.

27. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, Libro de caja 30, 21 de julio de 1644.

libranza, pero cabe hacer hincapié en el proceso de democratización y difusión de los fuegos artificiales como recurso solemnizador que tuvo lugar en Sevilla, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII[28]. En 1647, el mayordomo del hospital pidió adelantados el 3 de julio los 700 reales en que montaba la fiesta que él debía preparar "porque la fiesta es dies y siete de este mes y es necesario prevenir algunas cosas para ella". Todo lo que sabemos es que este precio llevaba incluidos los 100 reales correspondientes al sermón del predicador[29], pero damos por hecha la importancia semejante de la música a juzgar por la enumeración de conceptos. Lamentablemente, se ignora lo referente al contenido de esas intervenciones musicales. En la colección de villancicos sevillanos del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid, se conservan dos pliegos de tres villancicos anónimos dedicados a las santas Justa y Rufina, pero carecen de indicación sobre cuándo se cantaban estas piezas: si en el Oficio, después de las lecturas, en la procesión, en el ofertorio, a la epístola, al evangelio, al alzar…[30]

Los elementos que concurrían en la fiesta de San Roque tampoco aparecen desglosados en la documentación de una forma constante hasta bien entrado el siglo XVIII. Sabemos que cinco cantores de la capilla de la catedral, identificados por sus nombres y apellidos, y su maestro de capilla, Juan Vaca, asistieron en 1600 esta fiesta y sus vísperas por precio de 200 reales (6.800 maravedíes), "lo mismo que se dio el año pasado"[31]. En 1602, la música contratada también era la de la catedral, si bien por la mitad de la cuantía, se entiende que por la mitad de los efectivos:

> "Sevilla deve por el mayordomo de 1602 quatroçientos y noventa y un reales que se libraron a Jorge de Torres, por tantos que gastó en la fiesta que la çiudad hizo el día de san Roque, el día de la festividad, el año passado de 1602, en la manera siguiente: los 204 reales que pagó al licenciado Sebastián Maldonado, cura de la dicha iglesia (...), los clérigos que sirbieron en las vísperas y misa, y sacristanes, y vestuarios, y otras cosas menudas, y los 100 reales dellos que pago al teatino que pedricó el dicho día, y los 87 reales que pagó al serero por la sera que dio para la dicha fiesta, y

28. Bejarano Pellicer, Clara: "El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna", en *Chronica Nova,* 35 (2009), pp. 223-246.

29. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 21, carpeta 2, doc. 27.

30. González Barrionuevo, Herminio: "Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII", en Álvarez Márquez, Carmen y Romero Tallafigo, Manuel (eds.): *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino,* Córdoba, Cajasur, 2006, pp. 665-722.

31. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 17, 30 de agosto de 1600.

los 100 reales restantes que pagó a la música de la yglesia mayor desta çiudad questuvo el dicho día y las dichas vísperas (...)"[32].

Esta libranza es la primera en desglosar los gastos de la fiesta, mostrando que los componentes de la capilla musical en conjunto recibieron tanto dinero como el predicador, un solo hombre del que ni siquiera se conoce su nombre. El gasto en música supuso el 20,3% del total.

Al año siguiente volvían a invertirse 200 reales (6.800 maravedíes) en música de la capilla catedralicia, aunque no conocemos el monto total de la fiesta. En los autos capitulares de la catedral también encontramos huellas de este servicio musical de carácter anual: "Mandaron que se dé la música a la ciudad para la fiesta de San Roque y cometieron al señor presidente del choro que embie la parte de ella que le pareciere"[33]. En 1614 también se transcribe el desglose en la libranza municipal: de los 620 reales del total, 215 fueron pagados al cura de la iglesia para los aspectos tocantes a los derechos y personal, y otros 200 reales fueron para la capilla musical de la catedral con el maestro Alonso Lobo al frente[34]. Por lo tanto, la música ha pasado a representar un 32,2% del total.

En 1646, el presupuesto general de la fiesta ya era de 1.000 reales[35], y esta cantidad se mantuvo año tras año, hasta el punto de que la documentación dejó de indicarla, limitándose a denominarla "lo que se acostumbra". Alrededor de mitad del siglo XVII comenzó a librarse conjuntamente, en el mismo acuerdo, lo correspondiente a las fiestas de verano –Santo Cristo de San Agustín, Santas Justa y Rufina, San Roque y la Hiniesta–. Si "lo que se acostumbra" para San Roque eran 1.000 reales (34.000 maravedíes), para la fiesta del Cristo de San Agustín eran 1.136 reales (38.624 maravedíes), para la fiesta de las santas Vírgenes 494 reales (16.796 maravedíes), y para la fiesta de la Hiniesta 905 reales (30.770 maravedíes)[36]. Por consiguiente, el presupuesto anual en fiestas religiosas de verano era alrededor de 3.537 reales.

Quizá convenga introducir el monto de otras fiestas asumidas por el cabildo municipal a lo largo del año como punto de referencia: en los años 50, se acostumbraba librar 748 reales para las luminarias de la Inmaculada Concepción, 126 reales para la cera de la fiesta de San Diego, 300 reales para la cera y el monumento de Semana Santa de la parroquia

32. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 19, 8 de marzo de 1603.

33. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 83, 13 de agosto de 1610.

34. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 23, 27 de agosto de 1614.

35. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 21, carpeta 1, doc. 71.

36. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 24, carpeta 3, docs. 90, 91, 92 y 107.

de San Roque, 3.538 reales y medio para la cera de la fiesta de San Sebastián[37]. Por lo que se puede comprobar, las cuatro fiestas de verano costaban tanto como la cera de San Sebastián, pero dejando a un lado este colosal dispendio del mes de enero, hay que hacer hincapié en que las fiestas de verano individualmente no tenían rival en el resto del año, porque eran íntegramente financiadas por el cabildo municipal, mientras que en el resto únicamente aportaba una colaboración.

Durante los años 60 y la primera mitad de los 70, las fluctuaciones alrededor de las tarifas habituales serán lo más habitual, a la alta y a la baja (expresadas en reales; tabla 2):

Tabla 2. Gasto municipal en las fiestas de verano 1660-1675.

	Cristo de San Agustín	**Santas vírgenes Justa y Rufina**	**San Roque**	**Nuestra Señora de la Hiniesta**
1662	784[38]	487[39]		
1668				1.333[40]
1669	970[41]	540[42]		
1670	2.265[43]			
1671	2.265[44]			
1672	970[45]			1.000[46]
1673	970[47]	150[48]		993[49]
1674	968	153	755	1.990[50]

37. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 25, carpeta 2, docs. 30 y 103; carpeta 3, doc. 21.

38. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 27, carpeta 2, doc. 114.

39. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 27, carpeta 2, doc. 130.

40. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 30, carpeta 1, doc. 48.

41. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 30, carpeta 2, doc. 4.

42. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 30, carpeta 2, doc. 92.

43. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 30, carpeta 3, doc. 38.

44. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 1, doc. 18.

45. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 2, doc. 41.

46. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 2, doc. 17.

47. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 3, doc. 84.

48. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 3, doc. 68.

49. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 3, doc. 56.

50. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 31, carpeta 4, doc. 37.

A partir de entonces, las fiestas del Santo Cristo de San Agustín, de las santas Vírgenes y de San Roque mantienen su presupuesto con gran estabilidad, mientras que la de la Hiniesta, alcanzado su cénit, evoluciona lentamente hacia el descenso: 974 reales en 1675[51], 1.089 reales en 1679[52], 881 reales en 1682[53], 957 reales en 1684[54], 917 reales en 1686[55], 949 reales en 1689[56].

A partir de 1691 se nos conservan las cuatro fiestas desglosadas en la documentación de acuerdos del cabildo municipal gracias a una racionalización de la administración, lo cual nos abre las posibilidades de estudiar la composición de cada una de las cuatro celebraciones religiosas estivales. Veamos las diferentes partidas de que constan cada una de ellas.

La fiesta del Santo Cristo de San Agustín implicaba 40 libras de cera, la asistencia de un predicador, la música, la asistencia de la comunidad conventual, el porte de los asientos que habían de traerse del cabildo para que los miembros de la Ciudad se acomodaran durante la celebración, y el alquiler de mulas para los trompeteros o clarineros municipales que habrían de preceder al concejo durante su traslado solemne hasta la iglesia. La celebración de las santas vírgenes Justa y Rufina tan sólo costaba 10 libras de cera, el porte de los bancos y el alquiler de las mulas: la tradicional demanda de la capilla musical de la catedral ha desaparecido en estas fechas. La fiesta de San Roque suponía 10 libras de cera, un predicador, los gastos de parroquia (clero, derechos, etc.), música, porte de los bancos para el concejo y alquiler de mulas para instrumentistas heráldicos. Por último, la de la Virgen de la Hiniesta era la más solemne de las cuatro y se comparaba con la del Cristo de San Agustín al demandar los mismos elementos que ella.

La repentina transformación de la documentación respondía a una racionalización que afectaba severamente también al volumen de gasto. En el mismo año de 1690, el presupuesto de la fiesta del Cristo de San Agustín pasó de 968 reales a 706 (un 27% de ahorro), y el único concepto del que tenemos constancia que se redujo considerablemente fue justamente la música: mientras que antes de 1691 había venido pagándose

51. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 32, carpeta 1, doc. 32.
52. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 33, carpeta 1, doc. 48.
53. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 33, carpeta 4, doc. 99.
54. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 34, carpeta 2, doc. 3.
55. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 34, carpeta 4, doc. 53.
56. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 35, carpeta 3, doc. 54.

al precio de 248 reales, en dicho año pasó a costar 160 reales. Es más, en la libranza se advierte que si es posible que la congregación conventual asuma la solemnización musical de los oficios, se le paguen 40 reales para así ahorrarse 120 de lo previsto para la capilla musical. Por su parte, la fiesta de San Roque pasó de costar 755 reales a 482, lo cual supuso un ahorro de casi el 64%. La de la Hiniesta pasó de 1.007 reales a 722 (71,6 % menos). El propio documento anuncia "(…) y hallándolos moderados de su antigua costa casi la tercia parte en cada fiesta en las que se celebraron por el año pasado de seiscientos noventa". Lo más significativo de una nueva concepción en la administración de los recursos es que esta basculación no será pasajera, sino que se mantendrá en estos niveles y no regresará a aquellos por muchas oscilaciones que se produzcan a lo largo de todo el siglo XVIII, como se puede comprobar en la siguiente tabla expresada en reales:

Tabla 3. Gasto municipal en fiestas de verano 1691-1795.

	Santo Cristo de San Agustín	**Santas vírgenes Justa y Rufina**	**San Roque**	**Nuestra Señora de la Hiniesta**	**Total**
1691[57]	706	121	482	722	2.031
1692[58]	516	115	368	684	1.683
1693[59]	656	115	343	684	1.798
1694[60]	656	115	474	692	1.937
1696[61]	680	120	471	704	1.975
1697[62]					1.970
1698	662	114	465	672	1.913
1700[63]	654	113	467	704	1.938
1702[64]	696	120	474	682	1.972

(Cont.)

57. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 1, doc. 61.
58. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 2, doc. 34.
59. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 3, doc. 5.
60. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 37, carpeta 1, doc. 65.
61. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 38, carpeta 1, doc. 14.
62. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 38, carpeta 2, doc. 67.
63. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 40, carpeta 1, doc. 34.
64. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 40, carpeta 4, doc. 32.

Tabla 3. Gasto municipal en fiestas de verano 1691-1795.

	Santo Cristo de San Agustín	**Santas vírgenes Justa y Rufina**	**San Roque**	**Nuestra Señora de la Hiniesta**	**Total**
1703[65]	697	110	469	678	1.967
1704[66]	674	114	469	704	1.961
1707[67]	664	103	459	654	1.920
1708[68]					1.955
1709[69]	664	118	469	690	1.941
171[70]	638	108	394	682	1.824
1712[71]	660	112	364	680	1.916
1714[72]	634	134	425	660	1.853
1715[73]	693	103	469	704	1.969
1717[74]	678	133	484	704	1.999
1719[75]	708	118	509	702	2.037
1723[76]	694	203	554	724	2.175
1724[77]	694	123	464	724	2.005
1725[78]	704	188	449	702	2.043
1726[79]	674	123	469	702	1.968
1727[80]	722	118	469	702	2.011

(Cont.)

65. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 40, carpeta 5, doc. 81.
66. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 41, carpeta 1, doc. 14.
67. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 42, carpeta 1, doc. 65.
68. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 42, carpeta 2, doc. 14.
69. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 42, carpeta 2, doc. 14.
70. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 42, carpeta 3, doc. 9.
71. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 42, carpeta 6, doc. 49.
72. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 43, carpeta 1, doc. 30.
73. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 43, carpeta 2, doc. 25.
74. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 43, carpeta 5, doc. 26.
75. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 44, carpeta 1, doc. 35.
76. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 1, doc. 39.
77. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 1, doc. 40.
78. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 3, doc. 45.
79. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 4, doc. 52.
80. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 5, doc. 28.

Tabla 3. Gasto municipal en fiestas de verano 1691-1795.

	Santo Cristo de San Agustín	Santas vírgenes Justa y Rufina	San Roque	Nuestra Señora de la Hiniesta	Total
1728-1729[81]	674	118	469	702	1.963
1730[82]	680	118	469	702	1.969
1731[83]	700	123	474	722	2.019
1732[84]	700	123	414	722	1.959
1736-1737[85]	680	118	469	702	1.969
1738[86]	678	118	469	702	1.967
1739[87]	658	113	464	682	1.917
1740[88]	678	118	469	702	1.967
1741[89]	680	118	469	702	1.969
1742[90]	680	133	469	702	1.984
1743[91]	710	133	469	757	2.069
1745[92]	680	118	495	702	1.985
1747[93]	698	123	474	730	2.025
1748[94]	718	133	469	757	2.082
1749[95]	718	128	479	750	2.075

(Cont.)

81. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 6, doc. 49; tomo 46, carpeta 1, doc. 3.

82. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 6, doc. 54.

83. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 46, carpeta 2, doc. 4.

84. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 46, carpeta 3, doc. 14.

85. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 47, carpeta 1, doc. 3; carpeta 2, doc. 61.

86. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 47, carpeta 3, docs. 9 y 10.

87. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 47, carpeta 4, doc. 88.

88. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 1, doc. 46.

89. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 2, doc. 21.

90. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 3, doc. 1.

91. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 4, doc. 26.

92. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 49, carpeta 1, doc. 23.

93. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 49, carpeta 3, doc. 15.

94. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 1, doc. 4.

95. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 1, doc. 55.

Tabla 3. Gasto municipal en fiestas de verano 1691-1795.

	Santo Cristo de San Agustín	**Santas vírgenes Justa y Rufina**	**San Roque**	**Nuestra Señora de la Hiniesta**	**Total**
1750[96]	778	143	479	830	2.230
1751[97]	798	143	489	920	2.350
1753[98]	768	143	494	810	2.215
1754[99]	756	133	484	770	2.143
1756[100]	772	132	468	784	2.156
1757[101]	788	138	494	800	2.220
1758[102]	788	138	494	812	2.232
1759[103]	725	123	479	752	2.079
1760[104]	767	133	479	780	2.159
1761[105]	725	123	469	732	2.049
1762-1764[106]	735	128	479	742	2.084
1765-1767[107]	714	123	474	732	2.043
1769[108]	672	116	467	696	1.952
1770[109]	698	123	474	722	2.017
1771[110]	758	138	489	782	2.167

(Cont.)

96. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 2, doc. 31.

97. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 3, doc. 16.

98. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 52, carpeta 1, doc. 44.

99. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 52, carpeta 1, doc. 11.

100. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 53, carpeta 1, doc. 78.

101. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 1, doc. 78.

102. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 13.

103. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 1, doc. 59.

104. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 57, carpeta 1, doc. 61.

105. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 57, carpeta 1, doc. 38.

106. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 57, carpeta 2, doc. 82; tomo 58, carpeta 2, doc. 30 y 59.

107. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 59, carpeta 1, doc. 32; tomo 60, doc. 100.

108. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 61, carpeta 2, doc. 38.

109. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 61, carpeta 3, doc. 1.

110. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 62, carpeta 1, doc. 13.

Tabla 3. Gasto municipal en fiestas de verano 1691-1795.

	Santo Cristo de San Agustín	Santas vírgenes Justa y Rufina	San Roque	Nuestra Señora de la Hiniesta	Total
1773-1774[111]	668	138	484	792	2.082
1775[112]	652,8	131,12	478,24	770,28	2.033
1777-1778[113]	668	138	484	792	2.082
1779[114]	668	138	494	832	2.432
1780-1786[115]	649	149	455	778	2.034
1788-1790[116]	633	133	439	762	1.967
1791[117]	741	182	527	862	2.342
1793[118]	663	143	449	842	2.097
1794-1795[119]	723	163	469	882	2.237

Se aprecia que el presupuesto total en fiestas estivales, después del desajuste provocado por el brusco recorte de 1691, se estabilizó en torno a 1.900 reales hasta 1717, en que se inicia una década larga de más de 2.000 reales por año. En los años 30 el presupuesto vuelve a los valores anteriores, pero a partir de 1747 raramente volverá a bajar del límite de los 2.000. El año más costoso fue 1779, debido al momentáneo sostenimiento del precio de la música a pesar de la subida del de la cera, como luego veremos. En cualquier caso, se trata de un presupuesto que permanece bastante estable a lo largo de un período dilatado. Únicamente el

111. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 62, carpeta 2, doc. 3; carpeta 6, doc. 4.

112. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 1, doc. 9.

113. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 3, doc. 12; carpeta 5, doc. 8.

114. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 6, doc. 23.

115. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 6, doc. 4; carpeta 7, doc. 2; carpeta 8, doc. 1; tomo 64, carpeta 1, doc. 1; carpeta 2, doc. 1; carpeta 3, doc. 4; carpeta 4, doc. 8.

116. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 64, carpeta 6, doc. 15; carpeta 7, doc. 5; carpeta 8; doc. 5.

117. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 65, carpeta 1, doc. 1.

118. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 65, carpeta 3, doc. 16.

119. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 65, carpeta 4, doc. 15; carpeta 5, doc. 12.

precio de la cera se actualizará al ritmo del mercado. Esto provocará que las cuatro fiestas sufran una evolución muy parecida, cada una dentro de sus parámetros económicos, ya que todas necesitaban de grandes cantidades de cera. De las cuatro fiestas, la más onerosa casi siempre fue la de la Hiniesta, seguida por la del Cristo de San Agustín, y la de las santas patronas eran sistemáticamente la más barata porque solamente constaba de tres conceptos.

La partida de la cera siempre es la más onerosa de la cuenta y, por añadidura, sus fluctuaciones en el precio son las que hacen oscilar el monto total de las fiestas, puesto que el resto de los pagos permanecen prácticamente invariables a lo largo de un siglo. Introduzcamos una tabla que nos permita seguir los frecuentes altibajos en el presupuesto de las fiestas estivales (sólo se citan los años en que cambia el precio):

Tabla 4. Precio de la cera 1691-1795.

Año	Precio de la libra de cera
1691	8
1693	7
1698	7
1706	7,5
1731	8
1736	7,5
1739	7
1740	7,5
1743	8,5
1745	7,5
1747	8
1748	8,5
1750	10
1754	9
1756	10

Año	Precio de la libra de cera
1759	9,5
1759	8,5
1760	9,5
1761	8,5
1765	8
1769	7,36
1770	8
1771	9,5
1773	10
1775	9,4
1777	10
1779	10,5
1780	10,5
1791	11,5
1794	13,5

Como se puede ver, aun en medio de una fluctuación continua, a partir de los años 40 el precio de la cera ya no bajará de 7,5 reales por libra. En la segunda mitad del siglo XVIII alcanza valores altos que predominan ampliamente sobre los que se acostumbraban en la primera mitad

del siglo. A partir de los años 70, la escalada de precios será sostenida y retrocederá raramente, lo cual traerá consecuencias a las arcas públicas. En 1778 no consta haber consumido cera en las fiestas estivales, y en 1780 el precio de la libra de cera sobrepasó por primera vez los 10 reales en medio real. Llegado a este punto, el cabildo optó por recortar el resto de los gastos de la fiesta con objeto de reequilibrar el presupuesto[120]. La cantidad de cera consumida fue invariable, independientemente de su precio: 10 libras en las fiestas de San Roque y de las santas patronas, y 40 en la del Cristo de San Agustín y la de la Hiniesta. Sólo excepcionalmente en 1794 la radical subida obligó a reducir el consumo de la fiesta del Santo Cristo de San Agustín de 40 a 30 libras[121]. En 1691-1693 todavía se pagaban 2 reales adicionales por el porte de la cera hasta la iglesia, gasto que se perdió pronto salvo excepciones.

La fiesta de las santas demandaba una cuarta parte de la cera que consumían las otras por la sencilla razón de que carecía de vísperas: era una fiesta diurna cuya iluminación sólo se necesitaba dentro del templo. El hecho de que San Roque, siendo una fiesta dotada de vísperas, necesite también 10 libras apunta a la posibilidad de que no implicara luminarias. Por su parte, las 40 libras de cera que se pagaban en la fiesta de San Agustín y en la de la Hiniesta invita a pensar que la noche de vísperas tenía lugar una iluminación pública de las calles, más o menos extendida. Las luminarias ampliaban el tiempo diurno, la duración de la fiesta, al retrasar o eliminar el reinado de las sombras de la noche, descubriendo una fisonomía excepcional de la ciudad. Era un lugar común en las relaciones de fiestas mencionar que gracias a las luminarias, la noche se convertía en día, como si se alteraran las leyes cósmicas en honor a la festividad[122].

El sermón por parte de un predicador afamado que se hubiera profesionalizado en las homilías era un elemento solemnizador muy común en las fiestas del Antiguo Régimen. En la campaña de catequización que emprendió la Iglesia en el Barroco, el sermón fue el mejor instrumento para elevar el nivel de cultura cristiana de los fieles y para construcción

120. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 6, doc. 4.

121. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 65, carpeta 4, doc. 15.

122. Bejarano Pellicer, Clara: *La música y los músicos en la Sevilla de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, tesis doctoral inédita, 2011, vol. II, p. 398. COLL, Ana María: "El uso del espacio público en la Edad Moderna: un disfrute ligado a la luz", en Núñez Roldán, Francisco: *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 486. Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 498.

de un modelo moral y no sólo religioso[123]. El predicador era una figura inevitable y prestigiosa. Constituía un elemento sustantivo de toda celebración religiosa de cualquier naturaleza, sobre todo en Cuaresma. Los sermones se preparaban por escrito concienzudamente, adornándolos con los más barroquizantes recursos literarios, y se memorizaban con varias técnicas. Exigían del predicador gran esfuerzo físico y talento interpretativo superlativo. Eloísa Cabrera Salinas clasifica al sermón como un tipo de discurso ordenador de la fiesta que tiene su efecto durante el desarrollo de la misma, complementando a los textos que la ordenan previamente y los que lo hacen *a posteriori*[124]. De hecho, el Ayuntamiento gastó 4.410 reales en publicar los cuatro sermones de 1756 de las fiestas votivas contra los terremotos (San Felipe Neri, San Francisco de Borja, Santas Justa y Rufina y la Virgen de la Hiniesta)[125].

La tarifa estándar de la Baja Modernidad para el sermón de una fiesta municipal anual fue de 60 reales durante mucho tiempo, a diferencia de los 100 que cobraban los predicadores de mediados del siglo XVII. El presupuesto no da muestras de sensibilidad hacia el prestigio o caché de cada uno de los predicadores. La fiesta de San Roque en 1732 fue la única ocasión en la que excepcionalmente no se libró nada en concepto de sermón[126]. La fiesta de la Hiniesta en 1751 fue la primera en pagar al predicador con una arroba de chocolate por valor de 180 reales, lo cual suponía un incremento del precio de un 300%, pero se debió a la urgencia de una sustitución, al no presentarse el orador designado[127]. Al introducirse en la segunda mitad del siglo XVIII las fiestas votivas derivadas del terremoto de Lisboa, en ellas la tarifa habitual del sermón se fijó en 90 reales, pero las fiestas estivales siguieron manteniendo su precio secular. En las fiestas extraordinarias que luego mencionaremos, precisamente la única partida que se multiplicaba exorbitantemente era el sermón, que podía llegar a costar entre 120 reales (el doble de lo habitual) hasta alrededor de 300. Este contraste podría explicarse aventurando que en las solemnidades excepcionales se demandaban los servicios de los predicadores más afamados, mientras que en las funciones anuales se recurría a otros menos prestigiosos.

---

123. Núñez Beltrán, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 34.

124. Cabrera Salinas, Eloísa: "Los alguaciles de la pluma. Construcción categórica de la comunidad y preservación del orden", en Molina Recio, R. y Peña Díaz, M. (coords.): *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna,* Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, p. 63.

125. Aguilar Piñal, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, pp. 331.

Los derechos correspondientes a la iglesia en la que se celebraba la ceremonia, incluyendo la participación del clero y el personal de la misma, suponían 126 reales en las parroquias de San Roque y San Julián (y cualquier parroquia, en el caso de fiesta extraordinarias), y 110 en el convento de San Agustín (o cualquier otro convento). Estos elementos ya mencionados, junto con la música, configuraban la partida denominada "gastos de la yglesia".

Por su parte, el traslado de los bancos con los que se hacía más confortable la asistencia de la Ciudad era llevado a cabo por el alcaide del cabildo y suponía un gasto diferente en cada una de las fiestas, lo cual se explica porque no en todas estas fiestas secundarias era el mismo el número de miembros que debían venir en representación del concejo. A las fiestas secundarias como éstas no era necesario que viniera el cabildo en rueda general. Precisamente, el ceremonial del ayuntamiento es codificado en 1799 porque no se venía cumpliendo la cuota de miembros del cabildo que asistían a las funciones, ni siquiera en su mínima expresión (3 individuos). Así, se dispuso una rueda de doce caballeros (6 más antiguos, 6 más nuevos) y 6 jurados para cada fiesta[128]. En 1691 el traslado de los bancos empieza costando 24 reales para cada una de las fiestas, pero más adelante el precio fluctuará. En 1693, el de las santas vírgenes había subido hasta 28 reales y el de la Hiniesta hasta los 30[129]. En 1698, el traslado de los bancos costaba 28 reales en todas las fiestas excepto en la de la Hiniesta, en que había subido definitivamente a 36[130]. Excepcionalmente, en 1706 este trabajo realizado conjuntamente en las fiestas del Santo Cristo de San Agustín y de la Hiniesta montó 78 reales[131], y en 1727 costó 67 reales en la fiesta del Cristo de San Agustín, lo cual sugiere que en estas ocasiones acudió el cabildo en pleno, pero en las demás siguió manteniendo su precio habitual[132]. Las oscilaciones continuaron entre los 24 y los 38 reales hasta fin de siglo. Por regla general, en la fiesta en la que esta partida era más cara siempre fue la Hiniesta, porque por ser más solemne atraía a más miembros del cabildo.

El cabildo municipal, para asistir a estas fiestas, debía trasladarse ceremonialmente en una hilera de coches, en formación, haciendo paten-

126. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 46, carpeta 3, doc. 14.

127. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 3, doc. 16.

128. *Ceremonial que observa el Ilustrísimo Cabildo*, p. 1.

129. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 3, doc. 5.

130. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 39, carpeta 2, doc. 16.

131. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 41, carpeta 2, doc. 11.

132. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 5, doc. 28.

te su propia dignidad mediante una serie de elementos suntuarios entre los que se encontraba la música. Constituía un importante elemento de prestigio para la institución política que la empleaba, por la inversión económica que implicaba y el efecto propagandístico o enaltecedor que provocaba sobre sus representantes. El auge de la propaganda regia estimuló la vertiente nobiliaria y urbana del mismo fenómeno desde finales de la Edad Media. El modelo procedía de la vinculación de la nobleza al ejercicio militar: los poderes urbanos asumieron los mismos instrumentos (trompetas y atabales) por el prestigio social que habían adquirido, asociados a las virtudes caballerescas. Puesto que estos instrumentos se situaban a la cabeza de cualquier desfile, predisponían el ánimo de los espectadores a favor de cuanto viniera después de ellos[133].

Ya en la Baja Modernidad el cabildo prescinde de atabales y ministriles. Su aparato heráldico se restringe a la asistencia de los trompetas o clarines, vestidos con sus espectaculares uniformes y a lomos de bestias. El vestuario se renovaba con frecuencia y constaba de medias, zapatos, mangas, sombreros, vaqueros, banderolas para las trompetas, gualdrapas para sus monturas y demás prendas de tafetán y damasco[134]. El número de instrumentistas oscila entre dos y tres, y su montura empieza siendo mula pero pronto evolucionará a caballo. En 1691 el alquiler empezó costando 30 reales en cada fiesta porque eran tres los trompeteros, excepto en la de las santas vírgenes, en que fue la mitad del gasto porque la Ciudad tan sólo se desplazó una vez al carecer de vísperas. Excepcionalmente, en 1742 costó 30 reales como las demás fiestas[135]. Si en San Roque en 1693 sólo fueron 25, parece bastante obvio que en uno de los dos desplazamientos faltaba uno de los tres trompetas[136]. En las fiestas de 1743 sólo debieron de ir los trompeteros en uno de los desplazamientos, a juzgar por el precio de los caballos, que es igual al de la fiesta de las santas patronas[137]. En 1727 los caballos de los clarineros habían subido hasta 35 reales en la fiesta del Cristo de San Agustín pero no en las demás, lo cual nos invita a pensar que en una de las dos jornadas se sumó un cuarto instrumentista[138].

---

133. Bejarano Pellicer, Clara: *La música y los músicos,* vol. I, pp. 305-309. Collins, Timothy A.: "Of the differences between trumpeters and city tower musicians", en *The Galpin society journal,* 53 (2000), p. 53.

134. AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, tomo 32, lib. H-3207, 17 de mayo de 1666.

135. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 3, doc. 1.

136. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 3, doc. 5.

137. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 4, doc. 26.

138. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 45, carpeta 5, doc. 28.

El declive de esta libranza comienza a mitad del siglo XVIII. A partir de 1756, en algunas fiestas los clarineros municipales habían pasado a ser dos, por lo que la tarifa del alquiler de sus caballos bajó a 20 reales. En 1780 el presupuesto no pudo soportar por más tiempo la subida del precio de la cera (que constituía el único gasto variable de las fiestas), y tuvo que recortar otros conceptos, entre los que estuvo el alquiler de los caballos, que pasó a costar 16 reales en todas las fiestas. Es posible que el cabildo prescindiera del acompañamiento de trompetas en el desplazamiento de la víspera o en el de la función[139]. En 1788-1790 el concepto de caballos para clarineros desaparece del desglose de las fiestas de verano[140], pero retorna en 1791 con gran esplendor: caballos para seis músicos (en la fiesta del Cristo de San Agustín y en San Roque) o cinco (en la Hiniesta) en vísperas y en la fiesta, junto con un mozo que los condujo y cuidó, lo cual suponía un gasto de 78 o 60 reales respectivamente. La fiesta de las santas vírgenes también tuvo seis músicos jinetes y un mozo por 39 reales[141]. Probablemente a estos seis músicos se refería el *Ceremonial* de 1799 cuando decía qué músicos tenían que ir con su uniforme completo so pena de un ducado de multa y tres días de cárcel. Iban delante de la procesión, precediendo a los alguaciles de los veinte. Lamentablemente, este florecimiento fue el canto del cisne porque en los años posteriores no aparece ninguna libranza sobre los caballos de los músicos.

Pero si hablamos de músicos, es imprescindible referirse a los que engalanaban la función litúrgica propiamente dicha. La denominada escuetamente "música", como si no fuera suficiente con el importante descenso de precio que acaeció en 1691, al año siguiente sufrió un nuevo ajuste. Desde entonces su precio estándar será de 150 reales por fiesta (entiéndase función y vísperas)[142]. Si el cabildo recurría a la misma capilla para las tres fiestas –Cristo de San Agustín, San Roque y la Hiniesta–, entonces ésta tenía un ingreso fijo de 450 reales anuales provenientes del concejo. Excepcionalmente se hicieron rebajas cuando se contrataron varias fiestas al mismo tiempo: en 1706, la música por las fiestas del Cristo de San Agustín y de la Hiniesta no montó 300 reales, sino 180[143]. Ignoramos los efectivos musicales que enviaba, pero si tomamos como referencia la mencionada fiesta de 1600, aceptamos que era suficiente con un maestro de capilla y cinco cantores. Puesto que en esa fecha la Ciudad

139. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 6, doc. 4.

140. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 64, carpeta 6, doc. 15.

141. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 65, carpeta 1, doc. 1.

142. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 3, doc. 5.

143. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 41, carpeta 2, doc. 11.

demandaba los servicios de la capilla catedralicia, damos por hecho que siguió haciéndolo hasta una fecha indeterminada que nos atrevemos a situar en 1691, en que se produjo tan drástico recorte en el presupuesto. El indicio del precio viene avalado por la constancia de que la capilla catedralicia en 1728-1737 cobraba a los conventos, iglesias, hospitales y colegios para los que actuaba un abanico dispar de honorarios que oscilaba entre los 200 y los 400 reales por fiesta, y hay excepciones de 500, 600 e incluso 900 reales. Solamente se registra una solemnidad que llevó a cabo por la módica cantidad de 150 reales: la del colegio de Santo Tomás en 1728-1729[144]. Esto nos lleva a pensar que la reducida tarifa que pagaba el concejo no concordara con la política de la capilla catedralicia.

Asimismo, hay otra pista que apunta en favor de que el cabildo dejó de operar con la capilla de la catedral a partir de 1691. En la fiesta de inauguración de la iglesia de San Nicolás de Bari en 1759, la capilla de música no debió de ser la habitual a juzgar por el precio. La contaduría dice que fue la de la santa iglesia catedral, cuyo mayordomo era Raimundo López[145]. Los honorarios habituales que se pagaban por esas fechas, por una función sin vísperas como es el caso, era de 80 reales: muy lejos de los 750 más 60 de transporte que costaron al cabildo los servicios de la capilla catedralicia en aquella ocasión. Supuso un incremento diez veces mayor de lo habitual. Por mucho que se multiplicaran los efectivos en una solemnidad tan importante, no parece plausible que se tratara de la misma capilla musical. En el mismo año, en la inauguración de la iglesia de Santa Ana tenemos constancia de la participación de la capilla de esta misma parroquia trianera, cuyos honorarios paga el cabildo municipal en 230 reales. La fiesta se prolongaba mañana y tarde, pero aun teniéndolo en cuenta, el precio es mucho mayor que el de las fiestas estivales[146].

Ni en la Regla de Coro y Cabildo de la catedral de Sevilla, ni en el Libro de Gastos de Fiestas (1728-1737) correspondiente ni en los Anales de Matute y Gaviria se registra en ningún momento que, entre los cientos de actuaciones de la capilla catedralicia para conventos masculinos y femeninos, colegios, parroquias y hospitales en el siglo XVIII, se incluyera ninguna fiesta de verano patrocinada por la Ciudad, ni siquiera durante el Lustro Real en que Sevilla fue corte. Los músicos de la capilla catedralicia tenían prohibido en el siglo XVIII actuar de forma particular[147],

144. ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, vol. I, pp. 223-244.

145. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 37.

146. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 38.

147. ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, vol. I, pp. 246-285.

lo cual descarta el hecho de que la Ciudad hubiera decidido recurrir a los mismos músicos pero obviando el acuerdo con el cabildo eclesiástico.

La documentación no menciona el menor detalle sobre qué capilla vino a sustituir a la catedralicia, si es que estamos en lo cierto. La primera pista aparece en una fecha tan tardía como 1748, en que sabemos que el mayordomo de la capilla musical fue Pedro de Tapia[148]. Efectivamente, tal individuo aparece en la documentación correspondiente a esa fecha en la parroquia de Santa Ana como "don Pedro de Tapia mayordomo de la capilla de música de esta yglesia"[149]. Por lo tanto, tenemos pruebas de que en 1748 ya era la capilla de Santa Ana la que asistía a la Ciudad. En 1759 se cita a la capilla musical de Santa Ana en las fiestas primaverales de San Felipe Neri y San Francisco de Borja, retribuidas con 80 reales cada una[150], y lo mismo sucede en la acción de gracias a San Nicolás de Bari por sequía[151]. En los años sucesivos también encontraremos el nombre de la capilla explicitado en este tipo de fiestas votivas. Sabemos que al menos entre 1728 y 1789 la parroquia de Santa Ana tenía una capilla de música propia, de lo que da fe Justino Matute y Gaviria[152]. Si para una festividad de un día la capilla de Santa Ana cobraba al cabildo secular 80 reales, lo más lógico sería pensar que le cobraba 150 para una solemnidad de dos jornadas. Estos indicios nos invitan a pensar que ésta fue la capilla musical que vino a sustituir a la catedralicia desde 1691 en las fiestas municipales de verano, o quizá posteriormente antes de 1748, tomando el relevo de otra capilla de transición. No obstante, esto no quiere decir que el concejo se limitara a contratar a la capilla de Santa Ana para todas las ocasiones: sabemos que en 1760, para la inauguración de la iglesia del convento de religiosas mínimas de Triana, inesperadamente no fue la trianera capilla de Santa Ana la que asistió, sino la de la parroquia de San Pedro, cuyo maestro era Gabriel de Morales, por 100 reales[153].

En 1780, debido a la subida del precio de la cera por encima de los 10 reales por libra, el presupuesto hubo de reequilibrarse recortando otros conceptos como el de la música, que pasó a recompensarse hasta finales

148. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 1, doc. 4.

149. Archivo Parroquial de Santa Ana, libro de fábrica nº 53, p. 152.

150. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 20 y 41.

151. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 68.

152. Matute y Gaviria, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Sevilla, Rasco, 1887, pp. 193-194. Matute y Gaviria, Justino: *Aparato para escribir la Historia de Triana y de su Iglesia parroquial,* Sevilla, Manuel Carrera y Compañía, 1818, pp. 38 y 40.

153. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 56, doc. 38.

de siglo con 120 reales la fiesta completa con vísperas[154]. Esto supuso un ahorro del 20%. Ignoramos si el descuento se aplicó sobre la misma capilla, si se efectuó un cambio de capilla o si los servicios o efectivos de la misma se vieron mermados.

Para terminar con el desglose de los elementos constitutivos de las fiestas estivales, mencionemos que a partir de 1743 fueron introducidas dos nuevas partidas en la fiesta de la Hiniesta, destinadas a la gloria del cabildo municipal. La primera de ellas fueron las dos misas rezadas que habían de decirse en honor a su comparecencia, antes de comenzar la función religiosa. Cada una de ellas costaba 4 reales. También apareció entre las libranzas de San Roque desde 1745. La segunda de estas nuevas libranzas, más eventual (años 1743, 1748 y 1750), fue la de dos libras añadidas de cera de bujías para celebrar la fiesta con un piscolabis posterior[155]. En 1751 también se organizó este evento para la fiesta del Santo Cristo de San Agustín[156], y a partir de 1757 faltó en pocas ocasiones. Se trata de una concesión a lo profano, a los placeres mundanos, que se permitió el cabildo en una fase de cierta prosperidad con una ligera tendencia a la secularización.

En definitiva, la comparación entre cinco catas (Gráfico 1) nos permitirá apreciar a grandes rasgos la evolución y relación entre los seis principales conceptos en los que el concejo invirtió su presupuesto festivo estival. Las cantidades están expresadas en reales.

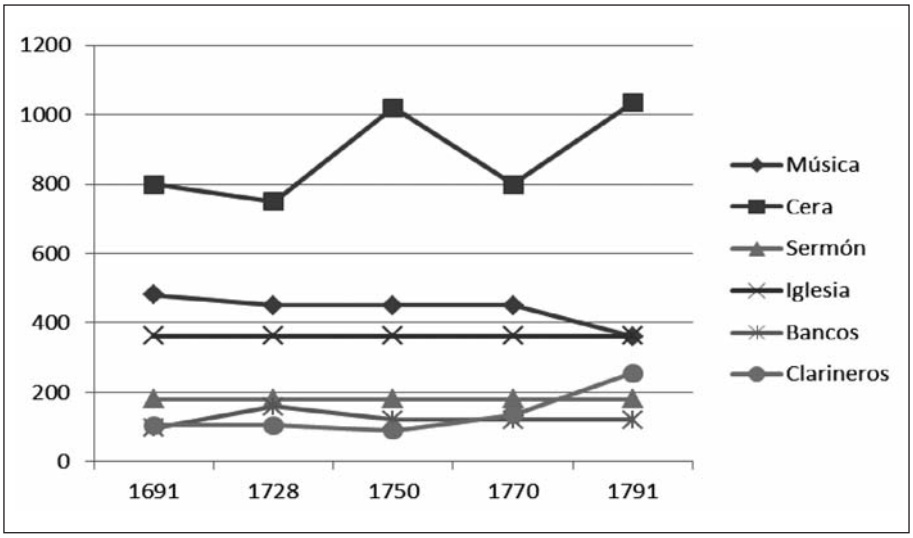
La línea zigzagueante del gasto en cera define a grandes rasgos su evolución fluctuante, pero siempre muy por encima del costo de otros elementos de la fiesta. El segundo más costoso es la música, la cual mantiene una gran estabilidad durante todo el período después del brutal descenso de 1691, hasta que decline en los treinta últimos años del siglo XVIII. El gasto en iglesia y en sermón se mantiene inalterable en este contexto, mientras que los gastos menudos en aspectos no litúrgicos, sino ceremoniales del cabildo (traslado de bancos y alquiler de caballos para clarineros) muestran líneas poco ondulantes a lo largo del tiempo, aunque en sentido contrario: cuando uno se eleva, el otro desciende. Destaca la tendencia al alza de la dotación en música de clarines en la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual no deja de apuntar hacia la secularización: el cabildo municipal tiende a recortar la música dedicada a los altares y dotar mejor la que lo encumbra a él.

154. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 63, carpeta 6, doc. 4.

155. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 4, doc. 26.

156. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 50, carpeta 3, doc. 16.

Gráfico 1. Evolución del gasto en los elementos de las fiestas de verano.



Tomando como referencia estas cinco fechas, el momento en que la cera supuso un mayor porcentaje del gasto anual en fiestas de verano fue 1728 (45,7% del total), aunque 1791 se le aproxima bastante. A mediados del siglo XVIII no suponía más que el 33%. El sermón, a pesar de mantener su tarifa, alcanzó su cénit en 1750, cuando llegó a ser el 9,6% del presupuesto; en el resto de los años no llegó al 8% y a final del siglo XVIII incluso baja (7,7%). Los gastos de iglesia experimentan la misma evolución: el 19,3% en 1750 y el 15,6% en 1791. El traslado de los bancos en 1691 suponía un insignificante 4,7%, pero en 1750 era un 7,8% del total. El alquiler de los caballos de los clarineros, como se ha dicho, alcanzó su mejor momento en 1791 cuando representó el 11% del gasto, pero en 1728 todavía era el 4%. Por su parte, la música bajó de ser el 23,6% del presupuesto en 1691 al 20% en 1728. A mitad de siglo supuso el 24%, en 1770 el 22%, y al final del siglo XVIII sobrevinieron sus horas más bajas, representando el 15,5%.

Como punto de comparación, observamos que en las fiestas extraordinarias que pudieran ofrecerse también se empleaba el mismo tipo de recursos y se aplicaban aproximadamente los mismos precios que en las fiestas anuales, luego no se producía ningún descuento por contratarlas juntas. En la rogativa a la Virgen de la Hiniesta que tuvo lugar en 1740, las 40 libras de cera costaron a 7 reales cada libra, los derechos de la igle-

sia valieron 126, la música 150, el alquiler de los tres caballos para los clarineros fue de 15 reales, todo exactamente como en la onomástica de la Hiniesta, y únicamente aparecen algunos gastos extraordinarios: el predicador recibe un doblón de 301 reales y 6 maravedíes, se dijeron cuatro misas rezadas a 4 reales cada una (dos al entrar el cabildo y dos al alzar), y el traslado de los bancos costó 52 porque al ser fiesta solemne acudió la *rueda general* (todo el cabildo). El precio total fue de 940 reales y 6 maravedíes[157].

En abril de 1754 se llevó a cabo una función extraordinaria del Cristo de San Agustín en la que se libran aproximadamente las mismas cantidades que en verano: 40 libras de cera por 400 reales, sermón por 120 (el doble de lo habitual), asistencia de la comunidad del convento por 110 reales, música por vísperas y misa 150, agasajo a los cocheros de los coches en que fue la ciudad 232 reales, el porte de los bancos 36, el de un púlpito de madera desde el convento de San Francisco 6, y el alquiler de los caballos de los tres clarineros 15 reales. En el mismo año, la fiesta de la Virgen de la Estrella, cuya capilla estaba en la collación de San Lorenzo[158], montó 1.106 reales: 40 libras de cera por 400 reales, más el porte a la casa del mayordomo de la hermandad por 1 real, el porte de los bancos por 36 reales, los derechos de la clerecía de la parroquia de San Lorenzo por 126 reales, el sermón 158, las dos misas rezadas 8, la música 150, los caballos de los clarineros 15, cuatro soldados 12 y el agasajo a los cocheros 200 reales[159]. Por lo que podemos ver, el único gasto que desequilibra el presupuesto habitual en favor de las ceremonias extraordinarias era el sermón, junto con la introducción de la propina a los cocheros.

En 1759, la inauguración de la reedificada iglesia de San Nicolás de Bari[160] importó 1.876 reales a la ciudad, una fortuna, por los conceptos habituales. No obstante, en este caso todos ellos –no sólo el sermón– se han encarecido demostrando que no se trataba de una celebración cualquiera: la cera y los derechos parroquiales montaron 550 reales, el sermón estuvo especialmente bien retribuido (una arroba de chocolate de 250 reales, una bathea de charol de 26, un pañuelo de 20), traer los ban-

157. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 48, carpeta 1, doc. 1.

158. Correspondía al hospital de San Roque y a la cofradía gremial de los lenceros. Databa del siglo XIII y fue sacada en rogativa durante la peste de 1649, en la sequía de 1680, según el canónigo don Ambrosio de la Cuesta (1707). SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso Abad: *Religiosas estaciones,* pp. 242-244.

159. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 52, carpeta 1, doc. 25.

160. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos,* vol. II, pp. 153-154.

cos costó nada menos que 50 reales, los cocheros recibieron 160, y la capilla musical de la catedral fue convocada excepcionalmente y traída en coches. Sus honorarios fueron de 750 reales y la propina a los cocheros fue de 60[161]. El 23 de octubre de 1758, un año antes, la inauguración de la parroquia de Santa Ana había incurrido en los mismos conceptos: aunque los bancos costaron ligeramente más caros y los cocheros cobraron 51 reales más, es el precio de la capilla música (230 reales), que era la de la propia parroquia, el que hace que el monto total de la fiesta sea sustancialmente menor: 1.364 reales[162]. Aquí, en estas fechas tan próximas y en un contexto tan similar, se puede apreciar el enorme desfase entre los honorarios de la capilla catedralicia y los de la de Santa Ana. Probablemente se debiera no tanto al prestigio como a una diferencia real entre la calidad de su servicio y la cantidad de sus efectivos, pero no podemos obviar las tentadoras posibilidades de ahorro que suponía contratar a la capilla de Santa Ana.

A partir de 1757, a raíz de la conmoción provocada por el terremoto de Lisboa de 1755, se sumarán a las fiestas anuales que costeaba íntegramente el cabildo dos más: las ceremonias votivas de San Felipe Neri en 26 de mayo[163] y de San Francisco de Borja el 16 de marzo, cada una de las cuales tenía lugar en su respectivo convento. Aunque no se desarrollaran en verano, tienen grandes concomitancias con las estivales por la naturaleza de sus libranzas. Las partidas de la de San Felipe Neri son idénticas a las de las demás fiestas de raíces más antiguas: las 40 libras de cera, los derechos del convento, la música, el sermón, el traslado de los bancos (que en este caso no eran muy numerosos, bastaba con 28 reales) y el alquiler de los caballos de los clarines costaban lo habitual, aunque nótese que ésta era una fiesta sin víspera y por lo tanto la capilla de música cobraba la mitad (80 reales) y los caballos también suponían la mitad del gasto (10 reales). El sermón, como ya ha sido comentado, comenzaba a pagarse con una arroba de chocolate que en 1757 costó 187 reales, por cuya causa esta fiesta se convirtió en la más cara de las funciones religiosas que costeaba el cabildo: 815 reales y medio[164]. Al año siguiente no costó tanto (718 reales) precisamente porque el predicador no cobró más

161. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 37.

162. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 55, carpeta 1, doc. 38.

163. Fiesta votiva aprobada en 10 de diciembre de 1756. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos*, vol. II, p. 135.

164. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 1, doc. 4.

de 90[165]. En 1761 ya se había moderado a 698 por razón de las fluctuaciones en el precio de la cera[166].

La fiesta votiva anual de San Francisco de Borja, que tenía lugar en la casa profesa jesuita, también incluía 40 libras de cera con su transporte, música para una sola ceremonia, la estipulada limosna al convento y un sermón de 90 reales. En esta fiesta no se trasladan bancos ni se alquilan caballos, pero en cambio se libran 27 reales de misa y vestuario y 24 al sacristán, lo cual montó 732 reales en 1757[167]. En 1759 sumó 696 reales porque no hubo libranzas especiales por misa ni vestuario[168].

De todo lo dicho se desprende que el calendario de las fiestas anuales que el cabildo municipal sevillano observaba, tomando parte activa, se fue enriqueciendo a medida que avanzó la Edad Moderna, de forma que en la Baja Modernidad podemos hallar la máxima concentración de responsabilidades festivas. Desgraciadamente, la salud de las arcas públicas fue evolucionando de manera inversamente proporcional al calendario ceremonial. Pese a que la existencia de datos contradictorios nos impide hablar de decadencia general, durante la Baja Modernidad la hacienda municipal estaba en una situación de colapso crónico, con sus bienes de propios empeñados[169]. Eso se traducirá en una moderación de gastos en las festividades anuales que no tenía por qué ir en detrimento de la variedad de manifestaciones –una cualidad muy valorada en el Antiguo Régimen–, sino de la inversión en cada una de ellas. Por añadidura, a la concentración de fiestas votivas se suma la presión ejercida por la evolución del precio de la cera, que irá marcando el índice creciente del monto total, hasta que llegue a perjudicar el papel de la música en las fiestas a final del siglo XVIII. Esto no supuso una eliminación de recursos musicales, sino una búsqueda de alternativas más económicas, indudablemente porque éste era un campo en el que la oferta la permitía.

Así pues, se puede concluir por el momento, a falta de un mayor contraste de fuentes que se realizará más adelante, que en la Baja Modernidad en Sevilla se produjo una diversificación de la oferta de servicios musicales en lo que a capillas se refiere. La capilla catedralicia dejó de gozar de la predominancia, ya que nunca había contado con la exclusividad. No obstante, los clientes no le fueron disputados por las capillas

165. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 2, doc. 14.

166. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 57, carpeta 1, doc. 8.

167. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 1, doc. 35.

168. AMS, Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 54, carpeta 1, doc. 41.

169. Márquez Redondo, Ana Gloria: *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*, pp. 38-39.

extravagantes formadas por sus propios músicos, como sucedía en la Alta Modernidad. La competencia surgió a finales del siglo XVII por parte de otras sedes eclesiásticas de la ciudad que imitaron el ejemplo de la catedral con bastante fortuna. El hecho de que el poder civil dejara de demandar los servicios de la capilla catedralicia para sus fiestas anuales, en favor de la nueva capilla de Santa Ana, demuestra la disolución de un compromiso secular en el que parecen tener bastante influencia las ventajas económicas que ofrecía la diversificación de la oferta. Esta actitud acorde con el Siglo de las Luces se caracteriza por su pragmatismo, supeditando las cuestiones de prestigio a las económicas. La pérdida de clientes tradicionales al parecer no actuó necesariamente en detrimento de la prosperidad de la capilla de la catedral, lo cual apunta a la hipertrofia de la actividad musical urbana durante la recuperación económica del siglo XVIII.

Recibido: 22 de noviembre de 2012
Aceptado: 14 de marzo de 2013

NASSARRE, 29
2013, pp. 77-86
ISSN: 0213-7305

El maestro de capilla aragonés José Gargallo y sus opciones profesionales en las catedrales castellanas (1771-1794)*

MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ

Resumen: El músico José Gargallo, natural de Cantavieja, optó infructuosamente a la plaza de maestro de capilla de la catedral de Calahorra en 1771; años después, cuando ya había obtenido el mismo cargo en la de León en 1776, aún seguía pleiteando contra la decisión del cabildo calagurritano, que le había perjudicado visiblemente. Gargallo es un buen ejemplo de la movilidad de estos profesionales aragoneses, que después de pasar por las capillas de las catedrales de su reino hallaron en Castilla un gran campo laboral. Aunque vivió y trabajó en la capital leonesa hasta 1794, todavía intentó concursar a la plaza de maestro de capilla de la catedral de Salamanca en 1789.

Palabras clave: José Gargallo, música del siglo XVIII, maestros de capilla, oposiciones a plazas musicales, música en las catedrales españolas.

Abstract: The musician José Gargallo, born in Cantavieja, was a candidate unsuccessfully in 1771 to the choirmaster at the Cathedral of Calahorra; years later, when he had already obtained the same position in the León Cathedral in 1776, it remained still pleading against the decision of the Calagurritan chapter, which had harmed him visibly. Gargallo is a good example of the mobility of these Aragonese professionals, who after passing by the chapels of the cathedrals of his Kingdom found in Castile a large workforce. Although he lived and worked in the Leonese capital until 1794, he still tried to compete to the choirmaster at the Cathedral of Salamanca in 1789.

Key words: José Gargallo, music of eighteenth-century, Chapel masters, candidatures to musical jobs at the Spanish Cathedrals.

* Agradecemos al Instituto de Estudios Riojanos de Logroño las facilidades para la consulta del impreso que aquí estudiamos. Señalamos también nuestra deuda con Montse de Vega Mas, que nos facilitó el tratamiento de la página facsímil que se muestra del mismo.

Los músicos de capilla en las catedrales

Desde el siglo XVI hasta el XVIII la música eclesiástica se dividía en todo el ámbito católico en dos tipos que convivían, aunque involucrando en su ejecución a personas distintas: el canto llano o de tradición gregoriana, que adornaba misas y oficios, y del que se encargaba el clero catedralicio; y de otra parte el canto de órgano, la música mensural o figurada ordinariamente polifónica, cuya ejecución correspondía a músicos profesionales, es decir, a la capilla de música. En principio ésta era un conjunto vocal al que podían asociarse determinados instrumentos de acompañamiento u ornato, y se encontraba bajo el gobierno del maestro de capilla, cargo cuyas atribuciones y obligaciones principales irían definiéndose a lo largo del siglo XVI hasta quedar delimitadas en el siguiente.

El maestro tenía que cuidar de la enseñanza y manutención de los infantes, a los que ordinariamente hospedaba en su propia casa; debía impartir lecciones de música que en casos concretos, como en La Seo de Zaragoza, eran de carácter público; tenía que regir la capilla en las ejecuciones musicales, siempre que el calendario litúrgico exigiera música figurada; y debía proveerla de composiciones, creando obras nuevas en los distintos géneros de la música eclesiástica en latín y lengua vulgar, y adquiriendo otras a veces por medio de intercambios. Para que la capilla no quedara falta de repertorio, las piezas se guardaban en archivos a buen recaudo, siendo lo compuesto por los maestros de capilla propiedad de la catedral en la que trabajaban; máxima autoridad musical, al maestro le seguía en el orden jerárquico de cada seo el primer organista. Está documentada la gran movilidad de músicos entre dichas capillas[1].

La tradicional movilidad profesional de los músicos

Hacíamos referencia en una publicación anterior[2] al continuo intercambio que se dio en el campo musical entre Aragón y los reinos que lo

1. González Marín, Luis Antonio: "La música europea desde las catedrales de Aragón: siglos XVII y XVIII", en Ídem, Ezquerro Esteban, Antonio y González Valle, José Vicente (Comisarios): *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 80, 83-84 y 91-92. Véase también Carreras López, Juan José: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F. J. García (1730-1809)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1983.

2. Pallarés Jiménez, Miguel Ángel y Lasheras Adot, Belén: "Sobre el órgano de Cascante (Navarra), obra de Guillaume de Lupe", en *Nassarre*, 25 (2009), pp. 74-76.

circundan desde la Edad Media, sobre todo por los pasillos que conforman el Valle del Ebro y los Pirineos; cantores, lutieres, campaneros, músicos y organeros cruzaron montes y ríos, y pusieron en contacto con su saber a los lugares más distantes. Por ejemplo, respecto al último colectivo, en 1504 los jurados de Sos contrataron a Juan de Orna, organista de Estella, para que construyera un instrumento en la capilla de Santa María de la iglesia de San Esteban de dicha villa aragonesa[3]; a los seis años, el mismo maestro reformaba el órgano de la iglesia de Santa María de Uncastillo. Tiempo después, los también navarros Juan de Lafuente y su hijo homónimo realizaron un instrumento de nueva factura para esta villa en los años 1582 y 1583, concretamente para la iglesia de San Martín de Tours[4]. También Juan de Córdoba, organero de origen castellano, había sido contratado en 1503 para construir el instrumento de la parroquial de San Juan de Vallupié de Calatayud[5].

Un caso paradigmático es el de Guillaume de Lupe[6], organero francés que se asentó en Tarazona y trabajó en Aragón, Navarra y La Rioja en la segunda mitad del siglo XVI y principios del siguiente. Según datos conocidos[7], el proceso de implantación de los registros partidos fue introducido en la Península Ibérica por Aragón, concretamente por obra de este artífice; la innovación la llevó a cabo por primera vez en el instrumento de la iglesia zaragozana de Santa Cruz, realizado en 1567. Según el profesor Louis Jambou, la novedad llegó después a la ciudad de Sevilla y la diócesis granadina, siguiendo un recorrido Norte-Sur, y fue ampliamente difundida en la organería castellana durante el siglo XVII.

Veremos abajo cómo los maestros de capilla no fueron ajenos a la movilidad que caracterizó a los músicos en siglos pasados, siendo varios los casos que citamos de profesionales aragoneses que trabajaron en las iglesias castellanas, además del de José Gargallo.

---

3. Abella Samitier, Juan: *Selección de documentos de la villa aragonesa de Sos (1202-1533)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2009, nº 192, pp. 237-239.

4. Auría Labayén, José Ramón: *Noticias históricas sobre el arte en Uncastillo en la Edad Moderna*, Uncastillo (Zaragoza), Fundación Uncastillo, 2009, pp. 115 y 172-173.

5. Acerete Tejero, José Miguel: *Estudio documental de las Artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud (Zaragoza), Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución "Fernando el Católico", 2001, pp. 684 y 692-693.

6. Pallarés y Lasheras: "Sobre el órgano de Cascante", pp. 73-88.

7. Ruiz Jiménez, Juan: *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, 1995, p. 101.

La música y la enseñanza en Cantavieja en el siglo XVIII

Teníamos noticia de dos músicos de Cantavieja que desarrollaron su labor fuera de su villa, uno anterior a José Gargallo y otro coetáneo. El primero es el presbítero Agustín Sesé[8], que fue instrumentista de la catedral de Pamplona y a la vez "músico de la Ciudad"; en 1654 nombró heredero de sus bienes al organista Jacinto del Río, vecino de Mendavia.

El segundo es Miguel Rambla, también natural de dicha localidad turolense, que fue organista desde 1740 de la parroquial de Santa María de Sádaba, villa aragonesa donde casó con la viuda Benita Asín el 31 de octubre de 1753. Rambla cobraba por su trabajo 60 libras jaquesas al año, con el tiempo cantidad insuficiente, ya que el 10 de junio de 1768 se había despedido por estar aquejado de ciática y porque el salario no le daba para mantener a su familia; a partir de entonces el capítulo de dicha iglesia, de acuerdo con el obispado de Jaca, subió el salario a 80 libras anuales, con el requisito de que se había de buscar a un organista sin familia a su cargo para que no se repitiera el mismo problema[9].

En el siglo XVIII una Escuela de Gramática en Cantavieja, de la que era patrono el ayuntamiento y que permanecía abierta desde el XVI, acogía a un buen número de muchachos de la localidad y de los alrededores para aprender latinidad; los alumnos formaban parte de las familias socialmente bien situadas y conformarían, en la edad adulta, las élites de gobierno local de la zona[10]. Es más que probable que hubieran pasado por sus aulas para ser alfabetizados tanto Sesé como Rambla y Gargallo, y del

---

8. Fueron varios los instrumentistas apellidados Sesé que trabajaron en Pamplona en los siglos XVII y XVIII: el citado Agustín, Domingo, Jeromín, José y Andrés; aunque a todos estos músicos se les considera de probable origen aragonés, se ignora el grado de parentesco que pudieran tener entre sí (Sagaseta Arístegui, Aurelio: "Sessé", en *Gran Enciclopedia Navarra*, t. X, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 335).

9. Justo en ese momento se estrenó en dicho templo un órgano de nueva factura, construido por Tomás Silvestre Rocaberti de 1766 a 1768; el plan de elaboración del instrumento había sido enviado a los organistas de la iglesia del Pilar de Zaragoza y también a los del monasterio navarro de La Oliva en Carcastillo, para que dieran su aprobación (Asín García, Nuria: "Construcción del órgano de la iglesia parroquial de Santa María de Sádaba", en *Suessetania*, 21 (2003), pp. 66-73; y San Martín Guerrero, Juan: "Órganos históricos en las Cinco Villas", en Asín García, Nuria (coord.): *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón (Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales), 2007, pp. 238-240).

10. Lerma Loscos, Josefina: "La Escuela de Gramática de Cantavieja. Algunos datos sobre su existencia en el siglo XVIII", en *Baylías*, 1 (2004), pp. 83-99. Decía que había en Cantavieja "escuelas de Gramática muy concurridas de todas las Baylías", Ponz, Antonio: *Viage de España...: XV. Trata de Aragón,* Madrid, Por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, p. 195.

mismo modo presumimos que debieron de ser iniciados en los rudimentos musicales en la propia iglesia de Cantavieja, bien dotada para esos menesteres. Quizás en este mismo ámbito y por esos años se educó también Francisco Vicente Navarro, natural de la cercana localidad de Mosqueruela, que fue maestro de capilla de la iglesia de San Felipe Neri de Madrid y de las catedrales de Osma y Ávila[11].

Según Jesús María Muneta[12], las colegiatas, dotadas de un cabildo regido por un prior (o un deán), como iglesias mayores que seguían en rango a las catedrales y se situaban en las grandes poblaciones no episcopales, emularon desde su formación la manera de comportarse del cabildo catedralicio, tanto en reglamento interno como en el canto del oficio divino y en la misa conventual, por lo que les fue necesario mantener capillas musicales, con maestro, organista, cantores y músicos. En Aragón las colegiatas se levantaron en espacios de influencia pastoral y económica, como Alcañiz, Mora de Rubielos y Rubielos de Mora, y su rango eclesial iba parejo al de sus capillas, lo que también sucedió en iglesias de menor rango que las emulaban, como en la prioral de Cantavieja. La reconstruida colegial de esta localidad, obra realizada por el arquitecto belchitano Antonio Nadal entre 1730 y 1745, en un momento de gran actividad constructiva en el Maestrazgo[13], contaba con coro, órgano coetáneo a la fábrica del templo y una magnífica colección de libros corales de pergamino[14].

José Gargallo y sus opciones laborales en Castilla

José Gargallo optó en 1771 al magisterio de capilla de la catedral de Calahorra. A pesar de demostrar su valía y ser elegido el mejor músico

---

11. Fue maestro de capilla en Ávila en 1780 y 1781, año en que murió (Sabe Andreu, Ana María: *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos XV-XVIII),* Ávila, Institución Gran Duque de Alba y Diputación Provincial de Ávila, 2012, pp. 313-314 y 385).

12. Muneta Martínez de Morentín, Jesús María: "Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX", en *Musiker. Cuadernos de Música*, 13 (2002), p. 84.

13. La iglesia parroquial de la Asunción de Cantavieja sigue el modelo tipológico de las iglesias columnarias, siendo su referente emblemático el Pilar de Zaragoza, a cuya archidiócesis pertenecían los pueblos del Maestrazgo turolense (Casabona Sebastián, José Francisco: "El patrimonio artístico del Maestrazgo. Una arquitectura excepcional", en Ibáñez González, Javier (coord.): *Comarca de Maestrazgo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón (Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior), 2007, pp. 155-157).

14. Castillo Espinosa, Sergio: "La Iglesia de Cantavieja en el siglo XVIII a través de las Visitas Pastorales", en *Aragonia Sacra*, III (1988), pp. 179-204; e Ídem: "Aportaciones al estudio del patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Cantavieja: fuentes gráficas y documentales", en *Aragonia Sacra*, V (1990), pp. 47-61.

que se presentó a la plaza, el beneficio le fue adjudicado al burgalés Diego Pérez Camino, que era en ese momento maestro de capilla en la sede de Santo Domingo de la Calzada, por lo cual el aragonés solicitó la revocación del fallo ante el correspondiente Tribunal Metropolitano.

De este pleito se conserva una alegación impresa, *Por Don Josef Gargallo, natural de la villa de Cantavieja, diócesis de Zaragoza, clérigo de prima tonsura, y al presente maestro de capilla de la Santa Iglesia de León. Con Don Diego Pérez Camino, también tonsurado, natural de la ciudad de Burgos, y maestro de capilla de la Santa Iglesia de Lacalzada. Sobre el magisterio de capilla de la Santa Iglesia de la ciudad de Calahorra, y media ración afecta a él*, que se guarda en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos[15]; el texto está firmado por Joaquín Antonio Gutiérrez, que defendió legalmente las opciones de Gargallo.

Efectivamente, el 24 de agosto de 1771 el obispo y el cabildo de la catedral de Calahorra habían hecho público un edicto para proveer por oposición la plaza de maestro de capilla, vacante desde el mes de junio anterior; dicho cargo y el de organista estaban dotados cada uno con media ración, según concesión del Papa Julio II en 1507.

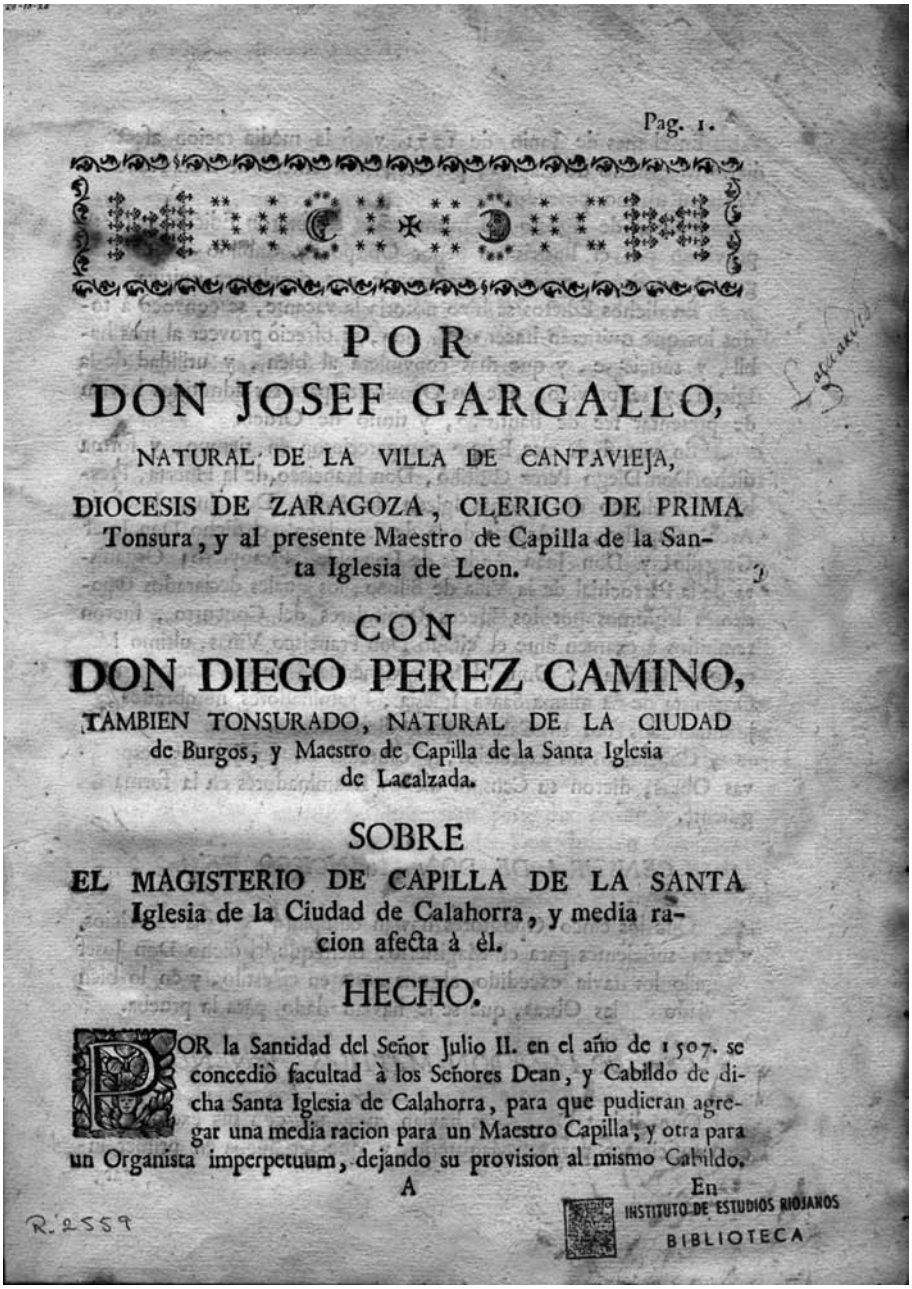
Comparecieron en tiempo y forma los citados José Gargallo y Diego Pérez Camino, maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, así como Francisco de la Huerta, músico de la catedral de Ávila[16], el capellán Juan José de Arce, arpista de la de Pamplona, y Juan Andrés de Lombide, organista de la parroquial de Santiago de Bilbao[17].

Fueron examinados por el anterior maestro titular de la sede calagurritana, Francisco Viñas, y por el organista Matías Menéndez; ambos

15. La alegación, donde no consta lugar de publicación, ni nombre de tipógrafo ni año, se conserva en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos de Logroño (sig.: AG/383, R. 2559). Véase la reproducción facsímil de dicho impreso en Pallarés Jiménez, Miguel Ángel: "Una alegación impresa del cantaviejano José Gargallo en su opción a la plaza de maestro de capilla de la catedral de Calahorra", en *Baylías*, 9 (en prensa). Aquí mostramos su portada.

16. Francisco Javier de la Huerta, que era de Tarazona, ocupó la plaza de bajón y segundo violín de la catedral de Ávila de 1761 hasta 1778, y dio clases a sus seises de 1773 a 1776; fue también maestro de capilla del monasterio de Santa Ana de dicha ciudad castellana de 1767 a 1778; antes que a la plaza de maestro de capilla de Calahorra, había opositado a las de Zamora, Palencia y León, hasta que logró la de Santo Domingo de la Calzada en 1778; y aún intentó optar a la de la catedral de Ávila dos años después (Sabe: *La capilla de música*, pp. 303-309, 311, 313, 352-353 y 385).

17. Lombide ya había pugnado por una plaza de organista en la Real Capilla con otro aragonés, el calandino Juan Sessé Balaguer, en el año 1768. Véase Angulo Díaz, Raúl (ed.): *Juan Sessé Balaguer (1736-1801). Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano y órgano (1786). Sonata en Do mayor*, [Oviedo], Fundación Gustavo Bueno, 2013, pp. 1-2.



Pag. 1.

POR
DON JOSEF GARGALLO,

NATURAL DE LA VILLA DE CANTAVIEJA,
DIOCESIS DE ZARAGOZA, CLERIGO DE PRIMA Tonsura, y al presente Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Leon.

CON
DON DIEGO PEREZ CAMINO,

TAMBIEN TONSURADO, NATURAL DE LA CIUDAD de Burgos, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Lacalzada.

SOBRE
EL MAGISTERIO DE CAPILLA DE LA SANTA Iglesia de la Ciudad de Calahorra, y media racion afecta à él.

HECHO.

POR la Santidad del Señor Julio II. en el año de 1507. se concediò facultad à los Señores Dean, y Cabildo de dicha Santa Iglesia de Calahorra, para que pudieran agregar una media racion para un Maestro Capilla, y otra para un Organista imperpetuum, dejando su provision al mismo Cabildo.

A En

R.2559
INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS
BIBLIOTECA

señalaron como el mejor a Gargallo, "porque havía excedido a los demás en el trabajo de las obras, buen gusto de la composición y estilo moderno, que oy se usa". Menéndez marcó prelación entre los opositores, y tras el cantaviejano apuntó en orden a los siguientes: Francisco de la Huerta, Diego Pérez Camino, Lombide y, por último, a Juan José de Arce. Sin embargo, en reunión celebrada por el cabildo en el mes de noviembre siguiente, fueron votados los opositores y, tras empatar Gargallo y Pérez Camino, el ordinario se decantó por el segundo, lo que promovió la apelación del aragonés ante el Tribunal Metropolitano, con la pretensión de que se revocara esa sentencia y se reconociera su valía.

Durante el transcurso del proceso, en 1776, Gargallo aprobó una plaza como maestro de capilla en la catedral de León, en competencia con ocho opositores de los cuales tres eran maestros de capilla titulares cuando fueron realizadas las pruebas, y su nuevo status profesional lo hizo constar en la portada de la alegación de la que aquí hablamos; lo que quiere decir que el pleito por la plaza de Calahorra se dilató por lo menos durante un lustro. Nuestro impreso, por tanto, tuvo que ser publicado en ese año o en años posteriores.

Según el texto, las cualidades por las que decía sentirse asistido Pérez Camino para ocupar dicha plaza no eran competencia respecto a la mayor habilidad musical de Gargallo; el burgalés incluso había argüido la extranjería de su rival, lo que por Real Cédula de Felipe V de 1723 no tenía validez, ya que según ésta se declaraban con igual derecho los castellanos y aragoneses para obtener dignidades, prebendas, pensiones y beneficios eclesiásticos en todos los reinos de dicho monarca.

De hecho, antes de que fuera expedida esa cédula, las catedrales castellanas ya atraían a profesionales de fuera del reino; por ejemplo, en 1710, desde la de Ávila se enviaron edictos a las iglesias de Castilla y León, pero también a algunas de la Corona de Aragón, para hacerse con los servicios de un sochantre; y, en 1718, se inició la búsqueda de candidatos para la misma plaza escribiendo al vicario general de Zaragoza, para que informara de músicos adecuados de naturaleza aragonesa[18].

Según Antonio Ezquerro[19], José Ramón Gargallo fue músico seglar, y tuvo mujer y varios hijos. En la época, los clérigos de primera tonsura podían estar casados y aun mantener en este estado el fuero eclesiástico en las causas criminales, recuperándolo para las causas civiles al enviu-

18. SABE: *La capilla de música*, pp. 327-328.

19. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano– de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC, 2004, pp. 39-40.

dar[20]. Al parecer Gargallo había estado activo en las sedes zaragozanas ya que, a pesar de no citársele en las actas capitulares de esos años, se conservan numerosas obras de su autoría en el Archivo de Música de las Catedrales; desde aquí accedió al magisterio de capilla de la catedral de León, que ocupó desde 1776 hasta su muerte en esta ciudad en 1794.

Pero aún intentó optar a la de Salamanca. En julio de 1789 varios músicos opositaron al magisterio de la capilla de la catedral de esa ciudad, entre otros el zaragozano Raimundo Luis Forner, que era titular en ese momento de la de Plasencia. José Gargallo, entonces maestro de la de León como queda dicho, solicitó por su parte realizar los ejercicios desde su lugar de residencia, lo cual fue desestimado por el cabildo helmántico.

Los nombres de los candidatos y sus cargos profesionales son prueba del nivel de la oposición. Además de los dos aragoneses citados, se presentaron Manuel José Dayagüe Jiménez, maestro interino en la propia catedral salmantina y a la sazón el que fue elegido, Pedro Casimiro Estorcui, maestro de capilla de la de Santo Domingo de la Calzada que había sido infantico de La Seo de Zaragoza, Bruno Molina, cantor y acólito de la catedral de Cuenca, José Pons, músico de Madrid, y Pablo Santander, maestro de capilla y organista de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma. Del mismo modo enviaron cartas mostrando su interés por participar, aunque finalmente no lo hicieron, Vicente Adsuar Hernández, sochantre primero de la catedral de Valencia, y Manuel Ibeas, maestro de capilla de la colegiata de Alfaro; y también Domingo Arquimbau, maestro de la catedral de Gerona, que como Gargallo y con la misma suerte pidió realizar los ejercicios musicales en su ciudad[21].

El citado Ibeas, que ocuparía posteriormente la plaza de maestro de capilla de Santo Domingo de la Calzada, aún optaría a la de la catedral de Ávila en 1794 si bien con magra fortuna, ya que el elegido fue Francisco Pérez Gaya, que, aunque no era aragonés, había sido organista del monasterio de San Juan de la Peña y maestro de capilla de la catedral de Albarracín[22].

Recibido: 24 de mayo de 2013
Aceptado: 15 de octubre de 2013

20. De Hevia Bolaños, Juan: *Curia Philica: primero y segundo tomo*, Madrid, Por Ramón Ruiz, en la Imprenta de Ulloa, 1790, pp. 178-179.

21. Ramos Berrocoso, Juan Manuel: "Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner en Plasencia", en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 179-188.

22. Pérez Gaya ocuparía la plaza de maestro de capilla de la catedral de Ávila desde 1794 hasta el año 1850 (Sabe: *La capilla de música*, pp. 321-323).

NASSARRE, 29
2013, pp. 87-98
ISSN: 0213-7305

El manuscrito de José de Teixidor en la *Historia de la música española* de Mariano Soriano Fuertes

JOAN B. BOÏLS

Resumen: Es una creencia bastante generalizada el que Mariano Soriano Fuertes utilizara, copiando de manera desmesurada, el manuscrito redactado unas décadas antes por José de Teixidor para la elaboración de su *Historia de la música española*. Un estudio detallado de las referencias en el propio texto de Soriano, así como la consideración de éste hacia Teixidor, nos demuestra que dicho manuscrito fue una fuente más entre la abundante cantidad de material de que se sirvió para la redacción de su obra y que aquélla fue usada de la misma manera que otras muchas fuentes.

Palabras clave: Historia de la música, Música española, Historiografía, Mariano Soriano Fuertes, José de Teixidor.

Abstract: It is generally believed that Mariano Soriano Fuertes used, by copying in excess, the manuscript written decades before by Jose de Teixidor for the elaboration of his own work *History of Spanish music*. A detailed study of the references in the text of Soriano, as well as his consideration towards Teixidor, proves that this manuscript was one more source among the abundant amount of material used for the writing of his work, and that one was used in the same way that any other of these sources.

Key words: Music history, Spanish music, Historiography, Mariano Soriano Fuertes, José de Teixidor.

Mariano Soriano Fuertes publica entre 1855 y 1859 los cuatro tomos de su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, la primera historia de la música española que se imprime. A principios del mismo siglo, José de Teixidor y Barceló[1] había escrito la que se considera primera tentativa de elaboración de una historia de la música española, la cual quedó manuscrita, sin redacción definitiva y sin llegar a publicarse[2].

Entre los juicios y valoraciones posteriores a la aparición de la referida *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, resulta bastante común encontrar la opinión de que éste se sirvió de manera casi abusiva del trabajo llevado a cabo unas décadas antes por José de Teixidor[3]. Sí que es cierto que el manuscrito llegó a Soriano Fuertes, quien hizo uso de él para escribir su *Historia*[4], pero desde luego no de manera tan desmesurada como se ha venido creyendo. A través de las citas de Soriano referentes tanto al manuscrito como a su autor en el mismo texto de su *Historia*, y después de revisar de qué manera usa esta fuente, nos daremos cuenta de que tan solo se trata de una más, no la única, ni mucho menos la base sobre la que construye su obra. Es cierto que copia de ella pero de la misma manera que lo hace de muchas otras publicaciones[5].

---

1. José de Teixidor y Barceló (c. 1750-c. 1814), del que no existen estudios biográficos en profundidad, nació en Lleida, fue organista de las Descalzas Reales y posteriormente de la Real Capilla, donde también ejerció de vicemaestro.

2. Esta *Historia* de Teixidor difería además con la de Soriano en que formaba parte de un proyecto mayor de historia universal de la música que constaba de tres partes y un epílogo, es decir, no estaba concebida como una historia de la música española por sí misma. La primera parte, *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*, sí que llegó a publicarse en 1804. La segunda, de la que se conservaron unos pocos fragmentos inconexos fue transcrita en Casares, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri) Volumen I*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 286-307. La tercera parte y el epílogo fueron reconstruidos a partir de los diferentes manuscritos conservados y publicados en Lolo, Begoña (ed.): *José de Teixidor y Barceló. Historia de la música "española" y Sobre el verdadero origen de la música*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

3. Por ejemplo: "una comparación detallada entre los apuntes que se conservan de Teixidor y la «Historia» de Soriano demuestra que éste copió de aquél párrafos enteros, y a veces más que párrafos" (López Calo, José: "Barbieri y la Historiografía de la Música Española", en Casares, *Francisco Asenjo Barbieri*, p. XXI).

4. Escribe: "compramos el autógrafo, y estractamos de él lo que nos pareció, manifestando siempre de donde tomábamos las noticias" (Soriano Fuertes, Mariano: *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1863, p. 25).

5. Soriano Fuertes utiliza para la elaboración de su *Historia de la música española* una cantidad ingente de fuentes. Considerando aparte las numerosas alusiones a la *Gaceta Musical de Madrid*, en diez o más ocasiones cita las siguientes referencias: *El melopeo y maestro* de P. Cerone, *Mapa harmónico práctico* de F. Valls, *Micrologus* de G. d'Arezzo, *Musurgia uni-*

Esta cuestión, junto con la pésima recepción de la obra en el mismo momento de su publicación –donde tuvo que ver la polémica de Soriano con Eslava[6]–, son dos de los factores que más han contribuido a la concepción negativa de la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes prácticamente hasta nuestros días. Si bien el texto contiene multitud de aspectos cuestionables y criticables, no suele apreciarse en él lo que de positivo pueda tener, como la faceta de cronista del autor, o la aportación que supone a la historiografía de la música española una obra de estas características.

Merece un estudio aparte la abundante cantidad de materiales de que se sirve Soriano para la confección de su historia: manuscritos, publicaciones periódicas, libros, tratados, partituras, etc., además de testimonios directos e incluso su misma experiencia personal. Era conocida entre sus contemporáneos la condición de Soriano Fuertes de extraordinario bibliófilo como así lo demuestra por una parte el material examinado y por otra el detalle en sus consultas[7].

---

versalis de A. Kircher, *Storia della musica* de G. B. Martini, y el anónimo *Memoria sobre el origen del melodrama moderno*. En menor cantidad, pero en varios momentos de la obra hace uso asimismo, por ejemplo de *Apuntes curiosos* de V. Pérez, *Dell'origine e delle regole della musica* de A. Eximeno, *De musica libri septem* de F. Salinas, *Discursos históricos-arqueológicos* de B. S. Castellanos, *Historia de España* de Ch. Romey, *Historia de la literatura española* de G. Ticknor, *Istitutione harmoniche* de M. G. Zarlino, *La Musica* de T. Iriarte, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de E. Arteaga, *Llave de la modulación* de A. Soler, etc.

6. La disputa se encuentra profusamente estudiada en MARTÍN MORENO, Antonio: "Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española", en *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 265-306. Este mismo autor trata también el tema, por ejemplo en MARTÍN MORENO, Antonio: "Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español", en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), pp. 111-131. La polémica surge en las publicaciones periódicas *La Iberia Musical* y la *Gaceta Musical de Madrid*, y se desarrolla en la propia *Historia de la música española*, en el *Museo Orgánico Español* de Eslava y la *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* –ambas de Eslava– que se entrega junto con el décimo y último volumen de la *Lira Sacro Hispana*, y finalmente en el folleto de Soriano *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España*.

7. Soriano demuestra que es conocedor de todo aquello que se ha publicado recientemente, indica detalles de ediciones e impresiones, sabe dónde se encuentran determinados ejemplares, si algún libro no llegó a publicarse, etc., referente tanto a fuentes de temática musical como de cualquier otra disciplina, antiguas, contemporáneas, españolas o no españolas. Él mismo habla de "acopio de verídicos datos que pongan en relieve los hechos" (SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols., Barcelona y Madrid, Narciso Ramírez y Martín y Salazar, 1855-1859, Tomo III, p. 79). Escribe: "Demasiado atrevidas serian nuestras pretensiones, si al tratar de este asunto quisiéramos hacerlo con solo la autoridad propia: mas no siendo esta nuestra idea por carecer del talento suficiente para ello, nuestras palabras serán guiadas por las doctrinas de los que supieron y saben mas que nosotros" (Ibídem, Tomo III, p. 6).

No hemos de olvidar tampoco que Mariano Soriano Fuertes fue una de las personalidades más destacadas del siglo XIX español[8], tanto en su faceta de compositor[9] como en el terreno de la edición y crítica musical[10]. Recibió diversas distinciones y asumió cargos de gran responsabilidad pública[11]. Posiblemente la visión y recepción tan negativa de su *Historia de la música española* han condicionado y han eclipsado su figura y su concepción a lo largo del tiempo[12].

El propio manuscrito de Teixidor es mencionado en diferentes ocasiones a lo largo de la *Historia*[13], en algunas de las cuales reconoce haber recurrido a él. Incluso indica directamente que está en posesión del mismo: "en el manuscrito autógrafo que poseemos", "Se halla en nuestro

---

8. Amigo personal de Saldoni, Eslava o Barbieri. Aunque residió durante unos pocos años en París, estuvo inmerso permanentemente en la vida musical española sobre todo de Madrid y Barcelona.

9. Centrando su producción básicamente en canciones y música escénica, con zarzuelas con tan notable éxito como *El tío Caniyitas*.

10. Fundador de *La Iberia Musical*, el primer periódico musical de cierta entidad, así como posteriormente lo fue de *La Gaceta Musical Barcelonesa*, *El Liceo de Córdoba* o *El Heraldo de las Artes, de las Letras y de los Espectáculos*, colaborando además con otras muchas publicaciones periódicas. Fue autor de diversos libros (*Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, *Memoria sobre las sociedades corales en España*, etc.) de un método de solfeo aparecido en su etapa como profesor de esta materia, y traductor del francés de otros tantos libros, por ejemplo *Le chef d'orchestre: théorie de son art* de Berlioz.

11. Fue director de varios teatros en Sevilla y Cádiz, así como director musical del Teatro del Liceo de Barcelona. Caballero de la Orden de Carlos III, entre otros galardones, y miembro de la Comisaría de España en Viena para la Exposición Universal así como de diversas academias y sociedades. En el momento de su desaparición era teniente alcalde del distrito Centro de Madrid.

12. Son escasos los estudios tanto sobre la vida como la actividad y la obra musical y literaria de Mariano Soriano Fuertes. Caben citarse por ejemplo Carreras, Juan José: "Introducción", en *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850 por Mariano Soriano Fuertes*, Tomos I-II, Madrid, ICCMU, 2007, pp. V-XXIII; García Seco, José Andrés: "Mariano Soriano-Fuertes y Piqueras músico murciano del siglo XIX. Estudio biográfico-crítico", en *Primera Semana de Estudios Murcianos*, vol. I, Murcia, Sucesores de Nogués, D. L., 1961, pp. 85-97; o Casares Rodicio, Emilio: "Soriano Fuertes, Mariano", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, ICCMU-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 12-16.

13. Concretamente: "dice el ya dicho Teixidor, de cuyo precioso manuscrito tomamos todas estas noticias" (Ibídem, Tomo I, p. 28), "Teixidor en el manuscrito autógrafo..." (Tomo II, p. 57), "según el autógrafo de Teixidor" (Tomo II, p. 75), "...que sacamos del autógrafo de Teixidor" (Tomo II, p. 140), "Teixidor en el autógrafo..." (Tomo II, p. 230), "según [...] y el autógrafo de Teixidor" (Tomo III, p. 113), "...tanto [...] como en el autógrafo de Teixidor [...] se asegura..." (Tomo III, p. 137), "dice el autógrafo de Teixidor" (Tomo III, p. 141), "dice Teixidor en su autógrafo" (Tomo III, pp. 151-152), "vamos á copiar del autógrafo de Teixidor..." (Tomo III, p. 178), "el autógrafo de Teixidor..." (Tomo IV, p. 177).

poder un precioso manuscrito", "en el autógrafo que de él conservamos", "el autógrafo de Teixidor, que poseemos"[14]. Además, en el índice previo al Capítulo XXVII hay un apartado que titula "Manuscrito de Teixidor"[15].

Pero es hacia la mitad del Tomo Cuarto cuando Soriano Fuertes se ocupa directamente del manuscrito de Teixidor, al cual le dedica un párrafo completo y sobre el que se manifiesta de la siguiente manera:

> "El precioso autógrafo que poseemos de este sabio maestro, y del cual hemos hecho mérito repetidas veces en esta obra, si bien por un concepto creemos sea continuacion, no acabada, de los *discursos sobre la historia universal de la música*, por otro nos parece enteramente diferente, por cuanto el objeto de dicho incompleto manuscrito es el hacer una breve reseña de algunas épocas de nuestra historia musical, extendiéndose despues en el origen de la música, sobre la cual funda Teixidor el de las matemáticas. De ambos modos, lo tenemos por un gran trabajo digno del sabio autor que nos ocupa, habiendo aprovechado de él muchas doctrinas y noticias, para poder ilustrar mas nuestra *Historia de la música española*"[16].

La mayor parte de las veces son para referirse a Teixidor como autor consultado, como fuente que ha empleado, de la misma manera que tantas otras. Utiliza expresiones como "según Teixidor", "dice Teixidor", etc.[17] sin más información, hecho que nos puede llevar a pensar que se trate bien del manuscrito aludido o bien del *Discurso sobre la historia universal de la música* publicado en 1804, el cual sí que es citado explícitamente por Soriano Fuertes en tres de las ocasiones[18]:

---

14. Ibídem, Tomo II, p. 57, p. 156, p. 230; Tomo IV, p. 177.

15. Ibídem, Tomo IV, p. 171.

16. Ibídem, Tomo IV, p. 186.

17. Encontramos: "dice Teixidor" (Ibídem, Tomo I, p. 26, p. 27; Tomo III, p. 222; Tomo IV, p. 141) o "Teixidor dice" (Tomo I, p. 163, p. 211; Tomo III, p. 181), "como dice Teixidor" (Tomo II, p. 109; Tomo III, p. 138), "Esta opinión es también la de Teixidor" (Tomo II, p. 62), "según Teixidor" (Tomo II, p. 61, p. 63, p. 64, p. 184, p. 186, p. 210; Tomo III, p. 219, p. 220; Tomo IV, p. 81, p. 82, p. 83), "según Teixidor de quien tomamos esta noticia" (Tomo I, p. 125), "arguye Teixidor" (Tomo I, p. 37), "Haciendo referencia Teixidor á..." (Tomo II, p. 177), "continua Teixidor" (Tomo II, p. 178), "Teixidor lo nombra como..." (Tomo II, p. 150), "Teixidor manifiesta" (Tomo II, p. 184), "Teixidor asegura" (Tomo II, p. 188, p. 202) o "asegura Teixidor" (Tomo III, p. 137), "describe Teixidor" (Tomo II, p. 203), "...y Teixidor, afirman..." (Tomo III, p. 113), "lo referido por Teixidor" (Tomo III, p. 143), "continua Teixidor" (Tomo III, p. 179), según la opinión de Teixidor (Tomo III, p. 183), "lo que dice Teixidor" (Tomo III, p. 215), "según dice Teixidor" (Tomo III, p. 217), "que da Teixidor" (Tomo III, p. 138), "por lo que se desprende del siguiente párrafo de Teixidor" (Tomo IV, p. 83), o solamente "Teixidor" después de un punto y seguido al citar una frase suya a pie de página (Tomo II, p. 150). Y en una ocasión de manera indirecta "En tiempos de Teixidor" (Tomo II, p. 131).

18. Ibídem, Tomo I, p. 49; Tomo IV, p. 185; Tomo IV, p. 186.

> "Debil nuestra pluma y escasos nuestros conocimientos para tal empresa, acudimos á los escritos de nuestro compatriota Teixidor, y si no con la estension que él lo prueba, daremos una idea de sus razones"[19].

En uno de los casos sí que usa el término "copiar": "vamos a copiar del autógrafo de Teixidor..."[20]. En otro momento cita el autógrafo junto con otra fuente con la cual coincide lo que está exponiendo: "segun el autor de la *Memoria sobre el orígen del melodrama moderno*, y el autografo de Teixidor"[21].

A lo largo de los cuatro tomos, y entre las numerosas referencias a Teixidor, solamente encontramos siete fragmentos entrecomillados, es decir, lo que entendemos que son copias textuales, aunque hemos de tener en cuenta que a lo largo de la obra pueden haber otros fragmentos –tanto de este autor como de otros– que lo sean pero que no estén escritos entre comillas debido al escaso rigor y cuidado de la edición. Los referidos siete fragmentos están encabezados de la siguiente manera: "El argumento de este melodrama como lo describe Teixidor, es el siguiente", "Los perseguidores de los dichos primores armónicos, continua aquel autor, seguramente...", "Por los años de 1670, dice el autografo de Teixidor, habia...", "vamos á copiar del autógrafo de Teixidor lo que...", "...por lo que se desprende del siguiente párrafo de Teixidor:", "Hablando de Farinelli dice Teixidor:", "Dignos de notarse son los siguientes párrafos en que se ocupa de..."[22].

Soriano manifiesta en cuatro ocasiones, y en términos similares, su admiración por Teixidor: "Nosotros, autorizados con el parecer del sábio maestro español D. Francisco Gibert de Teixidor, vamos á probar...", "Dice Teixidor, escritor conocido y sabio maestro, en el autógrafo que de él conservamos...", "No creemos que el sacerdote, sábio erudito y distinguido maestro Teixidor...", "El precioso autógrafo que poseemos de este sabio maestro..."[23].

---

19. Ibídem, Tomo I, p. 31.

20. Ibídem, Tomo III, p. 178.

21. Ibídem, Tomo III, pp. 112-113.

22. Estas copias textuales están localizadas en Soriano Fuertes, *Historia*, Tomo II, pp. 203-207; Tomo III, pp. 138-139, pp. 141-142, pp. 178-179; Tomo IV, pp. 83-84, pp. 141-142, pp. 186-189. En el segundo y tercer fragmento empieza el texto entrecomillado directamente después de un punto y aparte y sin preparación, considerando que la acotación escrita nada más empezar hace sus funciones. En el penúltimo no cierra las comillas, y en el último, tampoco cierra los dos primeros de los tres que copia.

23. Ibídem, Tomo I, p. 31; Tomo II, p. 156; Tomo IV, p. 177 y p. 186.

En la primera de estas citas, en el Tomo Primero, Soriano señala sobre el manuscrito en una nota a pie de página: "el cual pensamos publicar esperando será bien recibido por los verdaderos amantes del arte"[24]. Por tanto no solamente se trata de respeto y consideración, sino que nos descubre su intención de publicar dicho manuscrito, lo que nos demuestra que Soriano Fuertes no hace un uso particular de manera un tanto oculta, tal y como se insinúa en algunos juicios posteriores[25], sino que desea difundirlo para que los interesados puedan conocerlo y utilizarlo.

Esta consideración hacia su persona llega hasta el punto de incluir en uno de los índices, concretamente el del Capítulo XII, el epígrafe "Opinion de Teixidor"[26], donde escribe en la novena página de dicho capítulo: "autorizados con las opiniones de Teixidor y otros escritores..."[27].

En el Tomo Tercero, en una nota a pie de página en la que Soriano menciona los artículos que se venían publicando en la *Gaceta Musical de Madrid* por parte de Hilarión Eslava bajo el nombre de "Apuntes para la historia musical de España", dice: "Muchas noticias de estos artículos han sido tomadas del autógrafo de Teixidor, que poseemos, y del cual hemos sacado gran acopio de materiales para esta historia..."[28]. Recordemos que Eslava es su gran rival con el que se disputa el *título* de primer historiador de la música española, y ambos se valen del que en verdad lo fue, José de Teixidor. Más adelante, en el Tomo Cuarto, vuelve a referirse a Eslava como usuario del autógrafo, indicando que "ha tenido en su poder el autógrafo de Teixidor que poseemos" y "ha dado crédito á sus noticias, puesto que las ha copiado en sus *Apuntes para la historia musical de España*"[29].

---

24. Ibídem, Tomo I, p. 31.

25. Por ejemplo, Pedrell se refiere a su *Historia* como "esa mal llamada *Historia de la Música Española*, escrita por Soriano Fuertes con unos malos apuntes de Teixidor" (Pedrell, Felip: *Hispaniae schola musica sacra*, vol. I, "Prefacio", Barcelona, Juan Bta. Pujol y Cª Editores, 1894, p. X). Mitjana, por su parte, escribe: "el manuscrito estaba listo pues Soriano Fuertes lo tuvo entre las manos y lo aprovechó para componer la vasta elucubración de la que hablaremos enseguida y que publicó hacia mediados de siglo" (Mitjana, Rafael: *Historia de la música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical-INAEM, 1993, p. 374 [primera edición en francés, París, 1920]).

26. Ibídem, Tomo II, p. 67.

27. Ibídem, Tomo II, p. 75.

28. Soriano Fuertes, *Historia*, Tomo III, p. 225. En el Tomo Cuarto, rectifica una afirmación de Eslava, añadiendo "... cuando ha tenido en su poder el autógrafo de Teixidor, que poseemos" (Tomo IV, p. 177).

29. Ibídem, Tomo IV, p. 177.

A pesar de la admiración señalada de Soriano Fuertes por Teixidor, en ocasiones discrepa de sus razonamientos, hecho que señala sin ninguna reserva: "Si bien para nosotros las opiniones de Teixidor, merecen el mayor respecto, porque en ellas vemos al sabio erudito, al profundo filósofo y al distinguido maestro; sobre esta materia disentimos en parte de sus razones"[30]. O "Si bien disentimos de las opiniones de Teixidor sobre […] tambien estamos de acuerdo con dicho autor, en que..."[31].

Aunque se ha cuestionado en numerosas ocasiones el rigor de Soriano Fuertes al escribir su *Historia*, éste apunta sobre el de Teixidor: "No creemos que [...] Teixidor, al historiar, y mas sobre asunto propio, escribiese lo no que fuera cierto, y casi en el mismo tiempo de sucedido". Es esta la única referencia a Teixidor como historiador, y sigue: "Creemos, pues, al autógrafo, y damos entero crédito á que Teixidor..."[32]. Por otra parte, encontramos en una cita textual copiada de Teixidor una frase en los mismos términos, prácticamente en las mismas palabras en las que se expresa Soriano en diversos momentos: "... y que segun nos han informado facultativos de mucho mérito y probidad..."[33].

Solamente cuatro veces cita Soriano a Teixidor refiriéndose a hechos directos del mismo: "Teixidor sacó una copia de...", "Estos versos están traducidos literalmente por Teixidor", "Teixidor dice haber cantado este himno..." y "... si [...], don José Teixidor y [...], no hubiesen calmado los ánimos..."[34].

En setenta y dos de las setenta y cinco ocasiones en que Soriano menciona la figura de Teixidor, lo hace de esta misma forma, solamente con el apellido "Teixidor", sin ninguna aclaración más. No es hasta llegar al Tomo Cuarto, cuando lo cita por su cargo como miembro de la Real Capilla, cuando lo llama "D. José Francisco de Teixidor", o "don José Teixidor"[35], aunque más adelante, casi al final del tomo[36], donde enumera autores cuyas obras se conservan en "los archivos la capilla de S. M.", indica de nuevo "Teixidor" solamente, como al resto de compositores. Son las dos únicas ocasiones en que se refiere a Teixidor como músico, el resto

30. Ibídem, Tomo II, p. 76.

31. Ibídem, Tomo II, p. 83.

32. Ibídem, Tomo IV, p. 177 ambas citas.

33. Ibídem, Tomo IV, p. 84.

34. Ibídem, Tomo I, p. 151; Tomo II, p. 141; Tomo I, p. 163; Tomo IV, p. 241.

35. Exactamente "Don José Francisco de Teixidor" en SORIANO FUERTES, *Historia*, Tomo IV, p. 171, en el índice del Capítulo XXVII, "D. José Francisco de Teixidor" en el Tomo IV, p. 185, y "don José Teixidor" en el Tomo IV, p. 241.

son solamente para considerarlo como una fuente más a la que ha recurrido.

Hay dos momentos de la obra en los que aparece una confusión un tanto curiosa. En la introducción del Tomo Primero, es decir, nada más comenzar su obra, Soriano Fuertes cita a "D. Francisco Gibert de Teixidor" como fuente a la que ha recurrido indicando: "Nosotros autorizados con el parecer del sábio maestro español D. Francisco Gibert de Teixidor, vamos á probar lo contrario...". Y añade en una nota a pie de página: "Se halla en nuestro poder un precioso manuscrito sobre el orígen de la música y otras materias, escrito á fines del siglo pasado por D. Francisco Gibert de Teixidor, maestro que fué de las Descalzas Reales de Madrid"[37]. Ya en el Tomo Cuarto, en el momento en el que hace mención de manera más extensa del manuscrito, añade a pie de página:

> "En nuestro primer tomo, página 31, por una equivocación involuntaria aunque notable, confundimos á D. Francisco Gisbert de Teixidor, maestro de las Descalzas reales, con D. José Francisco de Teixidor, tio de aquel; apareciendo por esta equivocacion el sobrino autor del manuscrito que nos ocupa, siéndolo D. José Francisco de Teixidor. Para evitar la confusion á que esto podria dar lugar, nos ha parecido oportuno poner esta nota"[38].

Por una parte rectifica el desliz cometido nada más empezar a escribir su *Historia*, en la introducción del Tomo Primero, pero por otra, sigue existiendo un grave error, pues el maestro de las Descalzas Reales es el mismo José de Teixidor. Al menos nosotros no hemos encontrado ninguna referencia a ningún tío suyo ni tampoco a otra persona con este apellido en las Descalzas Reales. Tampoco hemos localizado en ningún lugar que su nombre sea "José Francisco".

Además de las citas al referido manuscrito de Teixidor, Soriano Fuertes alude en ocho ocasiones a lo largo de su *Historia* a unos "*Apuntes curiosos*" de Vicente Pérez[39]. Según Begoña Lolo, se trata de una equivocación, pues uno de los manuscritos conservados del mismo Teixidor es titulado *Apuntes curiosos sobre el arte musical*, mientras que el manuscrito de Vicente Pérez, tenor de la Real Capilla, que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional, se titula *Constituciones y ordenanzas de la*

36. Ibídem, Tomo IV, p. 298

37. Ibídem, Tomo I, p. 31.

38. Ibídem, Tomo IV, p. 186.

39. Ibídem, Tomo II, p. 109, p. 115, p. 124, p. 155; Tomo III, p. 137, p. 214; Tomo IV, p. 79, p. 105.

Real Capilla[40]. La citada Begoña Lolo indica que después de cotejar ambos manuscritos, mucha de la información asignada por Soriano Fuertes a Vicente Pérez procede del manuscrito de Teixidor[41].

A partir de todo lo expuesto, no encontramos a lo largo de los cuatro tomos ninguna referencia especial, ninguna indicación ni comentario que nos sugiera cierta predisposición ni voluntad de Soriano Fuertes por copiar o plagiar el trabajo de Teixidor. No advertimos ningún trato diferente respecto a otros muchísimos autores, varios de los cuales utiliza de manera más desmedida y más literal y textual que del que nos ocupa[42]. Así pues, es el uso posterior de la obra de Soriano y las afirmaciones surgidas a lo largo de los años, sin el conocimiento directo del texto de Soriano Fuertes, las que nos conducen a la idea tan extendida de que en su *Historia* copia de forma desmedida de la de Teixidor.

En común tienen ambos la faceta de cronista de su tiempo, posiblemente lo que menos se ha venido valorando tanto de Teixidor como de Soriano Fuertes, tema que sí que estaba claro por parte de este último cuando afirma aquello de que Teixidor narra: "sobre asunto propio [...] y casi en el mismo tiempo de sucedido"[43].

La cuestión acerca del uso del manuscrito de Teixidor se prolonga incluso después de finalizada la publicación de la *Historia de la música española* de Soriano. En 1860, Eslava escribe en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*:

> "El señor Soriano, que posee el manuscrito de Teixidor [...], ha adoptado todas o la mayor parte de las noticias y datos que en él se contienen; por lo cual creemos ha participado algo de los mismos defectos que hemos indicado al tratar de dicho manuscrito"[44].

Ésta parece ser que ha sido la concepción que ha perdurado hasta nuestros días. En 1863, cuatro años más tarde de la aparición del último tomo de la *Historia*, inmerso en la polémica con Eslava sobre quién era el primer historiador de la música española, Soriano Fuertes hace referencia a este asunto sobre el manuscrito de Teixidor en otra de sus publicaciones, *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la*

40. Este manuscrito está fechado en 1791.

41. Lolo, *José de Teixidor*, p. 27.

42. De los citados, por ejemplo, en la nota a pie número 5.

43. Soriano Fuertes, *Historia*, Tomo IV, p. 177.

44. Eslava, Hilarión: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Luis Beltrán, 1860, p. 10.

Breve memoria histórica de la música religiosa en España. Podemos advertir así claramente que esta polémica sobre el uso del manuscrito de Teixidor ya estaba encendida nada más publicarse su *Historia*, y que prácticamente ha llegado hasta nuestros días. Dice Soriano sobre Eslava:

> "Copió de él lo que quiso; publicó lo que le acomodó; devolviólo cuando ya no lo necesitaba, y en ese estado, y publicadas ya las primeras entregas de nuestra *Historia de la música española* compramos el autógrafo, y estractamos de él lo que nos pareció, manifestando siempre de donde tomábamos las noticias; lo que el señor Eslava no ha hecho, sino una sola vez en los *apuntes* publicados en la *Gaceta Musical*, siendo así, que mucha parte de dichos *apuntes históricos* están sacados del manuscrito de Teixidor, asi como también varias de las noticias que da en su *Breve memoria histórica de los organistas españoles*. [...] Para el señor Eslava han sido buenas las noticias de Teixidor cuando poseia su manuscrito, y las ha publicado bajo su firma, sin decir de donde las tomaba, y tal vez con abuso de confianza, segun una carta que conservamos en nuestro poder; y para nosotros que lo poseemos y es nuestro, son defectuosas las noticias de Teixidor"[45].

Recibido: 1 de mayo de 2013
Aceptado: 18 de septiembre de 2013

45. Soriano Fuertes, *Cuatro palabras*, pp. 25-26.

NASSARRE, 29
2013, pp. 99-128
ISSN: 0213-7305

El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX

Mª Aurelia Díez Huerga

Resumen: Hablar del siglo XIX es hablar de sociabilidad. El fenómeno asociativo, que en España aparece en la capital, pronto se extiende a otras ciudades de provincias, incluida Oviedo. Muchas sociedades de carácter cultural –liceos, ateneos, círculos, casinos– conceden a la música un importante espacio en su oferta recreativa o instructiva. En Oviedo, la entidad más antigua, según constatan las fuentes conservadas de la época, es el Liceo. A través de conciertos periódicos, funciones operísticas y representaciones de zarzuela, el Liceo es, junto con el Casino, uno de los principales dinamizadores de la actividad musical en la ciudad de Clarín. Allí acude la flor y nata de la sociedad ovetense. Aparte de su valor como hecho artístico, la música adquiere una especial relevancia por ser motivo para la socialización, sobre todo entre las clases pudientes, lo que alcanza su máxima expresión en los bailes, uno de los pasatiempos más demandados de la época.

En este trabajo se realiza una aproximación al Liceo de Vetusta, intentando desentrañar lo que las instituciones de este tipo significaron en la sociedad ovetense del XIX, así como revivir el esplendor de aquellas "noches del Liceo".

Palabras clave: Sociabilidad, Círculo, diletante, bailes, Oviedo.

Abstract: Speaking of the nineteenth century is to speak of sociability. The associative phenomenon, which in Spain is in the capital, it soon spreads to other provincial cities, including Oviedo. Many cultural societies –colleges, cultural associations, clubs, casinos– grant music an important space in their recreational or instructive offerings. In Oviedo, the oldest institution, according to the surviving sources of the time, is the Lyceum. Through regular concerts, opera functions and zarzuela performances, the Lyceum is, along with the Casino, one of the main driving forces of musical activity in the town of Clarin. There goes the cream of society in Oviedo. Apart from their value as artistic event, music acquires a special significance for being the occasion for socializing, particularly among the wealthy classes, which reaches its maximum expression in the dance, one of the most sought pastimes of the era.

In this paper we approximate the Vetusta's Lyceum, trying to unravel what the institutions of this kind meant in nineteenth century Oviedo's society and revive the splendor of those "nights of the Lyceum".

Key words: Sociability, Society, diletant, balls, Oviedo.

Contexto social de Oviedo en el siglo XIX

El Oviedo del ochocientos era significativamente distinto al actual. Apiñada circularmente en torno a la catedral, algunos literatos del pasado la describen como una ciudad vieja, oscura y velada por un *orbayo* persistente. Se habla de "la tristeza de la ciudad negruzca, donde la humedad sucia rezumaba por tejados y paredes agrietadas"[1]. Tal es la atmósfera de la *Vetusta* clariniana mediados los años ochenta, donde la lluvia casi omnipresente ejerce una influencia no diremos determinista, pero sí evidente en la conformación de las pautas sociales de los ovetenses, potenciando los espacios de sociabilidad interiores, tanto profanos (cafés, salones privados, círculos) como religiosos (catedral, iglesias, con habituales novenas donde la afluencia de fieles aumentaba notablemente en temporada lluviosa), en detrimento de los exteriores, tales como el paseo, frecuentemente interrumpido por la amenaza de chubascos. De ahí que se haya hablado del "papel social" de la lluvia, por ser elemento condicionante de los modos de socialización en el Oviedo decimonónico, algo de lo que se beneficiaron las numerosas sociedades instructo-recreativas existentes a la sazón, creadas mayormente para el solaz de las clases desocupadas[2]. Sirva de testimonio la siguiente reseña de *Ecos del Nalón*:

> "¡Y ya tenemos otro elemento en campaña!
> Se trata, según noticias, de formar una Sociedad de jóvenes, una especie de «Veloz Club» con objeto de establecer sala de armas, picadero, gimnasio, salon de baile, etc…
> Lo aplaudo de todas veras y desearé no quede todo en agua de cerrajas.
> Ya que en esta ciudad, no sé si por castigo o por qué causa, estamos condenados a no salir de casa la mayor parte del tiempo, nada mejor que las diversiones colectivas de puertas adentro.
> Adelante el proyecto y que se realice pronto"[3].

Con una población en torno a los 20.000 habitantes, nos hallamos ante una ciudad provinciana, pequeña, si bien demográficamente superior a la media y en plena expansión con respecto a otros núcleos de la península, junto a Gijón y Avilés. Por otra parte, también genera un importante flujo migratorio durante buena parte del XIX, bien sea hacia otras regiones españolas, fundamentalmente Madrid, bien hacia América. Unido a ese

1. Alas, Leopoldo: *La Regenta*, Madrid, Castalia, 1990, vol. II, p. 83.

2. Fernández García, Antonio: "La sociedad de fin de siglo en «La Regenta»", en VV. AA: *Homenaje a D. José Luis Comellas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 177-178.

3. *Ecos del Nalón*, 4 (08-XII-1877), p 8.

movimiento demográfico, o quizá fruto de él, encontramos casi un 37% de población joven y un índice de analfabetismo próximo al 45%, considerablemente inferior a la media nacional (62,6%). Todo ello nos lleva a imaginar una ciudad de gran vitalidad, cuya actividad sociocultural es más intensa de lo que cabría esperar[4].

En ella están presentes todos los grupos sociales propios de una sociedad urbana. La aristocracia, que, a pesar de perder terreno tras el fin del Antiguo Régimen, aún conserva posiciones en los ámbitos político, social y económico, conforma un nutrido grupo en el espectro social ovetense:

> "Los vecinos de raigambre local venían a constituir por aquellos tiempos como una extensa familia […], sin incurrir en el riesgo de absurdas generalizaciones, se puede hablar algo del carácter que ofrecía antaño nuestro pueblo, donde ante todo hay que reconocer que había muy poco *pueblo*. Quiero decir que casi todo eran señores o parecían serlo. Residían en la ciudad hasta una docena de títulos nobiliarios y el sesenta por ciento de la población estaba constituido por hidalgos más o menos acomodados"[5].

La burguesía, nutrida esencialmente a base de profesionales liberales (funcionarios, médicos, profesores) y militares, es otro colectivo de importante peso específico. En su seno despunta ahora el grupo de los indianos. A diferencia de los emigrados a otras regiones del país, que ni hacían fortuna ni retornaban a la patria chica, los indianos regresaban como inversores de capital –en explotaciones mineras e industriales, eminentemente– y promotores de obras sociales (gran parte de los centros de enseñanza, establecimientos asistenciales e infraestructuras fueron financiados por ellos), siendo muy significativa su aportación a la actividad económica y a los patrimonios cultural y artístico de nuestra comunidad[6]. Algunos de estos emigrados tuvieron gran peso en la vida sociomusical de Oviedo como miembros de sociedades recreativas o anfitriones de salones privados. Tal es el caso de Anselmo González del Valle, figura en torno a la cual se desarrolló una intensa actividad filarmónica.

Mención especial merecen los estudiantes, tanto de bachillerato como de la facultad. Recordemos que Oviedo es ciudad universitaria, ya de cierta tradición. Sus estudiantes toman parte activa en la vida sociocultural de nuestra ciudad, especialmente en las horas nocturnas, cuando se los

---

4. Datos contenidos en Reher, David-Sven., Pombo, María Nieves y Nogueras, Beatriz: *España, a la luz del censo de 1887*, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1993.

5. Señas Encinas, Fernando: *El Oviedo de Palacio Valdés*, Oviedo, Bidea, 1953, pp. 13-14.

6. Ojeda, Germán y San Miguel, José Luis: "Ciento cincuenta años de emigración asturiana a América", en *La Nueva España*, 15181 (24-VI-1984), pp. 28-29.

ve entrando en las veladas de círculos, tertulias privadas, teatros y cafés.

Cabe recordar la presencia del clero, muy notoria dado que estamos ante una ciudad catedralicia, provinciana y de pequeñas dimensiones.

> "Los canónigos, entre los que tal vez se contase algún sucesor de aquel Gil Pérez, tío del pícaro Gil Blas de Santillana, formaban una especie de casta privilegiada que merecía los respetos de la población entera"[7].

La influencia del episcopado y su cabildo, lejos de quedar diluida en la magnitud de las grandes urbes como Madrid o Barcelona, se hace notar en todas las esferas, incluida la sociomusical[8]. Clarín describe Vetusta como una ciudad levítica, dada la autoridad de los eclesiásticos. Por otro lado, está configurada en torno a la catedral, de forma circular, y ésta parece ejercer una poderosa fuerza centrípeta que trasciende lo meramente urbanístico, facilitado ello por la proximidad entre los vecinos.

No hemos de olvidar las clases populares, mayormente proletarios y artesanos, cuyas condiciones de vida contrastan con las de los anteriores. Obreros, mineros y campesinos de los alrededores participan activamente en determinadas costumbres de la localidad (fiestas patronales, romerías, paseos, cafés, procesiones), siendo un agente dinamizador de la vida urbana a través de una sociabilidad esencialmente informal y en espacios abiertos, dado su escaso poder adquisitivo.

Un marco social con tan nutrido sustrato de acomodados (equivalente a decir poder adquisitivo y tiempo libre) será el caldo de cultivo para el florecimiento de muy diversas instituciones destinadas a solazar su ociosa existencia, entre otros esparcimientos:

> "Los hijos del país, en tanto, se dedicaban a saborear con verdadera fruición los ratos de ocio […]. Con tales prácticas y principios bien pudiera creerse por observadores superficiales que nuestra ciudad rebosaba de desocupados. Nada de eso. He aquí, por vía de ejemplo, contada por el propio Palacio Valdés, la vida que hacía a la sazón uno de nuestro convecinos. A las once o las doce de la mañana salía de casa y se iba a una confitería de Cimadevilla donde hallaba sabrosa compañía que le enteraba de todos los cuentos y chismes que corrían por la población. Después introducíase en la trastienda oscura, grasienta, pringosa, con un olor a hojaldre que derribaba, y se ponía a jugar en una mesa la copa de jerez y los pasteles al dominó. En cuanto comía se marchaba al Círculo Mercantil a jugar de nuevo con tres o cuatro indianos el clásico chapó y más tarde a casa del

7. Señas Encinas, *El Oviedo de Palacio Valdés*, p. 14.

8. Fernández García, "La sociedad de fin de siglo", pp. 158-172.

Deán para ventilar el tresillo cotidiano y, por último, asistía a varias tertulias nocturnas. Como se ve, este *desocupado* tenía el día bien ocupado y, en realidad, no sería justo aplicarle tal calificativo"[9].

Referencias más antiguas a un liceo en la ciudad: imprecisiones terminológicas

Dado que no se conservan reglamentos ni documentación propia del Liceo ovetense, las conclusiones de este trabajo se sustentan en la información aportada por la prensa local y documentos del Ayuntamiento. La búsqueda de referencias a sociedades musicales en Oviedo nos retrotrae al año 1845 como punto de partida en nuestra investigación, no para determinar el nacimiento del asociacionismo musical, sino para constatar ya su presencia en esta localidad norteña. Las Actas del Ayuntamiento, donde habitualmente se registran todas las gestiones que afectan al teatro municipal, por entonces el Teatro del Fontán, recogen la concesión del coliseo a una sociedad privada para su uso durante una temporada[10]. Se trata del Liceo Artístico y Literario. Así pues, sabemos de la existencia de un centro epígono de aquel primer liceo español, fundado en Madrid ocho años antes, y que lleva su mismo nombre. De la asociación asturiana da cuenta asimismo Antonio García Miñor en su breve semblanza de un apreciado poeta y músico de la época al relatar que, por las mismas fechas, "a los dieciséis años, en el Liceo Ovetense, que se hallaba en el antiguo Teatro de El Fontán, leyó Teodoro Cuesta la primera composición poética en bable, con un éxito extraordinario"[11].

Se presume que este Liceo Ovetense es el Liceo Artístico y Literario del que hemos hablado, dada su contemporaneidad. La denominación de Liceo será algo confusa a partir de ahora. El nombre completo de Liceo Artístico y Literario no vuelve a figurar en las fuentes conservadas de la segunda mitad del XIX. Noticias posteriores aludirán a liceos con otras especificaciones. Tal es el caso del Liceo lírico-dramático, sociedad muy vinculada al mundo del teatro musical. En puridad, no se trata de una sociedad musical como la homónima matritense –con estatutos, seccio-

9. Señas Encinas, *El Oviedo de Palacio Valdés*, p. 16.

10. Sanhuesa Fonseca, María: "El Teatro del Fontán de Oviedo (1838-1858): lírica y pasión", en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis Gracia Iberni*, Madrid, ICCMU, 2008, p. 239.

11. García Miñor, Antonio: "El bable y los bablistas. Teodoro Cuesta, poeta y músico", en *La Voz de Asturias*, 17037 (04-IX-1977), p. 15.

nes, conferencias, instrucción, etc.– sino de un grupo de aficionados que se reúnen periódicamente para ensayar obras y hacer sus pinitos en el escenario. De ella nos habla Eduardo Bustillo en las memorias dirigidas por Protasio González Solís a finales de los años cincuenta:

> "De lo que sí puedo hablarte mucho es del Liceo lírico-dramático, que se forma por una reunión de jóvenes animosos. Tienen ya concedido el teatro y está en ensayo para ponerse en escena el domingo próximo, la linda comedia *Bruno el tejedor*. La sociedad cuenta ya con una larga lista de suscripciones, y confío en que el pensamiento que la anima será acogido con entusiasmo por toda la población"[12].

Toda la población, aclaremos, de buena posición, como constata la reseña acerca de su inauguración, en la cual "el himno compuesto [...] fue cantado por un numeroso coro de señoritas de las familias principales, que no pudieron negarse a las invitaciones de una persona de la posición, del gusto escénico y del entusiasmo de don Francisco Julián Sierra. Suceso extraordinario que merecía ocupar una página en la historia del arte ovetense"[13].

En prensa de 1877 aparece mencionada una "sociedad dramática" que podríamos identificar con el liceo anterior, por su carácter teatral. De nuevo constatamos la imprecisión terminológica:

> "Decididamente, Oviedo se sale de sus casillas.
> No nos bastaba para solaz, el Teatro, la Sociedad dramática, las *SOIRÉES* que se anuncian, y los conciertos que se preparan; necesitamos apurar hasta la quinta esencia de la diversión, apelando al recreo de la «high life» madrileña, al pasatiempo más «chic» de esta época.
> ¡Tenemos *Skating Rhing*!"[14].

Sin embargo, las siguientes referencias a un liceo, publicadas en *Ecos del Nalón* de 1878, carecen de especificativos. Habitualmente escuetas pero testimoniales, suelen ir firmadas por un popular cronista de sociedad:

> "Como por aquí todo el mundo se divierte apenas se descubre la nada venerable calva de la ocasión, no fue el Casino el único centro de animación y de bullicio. Los salones del Liceo viéronse favorecidos como de costumbre

12. González Solís y Cabal, Protasio: *Memorias asturianas*, Madrid, Tipografía de Diego Pacheco Latorre, 1890, pp. 34-35.

13. Ibídem.

14. *Ecos del Nalón*, 2 (22-XI-1877), p. 7.

> aquella misma noche, y el redondel del Circo del Fontan prestó espacio a los devotos de Terpsícore, que no escaseaban tampoco en este local.
> A ver: el que pida más, que levante el dedo.
>
> SALADINO"[15].

Será *La Ilustración Gallega y Asturiana* de 1879 quien disipe dudas en torno a esta asociación. Con actividad mucho más variada y completa que el liceo de los cincuenta, nos encontramos ahora ante una sociedad instructo-recreativa fundada cuatro años atrás, de características similares a las que dinamizan la vida madrileña a la sazón:

> "OVIEDO. – Un apreciable suscritor llama nuestra atención sobre el progreso que el Liceo de aquella capital alcanza, cuando apenas hace cuatro años que se ha fundado. Hoy tiene perfectamente organizada una sección lírico-dramática que pone en escena en el lindo teatrito de la Sociedad escogidas comedias y multitud de zarzuelas, que son el género predilecto, y se propone el establecimiento de Academias de música, dibujo, comercio y otras mejoras de importancia que llegará a plantear, pues cuenta el Liceo entre sus socios con personas de grande energía y constancia a prueba de dificultades"[16].

De hecho, *El Carbayón* de ese año –publicación de referencia para nuestro estudio a partir de entonces, cuando aparece en la escena periodística– la califica como tal:

> "Hoy es el día señalado por la sociedad recreativa El Liceo para inaugurar sus magníficas y animadísimas reuniones de la temporada de invierno, habiendo escogido para el objeto la comedia en un acto y en prosa, *Un par de alhajas*, y las zarzuelas en un acto, *Los carboneros*[17] y *El loco de la boardilla*[18] [sic].
> En el número del jueves haremos la reseña de esta funcion"[19].

---

15. *Ecos del Nalón*, 12 (08-II-1878), p. 96.

16. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 7 (10-III-1879), p. 82.

17. *Los carboneros*, zarzuela en un acto de Mariano Pina y Francisco Asenjo Barbieri, que se estrena en 1877 en el Teatro de la Comedia de Madrid. CASARES, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 474.

18. Se trata de la zarzuela en un acto titulada, en realidad, *El loco de la guardilla*, con texto de Narciso Serra y música de Manuel Fernández Caballero, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1861. Véase *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

19. *El Carbayón*, 1(05-X-1879). *El Carbayón* nace en 1879 y desaparece en los años treinta del siglo veinte. Publicado en Oviedo, se convirtió en uno de los periódicos más importantes de Asturias y, sin duda, el principal de la capital asturiana durante las últimas décadas del siglo XIX. Los únicos ejemplares que no se conservan son los correspondientes a 1880 y 1882, por lo que las investigaciones sobre esos años han de sustentarse en otras publicaciones.

Hasta este momento no hay coincidencia en las fuentes a la hora de datar la apertura del centro, pues la *Revista de Asturias* remonta la creación de su sección dramática a 1874 (un año antes de su fundación según *La Ilustración*). Habremos de suponer, pues, la inauguración del Liceo en la primera mitad de los setenta:

> "Cinco años hace, si no recuerdo mal, que en el Liceo se ha organizado una compañía de aficionados, compañía que, progresando siempre en sus tareas y aumentando su personal, ha conseguido poner en escena comedias y zarzuelas de verdadera dificultad. Aquí, donde con haber elementos para muchas cosas, hay un nosequé ingénito que da al traste con las mejores empresas, merecen celebrarse doblemente las entretenidas fiestas que el Liceo viene ofreciendo a los socios y a sus familias, sin interrupciones ni discordias de ninguna clase.
> La noche en que merced a la galante invitacion de la Sociedad, pude concurrir a la funcion dispuesta, quedé de veras sorprendido y debí de parecer un *alabardero* por el calor que hacía chocar mis palmas. ¿Qué ménos había de hacer al contemplar en el escenario amigos estimados que se transformaban en experimentados artistas, y muy discretas señoras y niñas deliciosas que recitaban y cantaban con primor?
> Bien por el Liceo y muy bien por los aficionados, a quien no aplicaría de seguro su conocida sátira aquél que, siendo maestro en el bien decir, se llamaba *El estudiante*"[20].

Primeros pasos del Liceo de Oviedo. La Castalia

El Liceo de Oviedo sigue la estela de su homónimo madrileño, con la estructura en secciones –la lírica y la dramática, contando incluso con teatro propio para las representaciones– y la organización de sesiones de competencia, siendo una de las pocas sociedades que, al decir de la prensa, ameniza con sus funciones la monótona existencia de los ovetenses a finales de la década, ante la carencia de otras distracciones que merezcan la pena, a excepción del teatro y del Casino:

> "Las funciones teatrales tocan a su fin.
> ¿Cómo va a quedar este pueblo después que le falte ese divertimiento que era el único?¿Donde se distraerá la gente?
> Pero ahora caigo en que en Oviedo no hay apenas gente.
> En el Casino, en el teatro, en el paseo, escasea hasta tal punto, que el que vio a Oviedo años atrás no le conocería ahora si a él volviera.
> Círculos científicos… cero.

20. *Revista de Asturias*, 26 (15-XII-1879), p. 423.

21. Ibídem.

> Tertulias, bailes particulares… cero.
> La vida intelectual y social marcha de acuerdo con el termómetro"[21].
>
> ∞
>
> "Las funciones celebradas en el Liceo, rompiendo la desanimacion que en Oviedo se advierte, han sido notables y dignas de aplauso. La de ayer ofreció particular novedad"[22].

Sin embargo, los ochenta comenzarán con cambios en lo que a actividad recreativa se refiere, apreciándose una reanimación en las diversiones. El Liceo compite ahora por la atracción de público con el Casino, centro trascendental para el esparcimiento de las clases acomodadas, y nuevos centros que se van creando, gozando de elevada consideración en los círculos sociales, eminentemente burguesía y nobleza. Funciones líricas, representaciones dramáticas, conciertos variados y bailes organizados en sus dependencias son objeto cotidiano de las crónicas de sociedad, constatando una gran aceptación en el público y un alto grado de participación. A las largas veladas del Liceo (suelen comenzar entre las ocho y las nueve de la noche, prolongándose hasta bien entrada la madrugada) no se puede faltar y los periódicos acostumbran enviar su reportero a cubrir la noticia, tras recibir una cortés invitación firmada por el presidente de la sociedad, contando con su espacio reservado en las columnas de *Ecos y rumores* o similares.

La actividad musical será preponderante en el Liceo ovetense, por encima de otras facetas artísticas, o al menos la que tenga más resonancia en los medios de comunicación (no hay que olvidar su faceta instructiva, focalizada en la programación de conferencias). En torno a ella se construye todo el entramado sociocomunicativo, es decir, la música sirve de principal motivo para el encuentro de los individuos. Las crónicas de las funciones lírico-dramáticas suelen priorizar el aspecto musical a la hora de comentar las veladas, ponderando el mérito de los artistas, generalmente socios aficionados:

> "La *Compañía de zarzuela* del Liceo no tiene desperdicio y sí tiene todo lo bueno de una sociedad de artistas distinguidos. Sus individuos conságranse al género lírico por el puro amor al arte y con el laudable propósito de proporcionar a los contertulios un deleite apetecido.
> Como testigo presencial de la última función allí celebrada y a que fui atentamente invitado, declaro que *El loco de la guardilla* y *Entre mi mujer y el negro*[23] fueron declamadas y cantadas con el acierto y el gusto que el más escrupuloso pudiera pedir. Item más, afirmo: que los jóvenes que

22. Ibídem, 27 (30-XII-1879), p. 439.

> hicieron su debut aquella noche, supieron ponerse de un salto a la altura de sus compañeros. En la misma noche el Circo tenía abiertas sus puertas, pero no vacilé un momento en elegir mi espectáculo. Y conste que no arguye esta elección tacañería; porque lo mismo hubiera subido las espaciosas escaleras del Liceo, aunque el paso al Circo fuera gratis y aquella subida al Liceo me costara un ojo de la cara. En este caso, si acaso vacilaba un momento, sería por no poder ver con entrambos ojos a las cantantes y a las espectadoras.
> Que las había… hasta allí"[24].

No obstante, abundan las revistas –como entonces se llamaba a este tipo de crónicas- enfocadas hacia lo meramente social. A través de ellas se percibe que quién asiste y cómo asiste es lo verdaderamente importante, sobre todo en los bailes de máscaras, ocasión especial para hacerse notar.

Para las funciones líricas de repertorio operístico o de zarzuela suelen proyectarse obras de diferentes géneros y envergaduras (zarzuelas, comedias, juguetes cómicos, a veces piezas vocales o instrumentales en los entreactos, así como lectura de poesías). No es infrecuente iniciar la velada con una pieza instrumental a cargo de la orquesta, continuar con las obras dramáticas y líricas programadas, en este orden, rematando la sesión con un baile "de confianza" o alguna curiosidad de género circense.

Siendo predominantes en la oferta musical del Liceo, este tipo de veladas no basta para saciar el interés de los filarmónicos. La llegada de la Cuaresma, época de recogimiento y oración, trae consigo el cierre temporal de teatros y la suspensión de las representaciones lírico-dramáticas en las sociedades artísticas, que procuran adaptarse a las circunstancias recurriendo a la organización de "conciertos sacros", a base de música religiosa:

> "La otra velada, de carácter musical celebróse en el *Liceo* hace pocas noches, y a fe que nada dejó que desear a los aficionados al divino arte. Y entiéndase que no es éste un elogio escrito de ligero, sino la expresión de lo que realmente sentimos al escuchar la interpretación fiel y acabada de composiciones tan difíciles y delicadas como el *Stabat* de Rossini y otras de Gounod, Stradella, Íñiguez, Benito, Cocone, Álvarez y Prock, encomendadas a las Sras de Bertrand, Emeric y Valle, y a los señores Sáenz,

23. Zarzuela-disparate en dos actos, de Luis Olona, con música de F. A. Barbieri, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1859. CASARES, *Francisco Asenjo Barbieri*, p. 468.

24. *Revista de Asturias*, 18 (30-IX-1880), p. 303.

> Vigo, Llaneza y Bertrand, auxiliados de las señoritas y socios que componen los coros.
> Una inteligente dirección, verdaderas facultades artísticas, excelente elección de obras, todo se vio de manifiesto en este notable concierto sacro, con tanto y tan justo aplauso recibido por la numerosa concurrencia.
> Mi enhorabuena a los cantantes (especialmente a *ellas*) y mis plácemes a la Sociedad (especialmente a Sáenz)"[25].

Los próximos años serán de auténtico esplendor para el Liceo. Las reseñas periodísticas no pueden ser más lisonjeras. Pepito, cronista de *El Carbayón* y asiduo de las veladas, se deshace en elogios hacia la institución, augurándole una larga y próspera vida en la ciudad. Él será quien nos desvele los arcanos comienzos del Liceo al identificarla en sus primeros pasos con otra sociedad nacida para la música, cuyo desarrollo posterior trascendió el proyecto inicial: La Castalia:

> "Cuando se fundó en Oviedo la Sociedad de recreo que llevó el título de *Castalia*, difícil era suponer que con el tiempo adquiriera vida próspera; anteriores ensayos de sociedades análogas habían fracasado y las lecciones de la experiencia autorizaban a sospechar que, aun constituida bajo buenos auspicios, la Sociedad de *Castalia* no conseguiría vencer los obstáculos, con que otras habían tropezado.
> Sin embargo, han pasado años, y la Sociedad sólo ha sufrido un cambio de nombre; es hoy el Liceo de Oviedo, establecido con notorios elementos de vida y que ofrece a las familias de numerosos socios honesto recreo y grato solaz. Para el cultivo del arte lírico y del dramático, se formó una sección poco numerosa al principio, pero luego fue aumentando la lista de socios inscritos y la de las señoras y señoritas que toman parte en las funciones que dan en el lindo teatro del Liceo. Si hace cuatro años solo se representaban allí comedias ligeras, se cantaban algunas sencillas melodías o piezas de óperas conocidas; hoy se cantan obras dramáticas de tan difícil desempeño como *Jugar con fuego*[26] y *Luz y sombra*[27] […].
> Estos datos nos obligan hoy a pensar seriamente en la conveniencia que reportaría el procurar mayor desarrollo al Liceo. Cada una de las agradables veladas que aquella Sociedad celebra, demuestra que son estrechos sus salones para contener la concurrencia que a ellos asiste, y hay verdadera necesidad de buscar un local de mayores proporciones.

---

25. Ibídem, 5 (15-III-1880), p. 79.

26. Primera zarzuela en tres actos, de V. de la Vega y F. A. Barbieri, estrenada en 1851 en el Teatro del Circo de Madrid. CASARES, *Francisco Asenjo Barbieri*, pp. 462-463.

27. Balada lírico-dramática en dos actos, de Narciso Serra, puesta en música por Manuel Fernández Caballero, estrenada en 1867 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. *Catálogo de Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

> A esto debieran consagrar su atencion los socios del Liceo; una suscripción de acciones, uno de los muchos medios que análogas sociedades han empleado en caso igual, quizá produjera los resultados que deseamos ya que no se opte por tomar el teatro de la capital para la representación de ciertas obras que atraen gran concurrencia, como se hace en otras poblaciones, como Lugo y León, por ejemplo.
> Piense en esto la activa e inteligente Junta directiva del Liceo, pues la importancia que este adquiere de día en día bien merece atender a su mayor desarrollo cuantos medios estén en armonía con el estado de la Sociedad y los fines para que fue constituida.
>
> Pepito"[28].

La Castalia, nacida en torno a 1873, tuvo su sede en el Palacio del Duque del Parque (posteriormente del Marqués de San Feliz, ubicado junto al Teatro del Fontán) y contó con lo más granado de la juventud ovetense:

> "El palacio que existe en la Plaza de Daoiz y Velarde, en el Fontán, se conocía entonces como Palacio del Duque del Parque [...] y esta suntuosa edificación, perteneciendo aún al Duque del Parque, se ocupó durante varios años –cedida graciosamente o arrendada- por una sociedad recreativa y cultural a la que pertenecía principalmente la juventud. Las reuniones en aquel Palacio del Duque del Parque eran una especie de antesala del Casino. Al Casino acudían las personas de cierta edad, y allí se jugaba, se leía, se hablaba de política... Al Palacio del Duque del Parque iba la juventud –estudiantes en su mayoría– y aún cuando también había juego y discusiones políticas, algunos sectores se ocupaban más de las actividades artísticas"[29].

Entre éstas figuraba la práctica coral, que adquirió notable pujanza tanto dentro como fuera de sus dependencias. La Castalia contaba con una orquesta y un orfeón del mismo nombre –algunos estudiosos lo consideran la primera agrupación coral de Oviedo– que organizaba sus propias representaciones líricas, inicialmente con carácter privado y posteriormente públicas, colaborando, además, en las funciones del Teatro del Fontán:

> "Castalia. –Anoche, ante una concurrencia no poco numerosa y escogida, inauguró sus tareas «Castalia» con una función dramática y lírica perfectamente desempeñada, entre aplausos, por cuantos en ella tomaron parte. Creemos que la siguiente función tendrá mejor éxito si cabe, pues tomará parte activa mayor número de jóvenes.

---

28. *El Carbayón,* 149 (10-II-1881).

29. Arrones Peón, Luis: *Historia coral de Asturias*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1978, pp. 16-18.

Las demás secciones comenzarán muy pronto sus trabajos"[30].

Saturnino Fresno recordaría, años después, que:

> "En la orquesta figuraban asimismo prestigiosos elementos muy queridos en Oviedo: Cándido «El Tenderín» tocaba el trombón; Claverol, el clarinete; Paco Monreal, el contrabajo; y Saturnino Sánchez del Río, la trompa. Eran violinistas Marcelino Fernández y Rafael Menéndez «El verderín». Más tarde se agregó a éstos Francisco Torres, discípulo de don Jesús de Monasterio, a quien don Anselmo González del Valle le había pedido un discípulo de confianza, enviándole el inmortal violinista el referido Sr. Torres, para que actuara con una compañía de ópera en el Fontán, quedándose luego definitivamente entre nosotros"[31].

El *alma mater* de la asociación fue Víctor Sáenz[32], reputado músico ovetense encargado de la dirección del coro y participante con frecuencia, como actor y cantante, en las representaciones (junto a su esposa, también cantante). Las veladas de *La Castalia* tuvieron mucha resonancia en los círculos más escogidos y en ellas tomaron parte relevantes figuras de los ámbitos artístico e intelectual:

> "En aquel palación del Fontán se ensayaba y después se organizaban festivales, bajo la dirección de Sáenz Canel –que dicho sea de paso era un actor cómico nada desdeñable– y en dicha sociedad artística actuaron Carlos Bru, como actor, y cantaron Arturo Bertrand, tenor, Florentino Vega, bajo, y Eugenio Riestra, barítono. Como detalle curioso, don Constantino Cabal nos decía que en una fiesta de «La Castalia» conoció don Fermín Canella a la que después sería su esposa, con lo cual, él ya no faltó desde entonces a los festivales castalianos, en los que se reunía, en magnífico salón, lo más selecto de la población ovetense, y con ella, naturalmente, la flor y nata de la juventud carbayona de entonces"[33].

Entidad seria, preocupada por imponer cierto rigor a sus actividades, en sus reuniones no faltaban la pompa y el glamour inherentes a la "buena sociedad":

---

30. *El Eco de Asturias*, 1968 (17-V-1875).

31. Recuerdos de la Castalia contados por Saturnino Fresno en el periódico *Región*, 1598 (14-VII-1928), p. 3.

32. Sobre la obra de este polifacético músico asturiano véase el trabajo realizado por Fidela Uría Líbano: *Música asturiana entre 1860-1934: vida, obra y catálogo de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997.

33. García Miñor, Antonio: "Don Victor y «La Castalia»", en *La Voz de Asturias*, 16538 (20-II-1977).

> "Vetusta: tiempos de ayer. Casa del Duque del Parque, en la plaza vetusta del Fontán. Al lado se halla el teatro, que ya se renovara por completo el año 49, y que daba acogida por entonces a unas 600 personas. En esta casa del Duque hay una sociedad de alto copete que se llama 'La Castalia'. Su espíritu es Víctor Sáenz, gran músico y gran ingenio, actor de singular comicidad, perfecto director de cuadro artístico, que al cabo de los ensayos dice constantemente esta sentencia:
> - Hala, a ver, que os toque una polquina... !
> Y tocaba una polquina que casi se bailaba sin querer.
> Ay, las noches de Castalia, cuando representaban sus actores una comedia de moda o cantaban *Marina*[34] y *Los Magyares*[35]! Tenía orquesta; tenía coro; tenía a Julia Beltrán, Luisa Bontel, Clementina Beltrán, Lola García... Tenía a Arturo Beltrán, un gran tenor, a Carlos Bru, un buen actor, a Florentino Vega, un fuerte bajo, a Eugenio Riestra, un máximo barítono... Tenía solemnidades numerosas donde se 'daba cita' gratamente la mejor sociedad de la ciudad. ¡Ay, noches las de Castalia, con el precioso escenario, con el hermoso salón y con las bonitísimas mujeres que se sentaban en él...!"[36].

Se trata, por tanto, de una de las primeras instituciones recreativo-culturales, dirigida a jóvenes de buena posición, en la que se desarrollaban actividades lúdicas, literarias y artísticas. Inicialmente de bajos vuelos, fue abarcando proyectos de mayor envergadura, tal y como atestigua *El Carbayón* en 1881:

> "Para el cultivo del arte lírico y del dramático, se formó una sucesión poco numerosa al principio, pero luego fue aumentando la lista de socios inscritos [...] si hace cuatro años sólo se representaban allí comedias ligeras, se cantaban algunas sencillas melodías o piezas de óperas conocidas, hoy se cantan obras dramáticas de tan difícil desempeño como *Jugar con fuego* y *Luz y sombra*"[37].

Posteriormente a su disolución, La Castalia será recordada con orgullo en los diarios locales, quienes la ensalzarán como referente para las sociedades musicales ulteriores por su contribución al arte y el buen hacer de sus colaboradores.

---

34. Zarzuela en dos actos (1855) y ópera en tres (1871) de Emilio Arrieta. Véase Cortizo Rodríguez, Mª Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

35. Zarzuela en cuatro actos de Luis Olona y Joaquín Gaztambide, estrenada en 1857 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. *Catálogo de Teatro Lírico Español…*

36. Cabal, Constantino: *Nombres de Asturias: don Fermín Canella*, Oviedo, Escuela Tipográfica de la Residencia Provincial, 1941, p. 27.

37. *El Carbayón*, 139 (16-I-1881).

> "Muchas sociedades recreativas se han formado en Oviedo, pero ninguna ha llegado a la altura, por los grandes elementos que en su seno contaba, como *Castalia*, que a pesar de haber dejado de existir hace algunos años, aun se recuerdan con deleite las horas de expansión que allí se disfrutaron. La sección lírica, a cargo de inteligentes aficionados, ha desempeñado un papel importantísimo dando animación y vida a dicha Sociedad.
> Las obras más difíciles del repertorio español se pusieron en escena, causando admiración por lo bien ajustadas que salían. *Marina*, *Jugar con fuego*, *Juramento*, *Luz y sombra* y otras, son una prueba de que en Oviedo, cuando del arte musical se trata, sabe salir airosos de su empeño.
> El cuerpo de coros, compuesto de bellas señoritas y jóvenes de esta capital, era muy numeroso, y se mostraba siempre a la altura de las partes principales, que eran muy buenas. No pocas compañías que han actuado en el Teatro del Fontán, se darían por satisfechas si pudieran contar con un coro que reuniese las circunstancias del de *Castalia*. Recordamos que el aplaudido tenor ovetense, Sr. Tamargo, a quien tuvimos el gusto de oír en el Teatro Circo el pasado año, era uno de los coristas de aquella sociedad.
> Hacemos esta pequeña digresión para probar, como más arriba decimos, que los ovetenses poseen excepcionales disposiciones para la música"[38].

Los años de apogeo en la principal sociedad musical ovetense

El nombre de Castalia desaparece para convertirse en el de Liceo (en ocasiones encontraremos referencias al Liceo Castalia). A éste se refiere, sin duda, Eduardo Uría en su rememoración de los gloriosos tiempos vividos:

> "Al correr de las películas, nos trae el cinematógrafo el Liceo establecido en la casa del duque del Parque, formado por un conjunto de aficionados a la buena música, dirigidos por el maestro y compositor de cuerpo entero Víctor Sáenz.
> Tal auge llegó a alcanzar aquella sociedad con sus concurridísimas funciones, que los empresarios del teatro se pusieron en cuidado, y estimulados, trajeron notables compañías cual nunca se habían visto ni se verán en Oviedo, realzadas por nutrida orquesta de profesores auténticos, como el Tenderín, Claverol y otros, todos de Oviedo, entre los que descollaba Teodoro Cuesta, con sus brillantes solos de flauta, a la que se había aficionado desde niño, alentado por su pariente el inolvidable médico D. Federico, llegando a ser tan notable músico, como poeta bable y consumado actor en los cuentos de las *esfoyazas* y en sus diálogos con Terrero, poseedor consumado del bable andaluz"[39].

38. Ibídem, 3864 (17-IX-1890).

39. URÍA REA, Eduardo: *Asturias, ayer y hoy. Recuerdos del país*, Oviedo, Imp. de Eduardo Uría, 1914, p. 25.

Mientras el Liceo lírico-dramático había transcurrido y agotado su existencia como agrupación musical en torno a las artes escénicas, La Castalia, de vocación netamente musical, trascendió aquellos márgenes para seguir la estela trazada por las sociedades artístico-recreativas, entonces tan abundantes, derivando en el Liceo de los años setenta y posteriores. Exponente de los centros socioculturales ovetenses de la década –junto con el Casino–, sus socios, que habían sido colaboradores habituales en La Castalia, se implican ahora en mayor grado. Todo para el brillo de las sesiones, cuyas entradas, enormemente cotizadas, se agotan cada vez que hay función. Tiempos de gloria para el Liceo:

> "El salón estaba lleno de gente que rebosaba por pasillos y habitaciones; ¡ya lo creo! por la mañana se necesitaba poner en juego influencias, intrigas y hasta seducciones; según los que andaban a caza de ellos, los billetes para la función del Liceo parecían destinos del gobierno o premios de la lotería de Navidad. Para conseguir un billete visité yo nueve casas, expuse mi petición en la calle a treinta amigos, logrando por fin quedarme sin él, como sucedió a otros muchos. Si se hubieran cotizado billetes de seguro alcanzarían alto precio.
>
> Se levantó el telón a las nueve de la noche, hora bastante avanzada para ello y que pareció mucho mas por la impaciencia del público. Pero empezó la representación de *El Juramento*[40] bajo buenos auspicios y durante toda ella resonaron bravos y aplausos merecidos, muestras del contentamiento del auditorio y del gusto con que oía a los artistas. Ya en otras ocasiones hemos hablado de las facultades y dotes artísticas de las personas que anteanoche tomaron parte en la función del Liceo; y como no hemos de repetir lo ya dicho, nos limitaremos a dar cuenta de las ejecuciones de la zarzuela.
>
> Indudablemente, y perdonen los demás aficionados, los honores de la función correspondieron justísimamente a las Sras. Dª Julia y Dª Clementina Bertrand; ambas cantaron admirablemente su parte, con el buen gusto, la limpieza en las frases y el acento dramático que adquieren las que con dotes artísticas, tienen buena escuela de canto; las dos hermanas rivalizaron anteanoche en la escena, entre los aplausos del público, que obligó a la Señora de Oliva a salir a las tablas y a la Señora de Sáenz a repetir la difícil romanza de la Baronesa en el acto segundo.
>
> El Sr. Riestra, que representó el interesante personaje principal de la obra, el Marqués, cantó bien su parte; Arturo Bertrand, aunque apurado de memoria en algunos momentos, desempeñó perfectamente su papel y

40. Zarzuela en tres actos de Luis de Olona y Joaquín Gaztambide, estrenada en 1858 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Véase SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón: "Gaztambide, Joaquín", en *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2002, vol. I, pp. 850-865.

> cantó con afinacion y gusto la romanza del segundo acto, que en el teatro se suprime generalmente y que es muy linda; el Sr. Menéndez Valdés (el Conde) representó con gran propiedad y acierto y con la naturalidad y soltura de un buen actor; Víctor Sáenz (Sebastian) bien como siempre, vencedor de las dificultades del papel y vencido por un catarro fiero. Vives interpretó mas que regularmente la figura simpática del cabo Peralta; los coros regular el de hombres y bien el de señoritas.
> Si fuéramos críticos severos, diríamos que la orquesta tuvo que luchar en algunos momentos con la indisciplina de los soldados del ejército y que no hubieran estado de más un par de ensayos.
> Pero son dispensables algunos lunares que fácilmente se corrigen. La escena bastante bien dirigida. *Et voila tout*.
>
> *Pepito*"[41].

No pasan inadvertidas en estas críticas las elogiosas palabras dedicadas a los artistas, ponderando el mérito de los socios aficionados que, para contribuir al éxito de las veladas, ensayan con denuedo un día y otro enrevesadas partituras. Los artistas del Liceo suelen repetirse en las funciones. Un recorrido por la prensa del momento nos permite constatar que las señoritas de Tuñón y Lapeña así como los señores Freire, Zanón, Brick, Álvarez, Vives, Herbás y Sáenz (quien continúa su labor de dirección, ahora al frente de la sección dramática, con la colaboración de su esposa) se reparten los papeles un día tras otro, a menudo encarnando con solvencia varios personajes de una misma obra. No en vano algunos críticos los elevan a la categoría de "profesionales", en reconocimiento a su buen hacer sobre las tablas:

> "EL LICEO.- ¿Qué diremos de la función celebrada en esta sociedad? Con solo consignar que tomaron parte en el desempeño de las obras puestas en escena la Sra. Doña Clementina Bertrand, y los Sres. Sáenz (D. Víctor), Vigo (Don Florentino), Hervás, Vives y Montes, está hecho todo el elogio que puede hacerse de la función, porque ya salieron de la categoría de aficionados para ingresar en la de artistas de profesión.
> El salón atestado de bellas señoritas; la orquesta, hábilmente dirigida por Paco Valle, ejecutó la sinfonía con gusto y afinación.
> Nada más por hoy"[42].

Palabras condescendientes en todo caso, con frecuencia mucho más que las firmadas respecto a las compañías líricas o dramáticas que actúan en el Teatro del Fontán, formadas por intérpretes profesionales. Sin duda la prensa se hace eco de la opinión generalizada al valorar los esfuerzos

41. *El Carbayón*, 154 (22-II-1881).

42. *El Porvenir de Asturias*, 37 (23-I-1884), p. 3.

de aquellos que, con todas sus limitaciones, se atreven a subirse a un escenario. Por otra parte, el público es consciente (aunque no siempre agradecido con los artistas) de la importante labor que las sociedades artísticas desempeñan en la activación del ambiente sociocultural en la fría y húmeda ciudad norteña, sin ellas desolador. Aparte del Casino, con un teatro municipal ruinoso, escasean las alternativas que merezcan la pena para las clases acomodadas. Por ello cada año, tras el largo paréntesis del estío y con el inicio de una nueva temporada –habitualmente desde septiembre-octubre, época de aperturas en centros de enseñanza, teatros y salones, hasta junio– se recobran las expectativas de renovados entretenimientos:

> "Desiertas las playas, cerrados los establecimientos de aguas minerales, apagados los faroles del Campo, vueltos a su hogar los más reacios de los expedicionarios veraniegos, abiertas las cátedras, cortos los días, nuboso el cielo, el suelo húmedo, baja la temperatura, en servicio el ropero de invierno… todo dice que Oviedo entra en su vida ordinaria, en este largo período de regularidad y calma que sólo termina allá cuando fina junio, y el calor, antagónico de la cohesión, repite sus efectos en todas partes, volviendo a destejerse la inacabable madeja.
> Remozados y curiosos, todos nos preguntamos ahora qué va a venir, qué programa se ejecutará, con qué espectáculos, reuniones y recursos de todo género vamos a contar en lo sucesivo; y bien quisiera yo, mostrando mis ribetes y puntas de profeta, proporcionar a mis lectores una segura perspectiva y un completo anuncio de lo porvenir"[43].

Algo encomiable de las sociedades musicales ovetenses es su implicación en la sociedad como agentes activos que, de un modo representativo, contribuyen a paliar carencias, solventar problemas locales o nacionales y socorrer a algún colectivo afectado por una situación adversa. Más allá de su papel lúdico o instructivo, a lo largo de la década se darán problemáticas coyunturales de carácter general a las que el Liceo y otras instituciones coetáneas intentarán hacer frente, bien con su apoyo moral a determinada causa, bien con su aportación económica para un fin. Así, por ejemplo, el Liceo, el Casino y otras sociedades acuerdan concurrir a la solemne manifestación que, con carácter provincial, tiene lugar en Oviedo el 27 de marzo para protestar contra la introducción de nuevas pendientes y menguadas curvas en el trazado de la línea ferroviaria, en su sección del puerto de Pajares.

Cabe citarse, asimismo, su contribución al auxilio en las terribles desgracias ocasionadas por un terremoto en las provincias de Málaga y Gra-

43. *Revista de Asturias*, 18 (30-IX-1880), p. 302.

nada el 25 de diciembre de 1884, donde la música asume un papel esencial para el logro de tales fines:

> "La suscrición para las víctimas de Andalucía asciende ya en nuestra provincia a una cantidad respetable, lo cual era de esperar, conociendo de antemano los inagotables tesoros de caridad nunca desmentida, que se encierra en el suelo de Asturias.
> Ahora se proyecta en ésta una función lírico-dramática, en la que tomarán parte aficionados del Liceo, ejecutando además piezas de canto y piano varias señoras y señoritas y distinguidos profesores de esta capital. Los productos, que han de ser crecidos, irán a aumentar el fondo nacional"[44].

Igualmente capitaneadas por el Liceo, colaboran en iniciativas culturales de carácter local, especialmente aquellas vinculadas al ámbito artístico:

> "El Liceo de Oviedo, contribuirá también a los juegos florales que se han de celebrar durante las próximas fiestas de San Mateo proponiendo un premio consistente en una pluma de oro, al mejor trabajo que se presente sobre los «medios mas eficaces para fomentar el arte dramático español». Se nos ha dicho tambien, que el Casino de Oviedo y el Centro Mercantil contribuirán al certámen científico-literario"[45].

Uno de los aspectos más brillantes del Liceo son los bailes. En realidad, constituyen uno de los eventos más concurridos de la época y las sociedades, que se esmeran por alcanzar el máximo esplendor en las veladas, rivalizan por el éxito en su organización y la atracción de público. No es infrecuente que diferentes centros celebren encuentros a la misma hora. De gran fama en la ciudad por su boato y animación, reemplazan a las funciones lírico-dramáticas en fechas especialmente señaladas, tales como los días de Carnaval, la Candelaria o las fiestas patronales de San Mateo. Habituales en tales circunstancias son los bailes "de convite", "de piñata", "de trajes" y "de máscaras" –delirio de los más jóvenes, que aprovechan la ocultación bajo una máscara para hacer travesuras en medio del desorden y la algarabía–, que suelen dar comienzo en torno a las diez de la noche, prolongándose hasta altas horas de la madrugada. Los bailes del Liceo cuentan con su espacio reservado indefectiblemente en las crónicas de sociedad, como no podía ser de otra manera, pues hablamos de la atracción estrella en los círculos acomodados. Circunferencia, Perpendicular, Cilapod y Cachupín, firmantes habituales, se esmeran en proporcionar a los lectores los más detallados relatos de la veladas en el Pala-

44. *El Occidente de Asturias*, 256 (03-II-1885).

45. *El Carbayón*, 749 (20-VII-1883).

cio del Duque del Parque, en ocasiones con prolijas relaciones de nombres y trajes exhibidos, generalmente por las señoras (olvidar alguno constituiría un oprobio para la dama afectada), pero que omiten referencias a la música. Desconocemos el repertorio que se interpretaba en estas veladas, generalmente oculto bajo el tópico recurrente de "bonitos bailables". Tan solo una breve reseña de 1889 menciona los rigodones como piezas dominantes entre las programadas.

Será en esos relatos de fiesta donde se viertan las primeras críticas a la asociación, fruto del malestar causado por las faltas de asistencia entre los liceístas, el insuficiente número de reuniones así como la ausencia de periodicidad en las mismas: no hay establecido un día a la semana para los encuentros, ni siquiera se producen semanalmente, lo cual es lamentado por los socios más comprometidos, que elevan peticiones a la Junta Directiva para que, al menos cada quince días, se celebre una reunión de confianza. Se aprecia, por tanto, cierto languidecimiento momentáneo, que el centro parece superar:

> "Pocas veces hemos visto en casos análogos, tan concurridos los salones de la sociedad El Liceo.
> La reunión de confianza del miércoles, vino como a demostrar, que esta sociedad puede aún revivir a semejanza del Fénix, de sus propias cenizas. No hace mucho decíamos, al dar cuenta de una funcion dramática celebrada en el Liceo, que era muy sensible la indiferencia con que algunos socios miraban lo que a la sociedad pudiera convenirle.
> Hoy les aseguro a ustedes que si en mí estuviera, premiaría con eterno agradecimiento los buenos servicios que la Junta presta y puede seguir prestando, si dispone con alguna frecuencia reuniones como la del miércoles.
> Aquello más que reunión de confianza parecía uno de esos animadísimos bailes de San Mateo o de Carnaval, que llegaron a dar fama a esta sociedad. Con gusto publicaría los nombres de las bellas y simpáticas pollitas que honraron con su presencia la fiesta, pero ocupado en rendir culto a Terpsícore, que es en mí costumbre añeja, no pude tomar los nombres de todas. ¡Eran tantas!
> Duró el baile hasta las dos de la madrugada, y de algunos sé yo que hubieran deseado se prolongara hasta las seis. ¡Se encontraban tan divinamente en aquel centro de la animación y de la armonía!
> Al retirarnos del salón formamos el propósito de aconsejar a la junta directiva y a los que de un modo u otro ejercen alguna influencia en el Liceo, que procuren por todos los medios que estén a su alcance sostener el prestigio de tan útil y conveniente sociedad, bastando para ello, en nuestro humilde concepto, menudear las reuniones de confianza, y procurar que

46. *El Carbayón*, 698 (18-V-1883).

> éstas coincidan con días a propósito, como son esas fiestas que tienen ya renombre, y que por sí solas bastan para poner a la gente en movimiento. Conste que no desearíamos otra cosa que acertar en el consejo"[46].

Sin embargo, el esplendor de las veladas no logrará ocultar una situación financiera precaria. No tardan en aparecer noticias revelando las dificultades económicas de la entidad, primer atisbo de un cierre ya próximo:

> "Ayer celebróse junta en *El Liceo* para tratar acerca del estado económico en que se encuentra aquella sociedad.
> Aun cuando, al parecer, algun socio propuso se declarase *El Liceo* en liquidación, hubo sin embargo otro de ellos, que demostrando un celo digno de elogio por la conservación de tan culto e ilustrado centro de reunión, se prestó a garantizar el alcance que contra la misma resultaba.
> Continuará, pues, *El Liceo* sirviendo de punto de grato solaz y honesto recreo a muchas familias de nuestra capital"[47].

La finalidad recreativa del Liceo se alcanza igualmente en ámbitos menos elevados que la expresión artística. Si bien no son frecuentes las referencias a ello en este centro, a diferencia de lo que sucede con el Casino, sabemos que contaba con sala de juegos, pues en 1883 se hace pública una oferta para cubrir la plaza de mozo para el servicio de billar. También existen referencias a otro tipo de espectáculos, como los circenses, a los que se recurre para rematar algunas sesiones ordinarias o en circunstancias especiales, tales como el día de los Santos inocentes. Trapecistas, equilibristas, payasos y artistas varios que por entonces triunfan en el Teatro-Circo hacen ostentación de sus proezas en el pequeño teatro del Liceo, si bien no es lo cotidiano:

> "Soberbia inocentada ofreció anteayer *El Liceo* a todos los socios y a los que suelen ser *primos* y *primas* de los socios, en días de función.
> Y no tomen esto último a mala parte los respetables individuos de la Junta directiva. Porque aún dura la broma, y algo nos ha de tocar a nosotros.
> El espectáculo tuvo, aunque parezca mentira, su parte seria y su parte jocosa.
> Los trabajos ejecutados en las anillas y en el trapecio por los apreciables *norte-americanos* Fam-Lir y Lopy (mas conocidos en la localidad con los apellidos de Fano y Lopez) fueron dignos de los renombrados gimnastas Marianos, y esto no lo decimos en broma.
> Si su afición les llevara a exhibirse en espectáculos públicos, tenga la seguridad de que cualquier amigo Estrada se daría por muy satisfecho con firmarles una contrata de 1.000 francos mensuales.

47. Ibídem, 1065 (14-VIII-1884).

> Los *clowns* muy bien, especialmente en el intermedio musical.
> Las sorpresas y paseos *militares* al son de *patrióticas* canciones populares causaron la hilaridad de la distinguida concurrencia que casi llenaba los salones del Liceo.
> La última parte de la función fue una sorpresa, al principio de mal efecto para las mamás que al fin se conformaron, pero agradabilísima para pollas y pollos.
> *El ya se dirá* que figuraba en el programa no fue otra cosa que un magnífico baile que se organizó casi instantáneamente y que duró, en medio de la mayor armonía, hasta las doce de la noche"[48].

Tampoco faltan las sesiones de prestidigitación, algo muy en boga durante el siglo XIX. La difusión de la sensibilidad romántica durante las primeras décadas había traído consigo la expansión del gusto por lo oculto, la nigromancia, el espiritismo, la cartomancia y, en definitiva, todo lo relacionado con el más allá. Afamados ilusionistas nacionales y extranjeros recorren los teatros del país con curiosos espectáculos, presentados con títulos de lo más rocambolesco. Oviedo no queda fuera del periplo recorrido por estos "magos" que, lo mismo en sociedades que en salones privados, despliegan mil y un trucos ante un público ávido de impresiones fuertes:

> "Liceo de Jovellanos.
> Función para hoy jueves por los célebres ilusionistas Están y López.
> El orden de la función, es el siguiente:
>
> Primera parte.
> 1º La cartomancia.
> 2º Un equilibrio japonés.
> 3º Los naipes bloques.
>
> Segunda parte.
> 1º Las pilas eléctricas.
> 2º Las cajas diabólicas.
> 3º La merienda del diablo.
>
> Tercera parte.
> 1º El pedestal en el vaso.
> 2º Los pañuelos quemados.
> 3º La trasmisión de los bailarines titulados *Los Brujos*, que bailarán al compas de las guitarras.
> Terminada la funcion habrá baile"[49].

48. Ibídem, 1478 (30-XII-1885).

49. Ibídem, 3307 (11-X-1888).

Para circunstancias como ésta y para la representación de obras que requieren un amplio espacio escénico, las insuficientes dimensiones del local sugieren a algunos socios la idea de solicitar el Teatro del Fontán al Ayuntamiento, iniciativa que no prospera. Desde su fundación, las relaciones con la Corporación no siempre fueron fluidas, quizá como consecuencia de ciertas desavenencias en décadas anteriores, cuando la sociedad alquiló el coliseo tomándose demasiadas libertades al acometer reformas que no le correspondían. A pesar de todo, sabemos que en 1885 el Liceo organiza algunas funciones en el teatro municipal, precisamente para subvenir a la compañía que a la sazón actúa en el mismo.

Por otro lado, la asociación presta alguna vez su local para reuniones esporádicas de otros colectivos que carecen de instalaciones propias, sirviendo también como lugar de encuentro para sociedades en ciernes.

Decadencia y cierre del Liceo

El año 1886 supone un punto de inflexión en la trayectoria del Liceo. Pese a las elogiosas críticas versadas una y otra vez sobre la meritoria contribución del centro al enriquecimiento artístico y cultural de la sociedad ovetense, las penurias económicas del Liceo conducen inevitablemente a su fin. Dos años después de aquellas primeras noticias premonitorias, la entidad cierra sus puertas:

> "La Comisión liquidadora de la disuelta Sociedad «El Liceo» convoca a los socios fundadores que hayan pertenecido a ella a su disolución, para que el día 5 del corriente, concurran al local de la Plazuela de Álvarez Acevedo, número 9, a examinar el resultado de la liquidación. Asimismo se convoca a los que tengan acciones en su poder para que pasen a recoger su importe.
> Oviedo 3 de Diciembre de 1886.
> *La Comisión*"[50].

Pero renacerá poco después bajo el título de Liceo Jovellanos, en otro local –antiguo café de la Iberia, en la carismática Corrada del Obispo– mas con idénticas características:

> "Liceo Jovellanos.- Brillante ha sido la inauguración de esta nueva sociedad, y ejecutadas a la perfección las obras puestas en escena en la noche del domingo último.
> Dio principio con la preciosa zarzuela *Una vieja*[51], cuya sinfonía fue ejecu-

50. Ibídem, 1744 (04-XII-1886).

51. Zarzuela en un acto, libreto de F. Camprodón y música de J. Gaztambide, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1860. Véase: Sobrino Sánchez, R.: "J. Gaztambide" y "*Una vieja*". *Diccionario de la Zarzuela*…

> tada por los profesores, bajo la inteligente batuta del director de orquesta de aquel centro de recreo, valiéndoles a unos y otros muchos aplausos del numeroso y distinguido público que llenaba el salón. Los aficionados a cuyo cargo estuvo la representación de la zarzuelita, demostraron una vez mas las excepcionales condiciones que reunen para tan difícil arte, logrando hacerse aplaudir y ser llamados a escena al final de la obra […].
> Resumen: Una ovación continuada para los aficionados, una noche deliciosa para el público y una prueba mas de que en Oviedo se cuenta con elementos para todo, cuando éstos quieren organizarse.
> La concurrencia abandonó con pena el local, haciendo votos porque se repitan con frecuencia tan agradables reuniones. Nosotros enviamos la más cordial enhorabuena a los aficionados de *El Liceo*, a la Junta directiva y al director artístico de aquel centro"[52].

En 1887 aparecen en la prensa noticias relativas a una posible fusión del Liceo con otra sociedad, el Centro Mercantil. La idea, si bien no surte efectos inmediatos, no disgusta a la opinión, que ve en esta "asociación de asociaciones" la ocasión de aunar esfuerzos para lograr mejores resultados en los ámbitos recreativo y mercantil. Nada se dirá al respecto en los meses sucesivos, haciéndonos suponer que la idea no prospera, pero sí habrá fusión con otra entidad, la Sociedad Coral *Eslava*, cuyos integrantes se unen al Liceo en 1888, estableciendo una sección lírica que hará las delicias de los filarmónicos a partir de entonces.

A los aficionados que colaboran habitualmente en las sesiones "de competencia" se une muy esporádicamente algún que otro artista profesional de paso por la provincia, estudiantes avezados del conservatorio o intérpretes que comienzan a despuntar, alcanzando notoriedad en la escena musical asturiana de años posteriores –tal es el caso de la familia Orbón, uno de cuyos miembros, Benjamín, toma parte en las veladas del Liceo, como recoge la prensa de 1888[53]–.

Dado que no se conservan los reglamentos de esta sociedad, desconocemos los criterios por los que se guió en los ámbitos organizativo y artístico. Sí sabemos que se sirvió de la prensa como medio para comunicarse con sus socios. *El Carbayón*, diario principal de Oviedo desde 1879, publica de continuo las funciones programadas en el Liceo, el repertorio

52. *El Carbayón*, 1746 (07-XII-1886).

53. El nº 3323 de *El Carbayón*, correspondiente al 30-X-1888, refiere que, como colofón a la última función en el Liceo, "hubo un animado baile que terminó á las doce y media, tocando durante él con gran habilidad y maestría el jóven D. Benjamín González Orbón (que apenas cuenta diez años de edad) hijo de D. Julián G. Orbón, profesor de francés, inglés y aleman".

de los conciertos, noticias curiosas (como fue la instalación de servicio telefónico, toda una novedad), vacantes en algún puesto de trabajo en el centro, así como las convocatorias de juntas para tratar asuntos importantes, tales como la renovación de cargos directivos. Es a través de este periódico como hemos podido conocer algo de su estructura, con un organigrama de cargos propio de las sociedades al uso: presidente, vicepresidente, tesorero, secretario-contador, vicesecretario, archivero-bibliotecario y vocales. Aparte, cada sección tiene su propio presidente. Esto es todo lo que podemos decir acerca de su composición.

La entrada del año 1889 hace presumir una nueva crisis en la entidad, si es que en algún momento superó la manifestada tiempo atrás, dadas las escasísimas noticias que aparecen en prensa. Tras una mínima alusión a tal circunstancia en el mes de febrero, cuando "parece que el *Liceo*, tras largas crisis, vuelve a revivir"[54], un lector asiduo de periódicos se topa en mayo con dos noticias que cierran definitivamente una etapa de nuestra historia local:

> "Acordada la disolución de la sociedad «Liceo Jovellanos», se procederá a la venta de los efectos y enseres de la misma, en pública licitación, que tendrá lugar el domingo 13 del corriente de 10 a 1 y de 3 a 5 de la tarde.
>
> La Comisión"[55].

∞

> "Procedente de la liquidación del Liceo Jovellanos de esta ciudad, se vende además de los muebles y enseres, el teatro con telón y bonitas decoraciones, gran variedad en música de zarzuelas y libretos de comedias. Todo en buen estado y a muy arreglado precio.
> Escribir o entenderse con el Sr. Tesorero, D. Francisco del Valle.
>
> La Comisión"[56].

El Liceo desaparece de la escena envuelto en un halo de misterio, poniendo punto final a cuatro décadas de idas y venidas, de esplendor y decadencia sucesivos que no pudo seguir afrontando. A lo largo del XIX otras entidades siguen la pauta marcada por ella, si bien ninguna –a excepción del Casino- alcanza el peso adquirido por el Liceo en la dinamización cultural de la sociedad ovetense.

54. *El Carbayón*, 3406 (12-II-1889).

55. Ibídem, 3476 (09-V-1889).

56. Ibídem, 3486 (21-V-1889).

Conclusiones

Una vez conocida la intensa actividad desarrollada por el Liceo, obligado es valorar el importante papel desempeñado por este centro –exponente del asociacionismo decimonónico en Oviedo– como medio de comunicación social, expresión artística y difusión cultural posibilitadas por la llegada del liberalismo. Surge en medios burgueses como respuesta a la demanda de un sector social que toma las riendas del nuevo sistema, aunque será extrapolado posteriormente al ámbito popular.

Tras la caída del absolutismo monárquico, la burguesía, a quien el liberalismo económico dota de una pujanza sin precedentes, demanda nuevos entretenimientos, nuevos espacios para granjearse relaciones sociales convenientes y, en definitiva, nuevas formas de ostentar su influencia y poder. Por otra parte, el cambio de régimen político abre las puertas a las libertades de expresión y de reunión, si bien con matizaciones, y a la democratización progresiva de la sociedad, con sus derivaciones en el aspecto cultural. Esa confluencia de factores da pie a la aparición de instituciones de variada tipología pero con unas bases comunes: defensa del ideario liberal, convivencia y comunicación entre los individuos (lo que incluye el elemento recreativo), propagación de la cultura y expresión artística. Es aquí donde tienen cabida las sociedades con actividad musical, también denominadas instructorrecreativas, pues suelen conjugar ambas facetas. El Liceo ovetense es una de las muchas asociaciones con intensa actividad sociomusical que progresivamente hacen su aparición en localidades de provincias, a la zaga del fenómeno capitalino.

En lo concerniente a la música, hemos de subrayar la valiosísima aportación de un centro dedicado a promover la interpretación, la difusión y la enseñanza musical. Allí se da cita la flor y nata de Vetusta para escuchar el repertorio que se estila por entonces y participar ella misma en su interpretación.

Muchas han sido las críticas vertidas contra las sociedades musicales del ochocientos. Por una parte, la propagación de un repertorio dominado por influencias foráneas, sobre todo la italiana, en detrimento de lo autóctono[57]. Es cierto que en las veladas literario-musicales y en los conciertos del Liceo hubo espacio para la música nacional, pero muy exiguo si lo comparamos con el dedicado a otros géneros. Las canciones espa-

57. No en vano Andrés Ruiz Tarazona, en su estudio sobre el concierto durante el siglo XIX, califica la ópera como la religión del Romanticismo y al trío italiano formado por Rossini, Bellini y Donizetti, sus grandes sacerdotes que dominan el panorama musical español. Véase Amorós, Andrés: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

ñolas y andaluzas trataron de hacerse sitio en un mundo subyugado por la brillantez de las arias italianas y, efectivamente, lo consiguieron[58]. Sin embargo, no podemos olvidar el papel desempeñado por esta sociedad y muchas otras en la representación de zarzuelas ya consagradas así como en la emergencia de la zarzuela moderna, al dar a conocer las primicias de lo que se convertiría en el género español por excelencia[59].

Por otro lado, también ha sido objeto de censura la predilección de los aficionados por el género vocal, más concretamente el operístico –recordemos que algunos establecimientos dispusieron de teatro propio con la pretensión de abordar representaciones líricas y dramáticas en toda regla, como sucede con el Liceo, donde había un salón acondicionado a tal efecto–, que desplazó a un segundo plano otras alternativas más en consonancia con lo que por entonces se hacía en otros países europeos, es decir, la música de cámara. A decir verdad, el furor despertado por la ópera italiana fue un fenómeno que invadió todos los espacios sociales de la época, empezando por el teatro y continuando con los cafés e incluso los paseos, y la música "de salón" fue, en gran medida, reflejo de lo que se vivía en los coliseos. El mayor peso de la actividad musical desarrollada en los teatros municipales ovetenses, primero el Fontán y luego el Campoamor, recae en las temporadas líricas, a base de ópera y zarzuela, cuyos números musicales más aplaudidos son transplantados desde aquellos grandes escenarios hasta los más modestos salones y círculos, en transcripciones para pequeños conjuntos. Más aún, llegan incluso al ámbito del café –basta examinar las partituras de los sextetos que actúan en el Café de Madrid o en el de París– y al repertorio de las bandas, quienes los interpretan en paseos y jardines.

Por otra parte, cabría reseñar que el italianismo musical en Europa, y concretamente en España, había sido algo preponderante ya en el XVIII (período en el que se suceden las reacciones en pro de la música española, materializadas en zarzuelas, tonadillas, sainetes y canciones) tanto en la música vocal como en la instrumental. Es cierto que la actitud de aquellos aficionados burgueses fue bastante pasiva en lo que respecta a su

58. Véase Alonso González, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU-SGAE, 1998.

59. Recordemos títulos tales como *Marina* o *Jugar con fuego*, frecuentemente representados en el Liceo, y otros actualmente olvidados, caso de *Los carboneros*, *El loco de la guardilla*, *Entre mi mujer y el negro*, *Luz y sombra*, *Los magiares* o *Una vieja*. Respecto al significativo peso de la zarzuela en la escena española del XIX, véase Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

sometimiento a la moda filarmónica de la época, conformándose con escuchar fragmentos de óperas arreglados para la ocasión en vez de solicitar otro tipo de música cuya propia naturaleza se adecuaba perfectamente a las circunstancias.

La pasión desatada por Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi demuestra que su música subyugaba a la audiencia, fenómeno manifiesto entre el público ovetense, ya que, como hemos visto, el grueso del repertorio operístico ofrecido en el teatro del Fontán lo integran títulos italianos, predominando los cuatro grandes nombres citados.

En este punto cabría preguntarse si la música de cámara tenía esa influencia en nuestra sociedad mediterránea, si era o no una necesidad, si respondía a las exigencias del público hispánico como lo hacía con el alemán, por ejemplo. Para responder a esa pregunta sería conveniente un análisis comparativo de ambas sociedades desde el punto de vista de la oferta y la demanda.

Se ha desacreditado asimismo el repertorio interpretado en las sociedades por considerarlo mediocre y redundante hasta la saciedad, condicionado por el diletantismo de los intérpretes[60] (recordemos, por ejemplo, que la gran mayoría de los componentes de La Castalia eran aficionados), la medianía de los compositores –aficionados en muchos casos o, en otros, profesionales que hubieron de someter su talento creador a unos artistas diletantes– y la demanda de un público de escasa formación musical. Si a ello añadimos la paulatina pérdida de interés manifestada por los socios hacia las actividades artísticas y en favor de lo meramente social, concluiríamos que las sociedades musicales fueron sencillamente un trasunto de lo que ocurría en los salones particulares, sometidos a los convencionalismos sociales desde hacía tiempo y donde la música parecía más bien una excusa para el encuentro social. Quizá fuera esa mediocridad un elemento a tener en cuenta en la constante apertura y cierre de numerosas sociedades ovetenses[61]. El propio Liceo se ve abocado a su regeneración para sobrevivir en los momentos de crisis. Cabe preguntar-

60. A este respecto véase el interesante trabajo de Mariano Vázquez Tur, "Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX", en *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1 (1991), pp. 225-240 (III Congreso Nacional de Musicología, Granada, 1990). La música para piano es uno de los ámbitos donde más se hace notar la presencia de aficionados, incidiendo en la interpretación y en la composición para tal instrumento.

61. Las fuentes hemerográficas constatan el incesante flujo de círculos que aparecen y desaparecen al poco tiempo. La Amistad, La Incógnita, Winter Club, La Alhambra, El Barómetro, La Solana, Los de Arriba o La Mazurca figuran entre las efímeras asociaciones que entran y salen de la escena social durante la segunda mitad del ochocientos.

se si esa manifiesta inconstancia del pueblo ovetense, tan criticada en la prensa local, era consecuencia de la baja calidad artística que los círculos con actividad musical podían ofrecer, determinada por la omnipresente colaboración de los diletantes.

No obstante, quedarnos solo con ese aspecto negativo sería hacer una valoración injusta de unos entes que fueron, con todas sus deficiencias, no solo un medio para la enseñanza y difusión musicales, con la trascendencia que ello tuvo en un país donde las infraestructuras a tal efecto brillaban entonces por su ausencia[62] –una excepción es el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, fundado en 1830, ya que la Escuela de Música ovetense no aparece hasta 1883–, sino también para la expresión artística de aficionados y profesionales, además de ser espacios que abrieron sus puertas al estreno de composiciones españolas que no habrían podido presentarse en otros ámbitos así como a jóvenes promesas que aún no tenían acceso a los grandes escenarios (en ellas hicieron sus pinitos algunos de los músicos asturianos que despuntaron en años posteriores, casos de Baldomero Fernández, Saturnino del Fresno, Francisco Torres, Ramón Ochoa, Rufino Nuevo, entre otros, que también se dejan ver en salones privados). Por otra parte, no olvidemos su labor en el sostenimiento y apoyo a un sinfín de músicos que la desamortización eclesiástica de los años treinta había dejado literalmente en la calle.

Dejando a un lado el aspecto puramente musical, hemos de subrayar el papel crucial desempeñado por las asociaciones instructorrecreativas en la difusión cultural, no solo entre sus socios sino también entre los más desfavorecidos, lo cual implica una preocupación social –materializada igualmente en su participación en protestas ciudadanas, unida a tareas de beneficencia, como la organización de conciertos para recaudar fondos en pro de artistas malparados u otros colectivos desfavorecidos–, y su espíritu netamente liberal –manifestado en la igualdad de condiciones de los socios, la participación de las mujeres o la defensa de las libertades, en consonancia con el nuevo pensamiento–. Además, su iniciativa fue pionera en el establecimiento del asociacionismo decimonónico, derivando posteriormente en formas muy variadas de corporativismo filar-

62. Recordemos que hasta 1878 no se crea la primera cátedra de música en una Escuela Normal, la de Madrid, con vista a extenderlo progresivamente a las Escuelas Normales de provincias. De este modo se formaría al profesorado en la nueva materia, para enseñarla posteriormente en las escuelas de instrucción primaria. Sin embargo, en 1880 la cátedra de música todavía no se había implantado en el resto de España. Véase el artículo de Antonio Gallego: "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX", en *Revista de Musicología*, vol XIV, nº 1 (1991), (III Congreso Nacional de Musicología, Granada, 1990).

mónico, sobre todo durante la segunda mitad del siglo, algunas de las cuales trascendieron el marco burgués inicial para ejercer su acción en sectores populares, como sucede con el Círculo Obrero Ovetense o el Círculo Católico Obrero, ambos establecidos en la capital asturiana.

Recibido: 12 de mayo de 2013
Aceptado: 29 de septiembre de 2013

NASSARRE, 29
2013, pp. 129-178
ISSN: 0213-7305

Aportaciones de Aquilino Amezua a la organería de Castilla y León

José Ignacio Palacios Sanz

Resumen: Para la organería de Castilla y León de comienzos del siglo XX la figura de Amezua resulta fundamental, así como los criterios estéticos por él redactados en el Congreso de Música Sacra de 1907 celebrado en Valladolid, y que contó con el apoyo explícito del arzobispo Cos y los músicos Goicoechea y Otaño. Valladolid fue la mayor receptora de sus instrumentos, seguida de León, Salamanca y Soria, con un total de nueve ejemplares, más otros nueve salidos de los talleres de sus continuadores. Son órganos de carácter romántico, pero diseñados como referentes de una organería nacional, y pensados fundamentalmente para la liturgia y la interpretación, con características propias e innovaciones en torno a juegos (Voz Humana y Ocarina), sistemas y mecánicas.

Palabras clave: *Motu Proprio*, organería nacional, voz humana, ocarina, trompeta angélica.

Abstract: The organ building of Castilla y Leon of beginnings of the 20th century stops the figure of Amezua is fundamental as well as the written aesthetic criteria by him in the Music Congress Sacred, celebrated in 1907 in Valladolid, and that he counted on the Archbishop's Cos and the Goicoechea musicians and Otaño explicit support. Valladolid was his instruments receiving major, followed of León, Salamanca in Soria, with a total of nine exemplary, plus other nine gone out from the his continuator workshops. Organs are of romantic, but character designed as relating of a national, and thought-out organ building for the liturgy and the interpretation fundamentally, with own features and innovations around games (Human Voice and Ocarina), systems and mechanicses.

Key words: *Motu Proprio*, national organ building, human voice, ocarina, angelic trumpet.

INTRODUCCIÓN

La transición entre los siglos XIX al XX viene marcada por un clima de inestabilidad política, de periodos de hambruna, epidemias y guerras[1]. El principal reto que afrontan las ciudades castellano-leonesas son la reindustrialización, una mejora en las comunicaciones y un desarrollo de las urbes. Sin duda alguna, dos van a ser los hechos fundamentales para la modernidad de Castilla y León: la llegada del ferrocarril y la construcción del Canal de Castilla, que favorecieron la creación de nuevas industrias dedicadas al azúcar, el hielo artificial, la luz eléctrica, la harina, el calzado, el ladrillo y el mobiliario, junto a la aparición de entidades bancarias de la mano de la burguesía o del propio clero, como las cajas rurales impulsadas por el jesuita Sisinio Nevarés[2]. Desde entonces, Valladolid es una ciudad de atracción y hay un fuerte reflujo de población, y pasando a contar de 43.400 habitantes, en 1860, a casi doblar su número a principios de siglo y llegando a ser la tercera plaza financiera, por detrás de Madrid y Barcelona[3]. Además, se convierte en un lugar de interés para militares, universitarios y eclesiásticos, con rango de arzobispado[4]. Por estos mismos años sucede el mismo fenómeno en las otras ciudades, como es el caso de León y Palencia, con 15.000 habitantes, y Salamanca –ciudad universitaria– y Burgos con 25.000 y 30.000 habitantes, respectivamente[5], aunque aquélla afronta una dualidad que afecta a varios partidos judiciales y la salida de trabajadores hacia Portugal, hasta 1912, e incluso hacia América[6]. La aparición de nuevos vecinos, exige una ampliación de los barrios por la periferia, con nuevo suelo urbanizable y casas de mayor altura, ocupadas por obreros de los nuevos sectores en expansión, y emigrantes (San Isidro o Delicias en Valladolid), mientras

1. Palomares Ibáñez, José María: "Aspectos de la economía diocesana", en *Historia de la Diócesis de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial y Arzobispado, 1996, p. 460.

2. Viña Guzmán, Cruz, de la: "Sociedad", en López Castellón, E. (coord.): *Historia de Castilla y León*, t. IX, Bilbao, Ediciones Reno, 1986, p. 333.

3. Almuiña Fernández, Celso: "Valladolid, capital", en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional. Época contemporánea*, t. III, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas y Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 814-815.

4. Almuiña Fernández, "Valladolid, capital", pp. 816-818.

5. Ibídem, pp. 814-815, y Robledo Hernández, Ricardo: "Población", en Valdeón Baruque, J. (dir.): *Historia de Castilla y León. 10. Tiempo de reto y esperanza (Siglo XX)*, Valladolid, Ámbito, 1986, p. 62.

6. Robledo Hernández, Ricardo: "Dejar el campo, comprar la tierra: Economía, población y sociedad (1880-1930)", en Robledo, R. (coord.) y Martín, J. L. (dir.): *Historia de Salamanca. V. Siglo Veinte*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2001, pp. 34-37 y 62.

que el centro de las ciudades, que aún giran en torno a las principales parroquias, son ocupados por las clases más pudientes[7].

Con la firma del Concordato de 1851 la iglesia soporta un marcado retroceso económico, heredado de las desamortizaciones y acrecentado por la insuficiente contribución del estado. Esta situación de precariedad del estamento eclesiástico se mantiene durante buena parte del siglo XX, pero sigue teniendo un papel relativamente importante dentro de la sociedad española del momento, incluso en los momentos más difíciles de la Segunda República[8]. Una preocupación en los obispos fue la pastoral diocesana catequética, desarrollada a partir de los acuerdos emanados de las encíclicas papales y de los congresos nacionales, con el fin de aumentar la formación del clero y de los fieles, principalmente del mundo obrero, como así sucede en Ávila con su prelado Joaquín Beltrán Asensio[9], y sobre todo, por la mayor resonancia, con el Congreso de Música Sacra de Valladolid (1907), de la mano del arzobispo José María de Cos –gran impulsor de la encíclica *Tra le sollecitudin*e–, y de Remigio Gandásegui[10], reformador de la catedral y que tuvo que hacer frente a recortes o incluso al intento fallido de derrumbe de la céntrica iglesia de Santiago para ensanchar la calle del mismo nombre[11]. Y lo mismo sucede con el obispo salmantino Tomás Jenaro de Cámara y Castro, promotor de restauraciones y de la construcción de la iglesia de San Juan de Sahagún en la capital, y de la basílica de Santa Teresa en Alba de Tormes[12].

La actividad social encuentra el mejor complemento en las escuelas atendidas por las órdenes religiosas y los centros de beneficencia, que habían sido restaurados con la complicidad de cada obispo diocesano y que contaron con la entrega generosa de familias acaudaladas, como

---

7. Maza Rodríguez, Elena: "El último tercio del siglo XIX", en Valdeón Baruque, J. (dir.): *Historia de Valladolid*, Valladolid, Ámbito, 1997, p. 223.

8. Almuiña Fernández, Celso: "Progresismo revolucionario (1854-1868)", Ibídem, pp. 209-211.

9. Sobrino Chomón, Tomás: "La Iglesia en Ávila", en Egido, T. (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Ávila, Salamanca, Ciudad Rodrigo, 18*, Madrid, BAC, 2005, pp. 161-162.

10. Resines, Luis: "La iglesia de Valladolid", en Egido, T. (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia, 19*, Madrid, BAC, 2004, pp. 340 y-350.

11. Berzal de la Rosa, Enrique y Gómez Cabornero, Sonsoles: "Cultura religiosa en el Valladolid de la República: De los cantos litúrgicos al fragor de las armas", en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional. Tomo III. Época contemporánea,* Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas y Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 1069-1071.

12. Sánchez Pascual, Rafael: "Perfil biográfico de Tomás Cámara y Castro, obispo de Salamanca", en *Ciudad de Dios: Revista Agustiniana*, 217, 3 (2004), pp. 669-676.

sucedió en Palencia[13]. Por estos años también asistimos a un reordenamiento de la estructura de las parroquias en casi todas capitales castellanas[14]; Salamanca, por ejemplo, contaba con catorce iglesias conventuales y diez institutos religiosos de vida activa, además de mantener una larga tradición universitaria, acrecentada con la restauración de la Universidad Pontificia, en 1940 en las antiguas dependencias del colegio de Jesuitas[15].

La cultura, por el contrario, no corre igual suerte, pero hay un mayor interés por las representaciones teatrales[16], aparte de contar con figuras de pensadores de hondo calado como eran Unamuno[17], Macías Picavea[18] y Azorín[19].

LA ORGANERÍA REFORMADORA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

El Motu Proprio: Valladolid epicentro del órgano litúrgico

La organería finisecular vive unos momentos de auge de la mano de Hilarión Eslava, y después de José Ignacio Aldalur, que marcará –según Sergio del Campo–, un antes y un después; de José Juan Santesteban[20], y en Castilla con el carmelita Ricardo de San José[21]. Al mismo tiempo, el

13. Cabeza Rodríguez, Antonio: "Iglesia de Palencia. La Edad Contemporánea", en Egido, T. (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia, 19*, Madrid, BAC, 2004, p. 151.

14. Ciudad Pérez, Joaquín: *Historia de la diócesis de Burgos*, Burgos, Monte Carmelo, 1985, p. 69, y Viña Guzmán, "Sociedad", p. 296.

15. Martín Hernández, Martín: "Iglesia de Salamanca", en Egido, T. (coord.): *Historia de las diócesis españolas. Ávila, Salamanca, Ciudad Rodrigo, 18*, Valladolid, Ámbito, 1997, pp. 291 y 296-297.

16. Almuiña Fernández, Celso: "Progresismo revolucionario (1854-1868), en Valdeón Baruque, J. (dir.): *Historia de Valladolid*, Valladolid, Ámbito, 1997, p. 218.

17. Robledo Hernández, "Dejar el campo, comprar la tierra…", p. 15.

18. González Gallego, Isidoro y Sánchez Agustí, María: *Ricardo Macías Picavea. Literatura y pensamiento. Obra selecta*. *Investigación bio-bibliográfica*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Colección de Autores Vallisoletanos, 1999, p. 7.

19. Almuiña Fernández, "Valladolid, capital", pp. 820.

20. Campo Olaso, José Sergio del: "El organero Aquilino Amezua (1847-1912). Verdades y mentiras. Aquilino Amezua en Valencia (1873-1881). El inicio de su carrera profesional", en: http://aquilinoamezua.blogspot.com.es/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=4 (Última consulta 16 de junio de 2012).

21. Vicente y Delgado, Alfonso, de: "Un siglo de organería en Ávila (1828-1924): Desarrollo histórico", en Bonet Correa, A (ed.): *El Órgano Español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 328, y Palacios Sanz, José Ignacio: "La organería europea en Castilla y León en los dos últimos siglos", en *Nassarre*, 1-2 (2002), p. 169.

decreto de Pío X favoreció la dignificación del papel del organista, la creación literaria para órgano y su redescubrimiento, materializada por músicos de una sólida formación y de una finísima vena compositiva y refrendada en cursos de formación y congresos. Precisamente Valladolid fue la sede del *Primer Congreso Español de Música Sagrada*, que se celebró los días 26 al 28 de abril de 1907[22]. A este congreso acudieron los músicos más destacados del panorama del momento: Ignacio Férnández Eleizgaray, el padre Luis Villalba, el benedictino Casiano Rojo, Vicente Ripollés, Federico Olmeda, y otros muchos, aparte de la junta organizadora, encabezada por el maestro Goicoechea, Otaño, el organista Milagros; cantores y músicos de la catedral pucelana, y don Francisco Borge González, párroco de Santiago[23].

Fig. 1. Vista interior del órgano de La Purísima (Salamanca), en donde se aprecian el mecanismo de los teclados debajo del secreto, los sacarregistros neumáticos para las correderas y los pesos del fuelle (J. I. Palacios Sanz).

22. Labajo Valdés, Joaquina: "José María Cos, reformista de la música sagrada en España", en *Revista de Musicología*, vol. II/2 (1984), p. 335.

23. Goicoechea era el presidente de la comisión encargada de las ejecuciones musicales del congreso, junto al organista de la catedral, Segundo Milagro, el compositor Jacinto Ruiz Manzanares, Ángel Torrealba, sochantre; Domingo Peña, tenor; el contralto Trinidad Calleja, y el organista de la iglesia del Sagrado Corazón y San Ignacio de Loyola, Dionisio Piramuelles.

Desde la primera sesión la catedral es el epicentro del Congreso y el órgano su principal protagonista, acogiendo el concierto *ex aequo* de Ignacio Fernández Eleizgaray, con obras de Boëllman, Mendelssohn, Saint Saëns y Bach, y de Bernardo Gabiola, que interpretó a Widor, Bossi, Guillmant, Mendelssohn, Franck y Bach, todas precedidas de los comentarios introductorios a cargo de Federico Olmeda. A lo largo de hora y media y con la catedral repleta de público y congresistas, este repertorio resultó todo un éxito. Al día siguiente, tiene lugar una nueva audición en la seo organizada por Villalba y dedicada a la escuela española de órganos de los siglos XVI hasta Eslava, en un instrumento poco apropiado para este tipo de literatura, interpretada por Gabiola, a excepción de un preludio y fuga de Bach y la Tocata de la *V Sinfonía* de Widor[25].

El tercer día dará cabida a debates y reflexiones, celebrados en el Círculo Católico de Obreros, en torno a los criterios estéticos y constructivos del órgano. La mayoría de las iglesias contaban con instrumentos barrocos en un estado deficiente, accionados y conservados por los sacristanes, y sin posibilidades de ser rehabilitados por la falta de fondos económicos, en las maltrechas arcas parroquiales.

Otaño perfiló cuatro puntos a debatir, que a la postre fue el encargado de inaugurar y clausurar el Congreso. En primer lugar encarga a Aquilino Amezua, quien había reconstruido los órganos de la catedral de Sevilla[26], una memoria sobre el órgano litúrgico para su lectura, aprobación y posterior aplicación en futuras construcciones, en la que debía determinar el carácter litúrgico del órgano, la excelencia de los juegos de fondos en proporcionalidad con la lengüetería, y la supresión de las mutaciones –momento de mayor debate a partir de las reflexiones que planteó Mariano Baixauli– y de los timbres profanos. Para la fabricación de un órgano, Amezua propone dos condiciones a tener en cuenta: "la unificación del órgano" y "la protección del arte organario español"[27]. Al mismo tiempo, allí en donde los medios económicos fueran exiguos propugna comprar armonios o promover instrumentos económicos, al

24. Véase http://www.facebook.com/juanlsaiz?ref=ts&fref=ts (Última consulta 8 de enero de 2013).

25. *Crónica del Primer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Valladolid en abril de 1907*, Valladolid, Imprenta y Librería religiosa de Andrés Martín, 1908, pp. 21-22.

26. Amezua Jaúregui, Aquilino: *La catedral de Sevilla y sus órganos*, San Sebastián, Imprenta y librería de Bueno y Lancis, 1899, p. 13.

27. Aizpurúa Zalacaín, Pedro: "La aparición del órgano romántico en Valladolid", en *Nassarre*, XII, 2 (1996), p. 38.

mismo tiempo que prioriza la obra nueva antes que la restauración, siempre debidamente asesoradas las comisiones creadas por el prelado correspondiente[28].

El papel relevante de José María Cos, Vicente Goicoechea y Nemesio Otaño en la renovación del órgano litúrgico

Uno de los principales protagonistas del movimiento renovador fue el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Vicente Goicoechea[29]. Estuvo vinculado a la ciudad del Pisuerga cuando se trasladó a estudiar a su universidad la carrera de leyes y luego para ingresar en el Seminario diocesano, en 1888[30], al mismo tiempo que cursaba música con Felipe Gorriti. Dos años más tarde concursa al magisterio de la catedral pucelana junto a Federico Olmeda y Babil Belsué, cargo que ocupará hasta su fallecimiento en 1916. Los primeros años no fueron nada fáciles, pero a partir de 1900 inicia una nueva etapa que coincide con el deterioro del órgano de la epístola de la catedral.

El otro pilar fundamental será Nemesio Otaño. Es enviado por sus superiores jesuitas a Valladolid, con la finalidad de "llevarle a un clima favorable, parte para fomentar su decidida vocación a la música"[31]. Los contactos entre Goicoechea y el joven Nemesio son frecuentes –de hecho Goicoechea era su mentor y profesor–, junto a Facundo Laviña, Jacinto Ruiz Manzanares y Vicente Arregui. Y de ahí surge el firme compromiso de reformar la música religiosa española[32]. El arzobispo será sensible a sus propuestas y resulta el mejor protector de los dos músicos para la

28. Ibídem, p. 33. Sáiz Virumbrales, Juan Luis: *Quintín Rufiner. Biografía y análisis de la obra de un modesto organero vallisoletano*, Valladolid, Maxtor, 2011, pp. 16 y 182. Califica a Quintín Rufiner como el primer organero romántico en Castilla y no excluye, a pesar de su formación autodidacta, una fuerte influencia de Aquilino Amezua, con el que posiblemente colaboró durante sus estancias en Valladolid, aparte de haber estado vinculado a la capilla de música de la catedral desde 1904.

29. Virgili Blanquet, María Antonia: "La música religiosa en el siglo XIX español", en *Revista Catalana de Musicología*, núm. II (2004), pp. 189-190, y Salaberri, Sabin: "Vicente Goicoechea y Errasti, renovador de la música sagrada", en *Scriptorium victoriense*, 31, 1 (1984), pp. 100-113.

30. Aizpurúa Zalacaín, Pedro: "Vicente Goicoechea Errasti: Centenario de su magisterio musical en la catedral de Valladolid", en *Revista de Musicología*, 1 (1992), pp. 282-283.

31. López-Calo, José: *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, Madrid, ICCMU, 2010, p. 27.

32. Ibídem, p. 28.

organización del Congreso, y el aval para la redacción del opúsculo *Reglamento de Música Sagrada*, de 1905[33]. Nemesio sintió desde muy pronto una clara vocación por el órgano y fue un impulsor del órgano romántico como símbolo de una organería nacional, que culmina con la creación de la casa Organería Española[34]. Por primera vez, en 1907, aparece como organista-concertista, al inaugurar el órgano que Amezua hace para la iglesia del Sagrado Corazón de Valladolid[35], y años después, en 1914, hizo otro tanto con el que tenían los padres jesuitas de A Coruña[36]; en 1916, en la Clerecía de Salamanca[37], y un año después en Santander y Torrelavega, todos construidos por la casa Viuda de Amezua, Aragonés y Eleizgaray[38]. También desarrolló en el colegio de los jesuitas de Valladolid varios actos literario-musicales, y un interesante intercambio epistolar con gregorianistas, musicólogos y compositores[39].

En el terreno de la música coral Goicoechea logró aupar la formación de la *Schola Cantorum* del Seminario, a la que dedicó grandes esfuerzos hasta alcanzar una sonoridad muy alabada por sus contemporáneos, y que servirá de modelo para Otaño en el orfeón Vasco-Navarro en Valladolid, en 1905[40]; el coro de Oña, en 1907; y después el de Comillas, en 1910[41].

---

33. Aizpurúa Zalacaín, "Vicente Goicoechea Errasti", p. 289, y López-Calo, *Nemesio Otaño,* pp. 35 y 37.

34. Jambou, Louis y Rodríguez Suso, Carmen: "Amezua, Aquilino", en Casares Rodicio, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 1, Madrid, SGAE, 1999, p. 415.

35. Elizondo Iriarte, Esteban: *Nemesio Otaño. Principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX,* San Sebastián, Azkoitia Udala, 2008, pp. 18-19.

36. Ibídem, pp. 31-33.

37. *El Salmantino*, 20-12-1916.

38. Elizondo Iriarte, *Nemesio Otaño*, pp. 37-38, y Elizondo Iriarte, Esteban: "El P. Nemesio Otaño, S. J. Principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX, en *Revista de Musicología*, XXX, 2 (2007), pp. 493-495. Estuvo muy vinculado a Eleizgaray y a su empresa constructora en la inauguración de sus órganos, pero en 1927 a la hora de restaurar el órgano Cavaillé-Coll de la basílica de Loiola, elige a Ferdinad Price, por ser el que mejor conocía estos instrumentos y de este modo preservar su estilo e integridad.

39. Aizpurúa Zalacaín, "Vicente Goicoechea Errasti", p. 297.

40. Elizondo Iriarte, *Nemesio Otaño*, pp. 12 y 22.

41. O'Neill, Charles E. y Domínguez, Joaquín María: "Otaño, Nemesio", en *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, t. III, Alcobendas, Universidad Pontificia de Comillas, p. 2932.

El opúsculo *Necesidad de unificación del órgano*: marco teórico del órgano litúrgico

Justo en el año de su fallecimiento, 1912, Amezua publica el discurso del congreso de Valladolid con el título *Necesidad de la unificación del órgano*. En él relata unas breves pinceladas acerca de la historia del instrumento, que inicia con el órgano de la Capilla Real, pasando por la organería europea y española del siglo XIX, a la que caracteriza por la búsqueda de los juegos "a solo" debido a la costumbre de improvisar de los organistas españoles, y la ausencia del teclado pedal[42].

Tras presentar la finalidad del órgano litúrgico, tanto en las iglesias protestantes como en las católicas, entra de lleno en las formas y condiciones del órgano moderno, en las que citando siempre a Girord, habla de tres especies de órganos –a la manera que hiciera otrora Nasarre, siguiendo principios de proporcionalidad–, para catedrales (cuatro teclados y 90 juegos), iglesias importantes (tres teclados y 60 juegos), e iglesias medianas (dos teclados y un número limitado de registros)[43], de transmisión mecánica o neumática (la visión sobre la electro-neumática ha cambiado tanto, que no la menciona)[44].

Propone ocho modelos de órganos[45]. También critica el abuso de los pedales y botones de combinación, apoyados en conclusiones de Lemmens y en los acuerdos del congreso de Malinas, sobre todo en lo referente a las medidas y extensión de los teclados manuales y pedal, su colocación, preferentemente frente al altar mayor[46], y el diapasón[47], con el fin de diseñar un único modelo de instrumento por y para la liturgia, incluso proyectada a la misma literatura orgánica, lejos de efectismos e ingenios sonoros[48].

---

42. Amezua Jaúregui, Aquilino: *Necesidad de la unificación del órgano. Discurso leído en el Congreso de Música Religiosa de Valladolid, y dedicado al Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo, presidente del mismo*, San Sebastián, Imprenta y encuadernación de J. Baroja e hijos, 1912, pp. 7-9.

43. Amezua Jaúregui, *Necesidad de la unificación*, p. 11.

44. Campo Olaso, José Sergio, del: "La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua", en *Musiker. Cuadernos de Música*, 19 (2012), p. 135.

45. Amezua Jaúregui, *Necesidad de la unificación*, pp. 15-26.

46. Ibídem, pp. 26-27.

47. Ibídem, pp. 28-31.

48. Ibídem, pp. 12-13, y Elizondo Iriarte, Esteban: *La Organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, p. 380.

Fig. 2. Vista interior del órgano de La Clerecía de Salamanca, con los tubos de ambos teclados, y los más graves en secretillos en el lateral derecho y enfrente el arca de la Voz Humana (J. I. Palacios Sanz).

Cada teclado tendrá una tímbrica específica, a saber: "el primer teclado debe poseer flautados de potencia y brillantes, para que con la trompetería forme un majestuoso gran coro"; el segundo deberá tener "sonidos redondos y dulces", incluso la lengüetería ha de ser "dulce" y distinta del primero; el tercero será menos pastoso, y más mordente con juegos de distintas proporciones, todo lo contrario que el cuarto con trompetería de talla más estrecha. Por último, a modo de conclusión como defensor a ultranza de la organería española, hace un llamamiento de carácter

patrio –es toda una declaración de intenciones–, frente a los modelos de la organería francesa: "cultivemos el órgano español dándole forma concreta"[49], lo que dio lugar a términos que empleaba como "extranjerizados" a quienes compraban órganos de firmas foráneas, ya que Aquilino se sentía capaz de aupar a la organería española a los niveles de las principales marcas europeas. Y para ello no encuentra mejor argumento que proteger los productos y la industria nacional, cosa poco habitual en la época, con ataques hacia Cavaillé-Coll[50]. Tal asunto dio lugar a posturas enfrentadas, teniendo a Buenaventura Íñiguez como su máximo valedor[51].

Amezua utilizó el canal propagandístico de la prensa como reclamo a los potenciales clientes, desde los prohombres adinerados a los mismos eclesiásticos, que visitaron en más una ocasión sus talleres. Así sucedió con la reina María Cristina el 13 de agosto de 1906, acompañada de los infantes y un grupo de la nobleza recorrieron los talleres de Pasajes, y allí escucharon a un organista español, otro austriaco y uno inglés[52].

EL CONCEPTO SONORO-ESTÉTICO DE AQUILINO AMEZUA

Aquilino Amezua es el constructor más destacado a caballo entre el siglo XIX y XX[53], introductor de la organería romántica en España y maestro de los principales organeros postrománticos de la primera mitad del siglo XX[54]. No cabe duda que la fama de Aquilino radica en los órganos de transmisión eléctrica que construye para la Exposición Universal de Barcelona, de 1888, para algunos su "obra maestra", y en la recuperación en dos fases (1901 y 1903) de los órganos de la catedral de Sevilla[55].

---

49. Amezua Jaúregui, *Necesidad de la unificación*, p. 33.

50. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 345.

51. Íñiguez, Buenaventura: *Breve memoria sobre los órganos de Iglesia de construcción moderna de autores españoles y extranjeros*, Barcelona, 1895, pp. 1-19; Amezua Jaúregui, *Necesidad de la unificación*, pp. 5-9; y González Amezua y Noriega, Ramón: *Perspectivas para la historia del órgano español*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1970, p. 23.

52. *El Adelantado* y *La Época*, del 14 de agosto de 1906, tomado de: http://www.facebook.com/juanlsaiz?ref=ts&fref=ts#!/photo.php?fbid=409175105822577&set=pb.237168343023255.-2207520000.1357667966&type=3&theater (Última consulta 8 de enero de 2013).

53. Barbieri, Francisco Asenjo: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, vol. 1, 1988, pp. 16-17.

54. González Amezua y Noriega, Ramón: "El Órgano y la organería", en *Tesoro Sacro Musical*, vol. XXVI, núm. 8 (1943), p. 58; y Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 355.

55. Campo Olaso, "La electricidad", pp. 74-77, 96-97, 103-105 y 114-119.

Ese reconocimiento contrastado aún perdura en la recta final de su vida, como así ratifica el diario ABC en su edición de 17 de junio de 1908, al dar la noticia del stand de la fábrica Amezua de Azpeitia instalado en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza[56].

En Aquilino reconocemos tres etapas, una de iniciación, una siguiente de consolidación, desde 1882, y finalmente una etapa de madurez, desde 1903, como principal ideólogo de la organería del *Motu Proprio* en España.

Fig. 3. Tiradores y teclado del órgano de la capilla del Seminario Mayor de Astorga, con la placa de "A. Amezua y Cia., San Sebastián" (J. I. Palacios Sanz).

El nuevo empaste tímbrico en los órganos de Amezua, presenta la totalidad de los registros en expresividad, intentando acercarse al color orquesta. Para el organero azpeitiarra la base sonora del órgano son los registros labiales en tres tesituras: en primer lugar los dieciséis pies que junto a los de ocho pies dan "majestad", mientras que los de cuatro aportan brillantez, llegando a suprimir en muchos ejemplares los juegos de

56. G. P.: "Aquilino Amezua. Fábrica de órganos. Azpeitia (Guipúzcoa)", en *ABC*, 17/06/1908, p. 18. Al mismo tiempo anuncia innovaciones en el proyecto que diseñaba para la reforma de los órganos del monasterio de El Escorial, aunque no llegó a ejecutarlo.

dos pies[57], y siendo remplazados por los efectos de octavas agudas y graves, artilugio que se va implantando casi de forma sistemática desde 1906. La paleta de fondos encuentra el complemento perfecto en las lengüetas, que dan al conjunto "adorno" y "fuerza", incluyendo juegos solistas y coloristas, como el Fagot, mientras que otros llevan hasta el mismo nombre de los instrumentos. Igualmente, diferencia el carácter de la lengüetería en los dos teclados, instalando los más fuertes en el gran órgano y en el recitativo los más dulces. En un primer momento no rehusó el empleo de los juegos de lengüetería en fachada, tanto en los más pequeños (Arteaga, de 1884)[58], como en los de tipo intermedio (La Purísima de Salamanca, 1902), y en los grandes órganos (catedral de Sevilla, 1903)[59]. Normalmente la lengüetería (Trompeta y Trompeta angélica, denominación propia de Aquilino) es interior, con una armonización brillante y alta presión, que va situada en primer término de la caja para que tenga mayor impacto sonoro y que así permita un fácil acceso al afinador retirando los paneles expresivos, todo lo contrario que hacía la escuela francesa. Tuvo una preclara inclinación hacia el registro de Voz humana de ocho pies, del que se declara su inventor, con la particularidad de estar encerrado a su vez en un arca individual, y en secretillo independiente, que él llamaba sistema Érard. Este registro era empleado con el trémolo para las elevaciones y momentos de recogimiento, por ser muy agradable de escuchar. Morfológicamente se caracteriza por tener los resonadores cilíndricos de plomo y cortos, con el extremo superior semicerrado.

Coloca con profusión los juegos de flautas, que alcanzan una plenitud dinámica gracias a la caja expresiva, rechazando, salvo en los instrumentos de mayor tamaño, los llenos, que empiezan las reiteraciones en docena[60]. A veces, coloca en el primer teclado un Hierodófono, por su carácter mordente y ondulante, registro parecido a la Voz Celeste pero más

57. Alberdi, desde la dirección de talleres en Barcelona, toma una dirección y personalidad propia en las fabricaciones, al desmarcarse de Aquilino con armonizaciones más delicadas, al emplear las tallas más estrechas en la tubería –de este modo, los principales adoptan tallas de los salicionales o de la Flauta Armónica–, agrupar los juegos en bloques sonoros, emplear válvulas cónicas y alojar la lengüetería en el recitativo. Tanto él como Eleizgaray no renuncian a incluir los juegos de dos pies en sus órganos.

58. Salaberría Salaberría, Miguel: *Órganos de Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992, p. 45.

59. Amezua Jaúregui, *La catedral de Sevilla*, pp. 12-24.

60. Elizondo Iriarte, *Nemesio Otaño*, p. 64. Los órganos barrocos ibéricos e ingleses ya utilizaban este rudimento en algunos juegos. Tanto él como Otaño no eran partidarios de abusar de los artificios y de los efectos rebuscados.

fuerte, que combinado con una flauta ganan en oscuridad pero, por el contrario, resulta parco en armónicos. Los juegos solistas del segundo teclado deben ser acompañados con el Violón –un tanto apagado– del primero, fabricado en una triple progresión: en madera los graves, de metal tapado la parte central, y de chimenea los agudos. Tampoco en el segundo podían faltar los registros suaves de la Flauta Armónica, de armonización suave, penetrante y clara con un timbre particular; Gamba y la Voz Celeste, y en ocasiones el Keraulofón –el registro de más difícil clasificación por ser un híbrido–[61], y la Dulciana con un timbre de flauta suave, mordente y pastosa, que junto a la Ocarina, no muy ancha, confieren al conjunto un sonido redondo y diferenciado del otro teclado[62].

Toda la tubería está hecha con buenos materiales y resulta espléndida, posiblemente hecha por el tubero Louis Labatoux[63]. El tallaje de los tubos también varía, con entallas para la afinación, almas con dientes para suavizar el ataque, y bocas con orejas y frenos armónicos. Para la afinación propone 870 vibraciones a 15º, como redacta en el proyecto de San Isidoro de León.

Construye los amplios secretos con maderas de calidad, a fin de poder albergar la mayoría de la tubería de ocho pies. Los órganos suelen ser completamente expresivos, con las persianas en la fachada de la caja principal, mientras que sus sucesores, caso de Alberti, los independizan[64]. En numerosas ocasiones emplea adelantos técnicos, como son la transmisión eléctrica, la máquina neumática diseñada por Charles Barker, para facilitar la pulsación de los teclados[65]; el trémolo expresivo automático, el pedal *crescendo*, y el pedal de fuerte a la manera francesa de los *appels*, para sacar las lengüetas del primer teclado, y así aumentar más la dinámica hacia el *tutti* orquestal[66]. Adoptó el sistema eléctrico Schmoele-

61. Campo Olaso, José Sergio del: "El órgano de San Esteban de Bera: un modelo experimental de Aquilino Amezua", en *Musiker. Cuadernos de Música*, 19 (2012), p. 242.

62. Sáiz Virumbrales, *Quintín Rufiner*, pp. 120 y 128-130; Campo Olaso, "El órgano de San Esteban de Bera", p. 245, y Sagaseta, Aurelio y Taberna, Luis: *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 205-206. Aquilino propone en Los Arcos añadir la Viola de Gamba, la Flauta Armónica, el Violón de 16´, y la lengüetería en el interior, para evitar así aspereza y darle más "pastosidad".

63. Véase http://www.facebook.com/pages/Aquilino-Amezua/237168343023255#!/pages/Aquilino-Amezua/237168343023255 (Última consulta 4 de junio de 2012).

64. Campo Olaso, José Sergio del: "El órgano Lope Alberdi de Abandiño. Bizkaia I/II", en http://www.euskonews.com/0474zbk/gaia47401es.html (Última consulta 5 de septiembre de 2011), s.p.

65. Merklin, Alberto: *Organología*, Valladolid, Maxtor, 2003, p. 169.

66. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, pp. 373 y 378-379.

Mols, aprendido con Welt[67], y también empleó el sistema mecánico, pero el que empleó con mayor frecuencia fue el neumático, bien para los registros como para los mecanismos de los teclados. Para los tubos más graves usó secretos auxiliares de transmisión neumática, que daban la posibilidad de aplicarlo a la vez tanto en el manual como en el pedal. En los pequeños, opta por aquellos con varillajes largos que corren debajo del secreto, con válvulas grandes y correderas tradicionales cerca de la fuellería. La tubería en los secretos se dispone del grave al agudo de forma diatónica y en zig-zag, y cuando son dos ocupan el mismo plano de elevación y confluyen hacia el centro formando una V.

Los fuelles son del tipo Coummins, utilizados por casi todos los organeros de la época. Cada órgano alberga un único fuelle que tiene adosado en la tapa inferior dos bombas que son las generadoras de aire, y desde aquí llega a cada secreto por medio de una manga. El aire alcanza los secretillos por medio de tubería de plomo. Aumenta la presión del aire, para de este modo conseguir sonidos desconocidos.

El teclado aparece adosado a un lateral, en los de menor tamaño, y en el resto en una consola exenta y mirando al altar de dos o tres teclados fabricados en hueso y ébano, y pedal paralelo de 27 o 30 notas, mientras que los más pequeños llevan pisas de 13 notas por transmisión del gran órgano. Para la colocación de los teclados, dispone, según se acordó en el Congreso de Valladolid, poner en el primer teclado el gran órgano, ascendiendo suavemente hacia los siguientes, ya sean dos o más, uniéndose al primero, ya que permitirían al organista más combinaciones, y con posibilidad de unirse al pedal. En general, son obras con garantías de veinte años.

Los tipos de cajas se estandarizan según el formato del órgano. Al exterior fabrican las cajas divididas en dos partes, la inferior que alberga el sistema de alimentación de aire y la superior para la tubería. Para los más pequeños y medianos suelen tener dos torres laterales rematadas por sencillos frontones y dos calles centrales con tubos de adorno que decoran las puertas de la expresión y sencillos coronamientos, como así vemos en Huerta del Rey (Burgos) y en los de la Compañía de María y Jesuitas de Valladolid. En los órganos de tamaño intermedio, con dos teclados y pedal, como San Isidoro de León o Santiago de Valladolid, muy

67. Sáiz Virumbrales, Juan Luis: *Y la organería española renació o el órgano Aquilino Amezua de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*. En http://villaumbrosa.wordpress.com/2012/04/05/y-la-organeria-espanola-renacio-o-el-organo-aquilino-amezua-de-la-exposicion-universal-de-barcelona-de-1888/ (Última consulta 3 de junio de 2012).

similares al de Orduña, de 1905, y Santa María de la Asunción de Markina, de 1910, coloca ménsulas que apoyan el segundo cuerpo de la caja que adopta nuevos diseños y con la parte central curvada[68]. Todo el cuerpo superior va dividido en tres o cinco calles con tubos de adorno. También es habitual encontrar dos pequeños torreones laterales con tubos mudos, y una parte central con los paños para la expresión.

PRESENCIA DE AQUILINO AMEZUA EN CASTILLA Y LEÓN (1902-1911)

En total son ocho los ejemplares que conservamos en esta región de Aquilino. 1903 va a ser un año decisivo, ya que traslada los talleres a Azpeitia, finaliza las obras en la catedral de Sevilla y contrae matrimonio con Micaela. Un año después inicia la fabricación del órgano de la catedral de Valladolid, instrumento con el que alcanza una madurez constructiva, al que suceden los de la seo de Santander (1905), Oviedo (1906)[69], la reforma de Murcia (1911)[70], y la nueva obra de la catedral de Sigüenza (1911)[71].

Parroquia de La Purísima (Salamanca)

El primer órgano romántico instalado en Castilla fue bendecido el 21 de junio de 1902 en una ceremonia oficiada por el obispo diocesano de Salamanca, don Tomás Cámara y Castro, en la parroquia de la Purísima. Fue construido en los talleres del señor Amezua de Pasajes (Guipúzkoa), y costó 110.000 reales, pagados por la benefactora Gonzala Santana. El concierto de inauguración fue interpretado por el José María Benaiges, primer organista de la Real Capilla de Madrid[72].

---

68. Salaberría Salaberría, *Órganos de Bizkaia*, pp. 58 y 63.

69. Durante los primeros años del siglo XX es suprimido el coro de la catedral de Oviedo y en 1903 son retirados los órganos barrocos. El nuevo órgano de Amezua es adquirido por 75.000 pts., y es colocado a los pies de la nave principal. También es reformada la tribuna en 1966 y dos años después por la casa Organería Española, y en la actualidad fuera de uso.

70. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, pp. 364.

71. Marco Martínez, Juan Antonio: *El Órgano histórico en la provincia de Guadalajara*, Torrejón de Ardoz, Gráficas Dehon, 1990, p. 30.

72. Archivo Parroquial de La Purísima, Salamanca: *Libro de Régimen 1875-2011.* p. 4 v. Quiero manifestar mi sincero agradecimiento por la ayuda prestada en la visita a los órganos salmantinos al catedrático de aquel conservatorio y amigo, D. Luis Dalda Gerona.

Fig. 4. Órgano de La Purísima (Salamanca), 1902 (J. I. Palacios Sanz).

Fray Tomás de Cámara (1885-1904) había coincidido con Aquilino en la Exposición Universal de Barcelona, y allí pudo conocer de primera mano su producción, además durante su episcopado se montan tres órganos de la casa Stoltz: uno en Alba de Tormes (1889), otro en el convento de Santa Úrsula (1889), hoy en Eíbar, y en el convento de Carmelitas Descalzas, todos bajo la mediación de José Ignacio Aldalur Iriarte[73].

El órgano de la Purísima se instaló en la pared del evangelio de la alta pero estrecha tribuna para no cegar el ventanal de los pies de la iglesia. En 1920, fue reparado por los Bernardi y nos ha llegado en la actualidad completo, pero totalmente mudo. Se trata de uno de los órganos más grandes de Amezua, con veinte juegos, en estado completamente original y con máquina neumática. Presenta grandes parecidos con la caja de San Marcos de Madrid, de 1905[74]. El mueble está fabricado también en madera de nogal y consta de tres partes: basamento, con las puertas de acceso, podio o entrepaños ciegos, y el cuerpo con tres castillos –en realidad el central va dividido–, con los dos cuerpos laterales más sobresalientes y rematados por frontón. Cada calle acaba con arcos de medio punto. La consola, de espaldas a la caja y acorde en estilo, dispone de dos teclados de 56 notas, pedal en abanico de 30 notas, y tiradores a ambos lados, con las cartelas en porcelana, y la disposición siguiente:

I. (Gran Órgano)	**II. (Expresivo)**	**Pedal**
Violón 16´	Violón 8´	Subajo 16´ (por transmisión).
Flautado 8´	Flauta Armónica 8´	
Keraulofón 8´	Violoncello 8´	
Violón 8´	Gamba 8´	
Octava 4´	Voz celeste 8´	
Octavín 2´	Ocarina 4´	
Angélica 8´ (en fachada tiples)	Trompeta 8´	
Trompeta 8´ (en fachada)	Bajoncillo 4´	
Bajoncillo 4´ (en fachada)	Voz Humana 8´	
Pajaritos	Fagot-Oboe 8´.	

También tiene Pedal de expresión II, Pedal crescendo, Acoplamientos: II/I, II/P, I/P, II Octavas graves I, II Octavas agudas I, llamada Lengüetería y Trueno.

Podemos observar en este órgano algunas características que recuerdan a la organería francesa, como son la presencia del efecto del trueno

73. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 239; y Palacios Sanz, "La organería europea", p. 188.

74. López Pérez, Felipe: *Órganos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura Comunidad de Madrid, 1999, pp. 292-300.

(*Orage*), el empleo de la caja expresiva solo en el segundo teclado; y a la organería tradicional española, por la ampulosa lengüetería en fachada, a la que incorpora la Trompeta angélica como juego solista, que ya había empleado en el órgano de Santa María de Arteaga, de 1884[75]. Al mismo tiempo, mantiene algunas sonoridades románticas habituales en sus órganos, con principales suaves y dulces en los dos teclados (Keraulofón y la Flauta Armónica), pero con más colorido en el segundo, al llevar una Gamba mordente, el Violoncello, Ocarina (juego al que él se adjudicaba su paternidad, al igual que la Flauta vasca y la Flauta angélica), y colocar en un cajón de ecos los juegos solistas de Voz humana y el nasal Fagot-Oboe, en contraste con la batalla. El pedal está poco desarrollado por la falta de implantación en los tañedores del momento. La tubería de metal, afirma Lois, es de estaño, de "buena hechura" y calidad, excepto la lengüetería de batalla que padece el "mal de azúcar"[76]. Los tubos de la fachada son cantantes y alimentados por postajes,

La maquinaria consta de dos secretos grandes de correderas (el primero al lado de la caja y detrás el otro), dos medios secretos neumáticos en los costados de la caja para el pedal y uno más para los graves de la Flauta Armónica. La tubería va sobre ellos de forma diatónica. Los muelles de las ventillas son sólidos y algo distintos a los tradicionales. La consola es mecánica, de varillaje de pino y terminados en latón, con máquina Barker para los teclados y neumática-mecánica para los saca-registros, a través de fuelles, así como para todos los efectos, con molinetes y cojinetes de bronce. La alimentación es proporcionada por un gran fuelle, al que posteriormente añadieron un motor Ventus, hoy fuera de servicio, debajo de los secretos. Asimismo, es uno de los pocos ejemplos con *crescendo* general.

Catedral de Valladolid

En 1898 el organista de la catedral, Tomás Eleizgaray, no pudo ejercer sus funciones por enfermedad; el mantenedor de los órganos durante más de veinte años, Mateo Díaz, insiste en uno de sus escritos dirigido a los capitulares, de 28 de octubre de 1899, del estado tan deficiente de los dos instrumentos. Mientras tanto, eligen el 15 de enero de 1900 para el beneficio de organista a Segundo Milagro y no se toma ninguna medida en atajar los alarmantes deterioros[77].

---

75. Salaberría Salaberría, *Órganos de Bizkaia*, p. 45.

76. Lois; Joaquín: *Informe sobre el órgano de la Purísima en Salamanca*, (inédito), 2000, pp. 1-16.

77. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.Va): *Libro de Actas Capitulares, 1895-1900*, ff. 64v, 78v, 80v-81v, 87v-88r y 90r-90v.

El 24 de julio de 1901 es preconizado para regir la diócesis José María Cos, procedente de la de Madrid-Alcalá, realizando la entrada pública y solemne el 15 de octubre de ese mismo año. Las alarmas sobre los órganos saltan de nuevo el 14 de mayo de 1902. El organista emite un informe de valoración y el 17 de noviembre el cabildo resuelve no acometer ninguna intervención, ni siquiera la limpieza recomendada, pero encargan al maestro de capilla, Vicente Goicoechea, y al organista, Milagro, asesorados por el organista jubilado Eleizgaray[78], recabar informes sobre varias casas constructoras[79]. El dictamen de Goicoechea fue crucial para decantarse hacia el proyecto de un nuevo órgano. Dos son las propuestas, una de Aquilino Amezua y la otra de Arístide Cavaillé-Coll, si bien Goicoechea conocía a ambos perfectamente, a través de los instrumentos de Lequeitio (Vizcaya) en donde veraneaba, y de Azpeitia por partida doble, por el Cavaillé-Coll de la basílica de Loiola, y porque Amezua instalará allí sus talleres en 1904, procedentes del pueblo guipuzcoano de Pasajes. Al final se decanta por el primero[80].

Será en la sesión capitular de 17 de junio de 1903 cuando se apruebe el presupuesto presentado por Amezua, que asciende a 31.500 pts., a pagar en dos plazos, uno primero de 5.000 pts., con fecha de 22 de octubre de 1903, y uno posterior, abonado el 24 de junio del año siguiente, de 26.500 pts. A estas cantidades hay que sumar varios gastos menudos, como son 125 pts.; 15 pts. por el banco de metro y medio, 4,50 pts. de dos cerraduras de las puertas del órgano; y 13 pts. por las llaves[81]. Para poder acometer los pagos el cabildo tuvo que vender antigüedades, pese a la oposición de la Real Academia de la Purísima Concepción, entre ellas dos "retratos del Greco", tasados inicialmente en 25.000 pts.[82]. Además, el organero Mateo Díaz se despide del cargo en febrero de 1904[83].

---

78. Álvarez Pérez, José María: "El órgano de la catedral de Astorga", en *Astórica*, núm. 2 (1984), p. 56.

79. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1901-1913*, ff. 15r, 19v, 33v, 34v, y 41r.

80. Aizpurúa Zalacaín, "La aparición del órgano romántico", p. 36, y Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 364.

81. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas del Cabildo. 1903. Legajo Mesa Capitular*, Recibos núms. 2 y 6, s.p., y *Libro de Actas Capitulares 1901*, f. 56v, y *Cuentas del Cabildo. 1904. Legajo Mesa Capitular*, Recibo núm. 2, julio.

82. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1901*, f. 68r, y Martín González, Juan José: "La actividad artística en la catedral de Valladolid entre los arzobispos Lastra y Gandásegui", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 30 (1995), pp. 27-42.

83. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1901*, f. 66v.

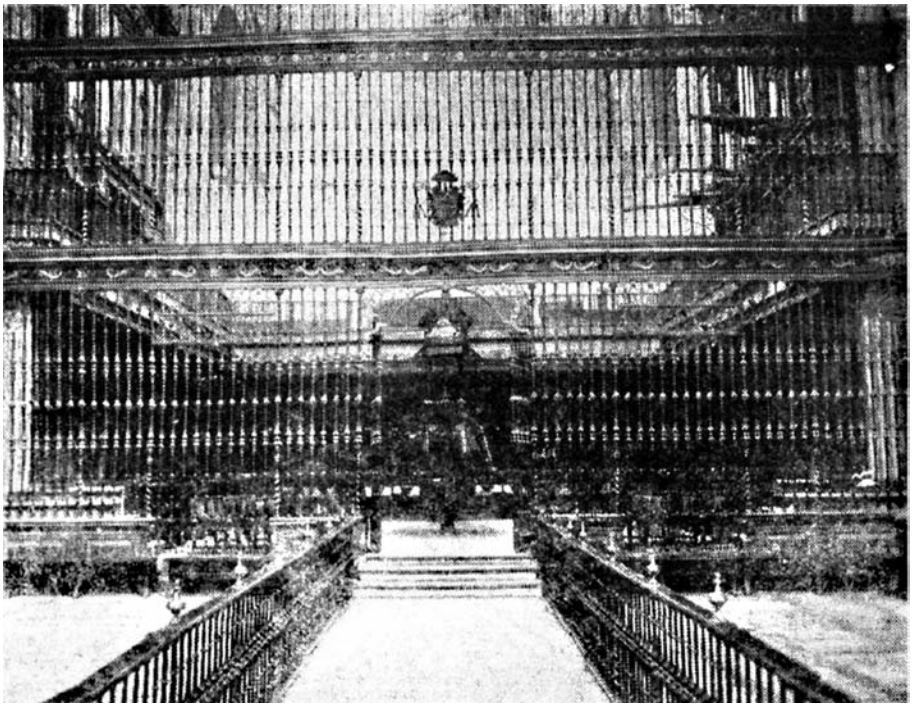


Fig. 5. Vista de los órganos de la Catedral de Valladolid tras la reforma de Amezua Aquilino, 2-12-1928 (*El Norte de Castilla*, Archivo Municipal de Valladolid).

El órgano ya suena en diciembre de ese año, y el entonador, Evaristo Pescador, solicita un aumento de salario por "el mayor trabajo" que realiza con el nuevo instrumento[84].

Al año siguiente comienzan las obras del piso del coro, realizado con vigas de hierro y baldosas, que supuso, junto al trabajo de un oficial y dos peones, 154,50 pts., aparte la escalera de subida, y la sujeción de la caja del órgano por 112,50 pts.[85]. En 1905 ajustan los últimos flecos, como son la cerradura el teclado (1,50 pts.), afinarlo (50 pts.), un bastidor para la celosía exterior de la fachada posterior del órgano (10,50 pts.), las puer-

84. Ibídem, f. 77r.

85. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas del Cabildo. 1904. Legajo Mesa Capitular*, Facturas de 16 de noviembre de Zoilo González, núm. 39 de Antonio Martínez, y núm. 45 de Basilio Zamora, s.p.

tas del cuarto de los fuelles (26 pts.), y el arreglo del otro órgano por 2.500 pts., pagadas a Aquilino el 24 de marzo de ese mismo año[86].

El nuevo órgano de Amezua queda instalado dentro de la caja del órgano que hiciera Antonio Ruiz en 1792, y encargada al ensamblador Eustaquio Bahamonde por el precio de 37.000 reales, siguiendo las normas de Viñola, sin pintar y con decoración de orden corintio[87]. Para dar cabida a los secretos, mecánica y tubería fue preciso dar más fondo a la caja, cambiar el pedestal y suprimir los teclados en ventana por una nueva consola exenta de tracción mecánica con dos teclados de 56 notas, pedal de 30 notas, 18 juegos, 10 pedales de combinación, pedal de expresión y *crescendo* general de registros. En la fachada también elimina la lengüetería y sustituyen la vieja tubería por otra nueva, excepto sendos castillos laterales con los Contras originales de 26 palmos[88]. A partir de este momento, el órgano queda reservado para sonar los días solemnes, mientras que el del lado del evangelio se toca a diario[89]. En mayo de 1906 se desabolla y suelda un tubo del registro de "trompa" (posiblemente sea de trompeta)[90], y al año siguiente ponen un enchufe dorado en el teclado y es afinado, al mismo tiempo que el cabildo aprueba ampliar el coro por el lado del trascoro para el Congreso de Música Sacra[91].

El instrumento poseía, posiblemente, unas características sonoras similares al de la parroquia de Santiago de esta ciudad, y dentro de los parámetros que proponía Amezua para el modelo 4, con ligeras variantes, pero que era catalogado por el mismo constructor como uno de los mejores en su tamaño:

---

86. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas del Cabildo. 1905. Legajo Mesa Capitular*, Factura de Basilio Zamora núm. 97, y recibos núm. 3 y núm. 4 de Amezua, s.p.

87. Urrea, Jesús: "El desaparecido trascoro de la catedral de Valladolid", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 35 (2000), pp. 67-68. En 1805 se arregla el otro órgano y en 1866 se le adapta la preciosa caja barroca del recién desamortizado monasterio de San Benito.

88. Campuzano Ruiz, Enrique y otros: "El órgano romántico en Valladolid, la capital española del *Motu Proprio* (1903-1936)", en *VI Congreso Internacional Restaurar la Memoria. La gestión del patrimonio. Hacia un planteamiento sostenible. Actas*, t. III, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008, p. 448.

89. Aizpurúa Zalacaín, "La aparición del órgano", p. 37.

90. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas* Generales1904, Factura de 15 de mayo, de 1 pta.

91. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas Generales de Fábrica. 1907. Legajo Mesa Capitular*, Factura de Narciso Ruiz núm. 95.

I. (Gran Órgano)	II. (Recitativo)	Pedal
Flauta 16´	Dulciana 8´	Contrabajo 16´
Flautado 8´	Flauta Armónica 8	Contrabajo 8´
Violón 8´	Flauta de dulce 8´	
Salicional 8´	Gamba 8´	
Flauta de madera 8´	Voz Celeste 8´	
Octava 4´	Flauta octaviante 4´	
Trompeta 8´	Fagot-Oboe 8´	
Clarín 4´	Voz Humana 8´	

De nuevo fueron reparados los fuelles en 1914, 1917 y afinado puntualmente tres y dos veces al año por su socio Leocadio Galdós[92]. Tampoco faltaron algunas tareas de mantenimiento en 1915[93], y en 1920 de cara a un mejor desarrollo de las oposiciones al magisterio de órgano, y dada la premura, se encargaron al organero afincado en la ciudad, Quintín Rufiner[94], que de nuevo realiza trabajos en 1921, 1923 y 1924[95].

Al igual que en las catedrales de Granada, Orense, Oviedo, Pamplona, Santiago y Valencia[96], el 18 de enero de 1923 el cabildo plantea suprimir

92. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1901*, f. 186r y *Libro de Actas Capitulares 1914-1917*, ff. 21r-21v, y f. 43v; *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. 1915. Legajo Cuentas Generales*, Facturas núms. 3, y 4, y *Libro de Actas Capitulares 1914-1917*, f. 43v.

93. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas* Generales1915, núms. 3, y 4, y *Libro de Actas Capitulares 1914-1917*, f. 43v.

94. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. 1920. Cuentas de* Fábrica, Factura núm. 156; *Cuentas de* Fábrica, Factura núm. 126; *Libro de Actas Capitulares 1918-1923*, f. 31r, y *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. 1921. Cuentas Generales*, Factura núm. 1.

95. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales* 1920, Factura núm. 156; *Cuentas de Fábrica*, Factura núm. 126; *Libro de Actas Capitulares 1918-1923*, f. 31r, y *Carpeta de Cuentas Generales* 1921, Factura núm. 1. A.G.D.Va., *Carpeta de Cuentas Generales* 1921, Facturas núms. 1, 2, 3, y *Cuentas de Fábrica*, Factura núm. 136. A partir de 1922 se especifican las facturas remitidas por Electra Vallisoletana por el consumo de energía eléctrica del motor del órgano, que inicialmente fue una cuota fija de 165,75 pts. y luego se pasó por semestres. Ese año pagan por el último semestre 66,96 pts. A.G.D.Va., *Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas de Fábrica, 1924*, Factura núm. 145. También es reseñable que en los días de verano faltó el fluido eléctrico y fue necesario contar con el entonador Julián Mozo. Asimismo, la factura del organero subió 15 pts.; es decir, de 50 a 65 pts. pts. A.G.D.Va., *Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. Cuentas de Fábrica, 1922*, Facturas núms. 30, 31, 32, 33, 34, 35; *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. 1923. Cuentas Generales*, Factura núm. 7, y *Carpeta de Cuentas Generales de la Santa Iglesia Metropolitana Valladolid. 1924. Cuentas Generales*, Factura núm. 7.

96. Navascués Palacio, Pedro: "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las catedrales de Castilla y León*, t. I, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 62-63.

Fig. 6. Órgano de la catedral de Valladolid, 1933 (J. I. Palacios Sanz).

el coro central e instalar el órgano sobre la puerta principal –del mismo modo que ya lo propusiera Ponz años atrás–[97], sobre un cancel construido con piedras de la época de Herrera que estaban en un tramo exterior sin acabar, en donde cabrían unos 300 cantores[98]. Para iniciar las obras era necesario retirar la sillería coral y los dos órganos, que eran llamados hasta entonces "viejo" o de "segunda clase" (lado del evangelio) y "nuevo" (lado de la epístola)[99], y vender varias colgaduras y cantorales procedentes del monasterio de Nuestra Señora de Prado, con lo que se ingresó 150.000 pts.[100], enajenar el piano y un órgano del convento de Porta Coeli[101], y la verja dieciochesca del coro, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York[102]. La ampliación del instrumento, tal y como lo conocemos en la actualidad, se producirá en febrero de 1933, bajo la dirección de Leocadio Galdós y Luciano Cauqual, gracias a la ayuda económica de dos donantes[103].

El órgano, colocado a los pies del templo, pasa a tener tres planos sonoros al poseer tres teclados de 56 notas y pedal de 30, con tracción neumática de notas y registros, cuatro secretos y cuatro fuelles, 37 juegos, combinaciones fijas y libres, y varios enganches[104]:

I. (Gran Órgano)	**II. (Expresivo)**	**III. (Recitativo)**	**Pedal**
Flauta 16´	Violón 16´	Viola de Gamba 8´	Contrabajo 16´
Montre 8´	Flauta Armónica 8´	Voz Celeste 8´	Subbajo 16
Violón 8´	Flauta dulce 8´	Ocarina 4´	Barítono 8´
Salicional 8´	Bordón 8´	Quincena 2´	Cello 8´

97. Ponz, Antonio: *Viage de España*, t. XI, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, p. 275, y Urrea, Jesús: "La sillería coral de los canónigos de la Catedral de Valladolid", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 34 (1999), pp. 49-68.

98. R. M. "La reforma catedralicia", en *Diario Regional*, 2 de diciembre de 1928, pp. 1-2. También ofrece una imagen Chueca Goitia, Fernando: *La catedral de Valladolid*, Madrid, Tipográfica de Blass, 1947, s.p.

99. Con la ruina de la iglesia colegiata, el cabildo mandó trasladar los dos órganos a la catedral de Herrera, uno pequeño y otro grande. Este será cambiado por el que hizo Domingo de Echeverría en 1686. Tras diversas vicisitudes, en 1792 el cabildo decide practicar una compostura general, que tras oportunas consultas, la encomiendan a Antonio Ruiz. Véase Urrea, "El desaparecido trascoro", pp. 66-69.

100. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1924-1938*, s.f., y f. 15r.

101. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1918*, ff. 2v y 3v.

102. A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1924-1938*, s.f.

103. Urrea, "La sillería coral", p. 66, y A.G.D.Va., *Libro de Actas Capitulares 1924*, cabildo 26 febrero de 1933, s.f. Las cuentas de 1930 a 1934 arrojan haber gastado cada año 187, 50 pts. de tres afinaciones.

104. Lama, Jesús Ángel de la: *El órgano en Valladolid y su provincia. Catálogo y estudio*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial, 1982, p. 377.

I. (Gran Órgano)	II. (Expresivo)	III. (Recitativo)	Pedal.
Flauta de madera 8´	Unda maris 8´	Corneta 8´	Gamba 4´
Octava 4´	Gamba 8´	Fagot-Oboe 8´	Nazardo 2 2/3´
Lleno 2 2/3´	Flauta octaviante 4´	Voz Humana 8´	Bombarda 16´
Bombarda 16´	Lleno 2 2/3	Trémolo	
Trompeta 8´	Trompeta Real 8´		
Clarín 4´	Clarinete 8´		
	Trémolo		

II/I, III/II, III/I, I/P, II/P, III/P, Oct agudas III/I, Oct agudas II/I, Oct graves III/II, Oct graves II/I, Expresión II, Expresión III, combinación libre, piano pedal, combinaciones fijas: Pianissimo, Piano, Medio, Forte, Tutti.

De la reapertura del templo catedral se hacen eco los dos periódicos de la época que había en la ciudad de Valladolid[105]. El *Diario Regional* anuncia el día 2 de diciembre de 1928 los actos religiosos de reinauguración del templo catedralicio, que iban a suceder el 7 de ese mes, con la bendición del altar, misa, traslado del Santísimo, rezos canónicos y Salve. La parte musical correría a cargo de la Capilla de la Catedral, la *Schola Cantorum* de la Universidad y la Masa Coral[106]. Tres días después, este mismo rotativo, a doble página, dedica de nuevo tres artículos. El primero alaba las reformas del prelado Gandásegui en el remate de la torre y en la reforma del interior, sobre todo en la supresión del coro central de las cuatro primeras columnas, siguiendo el diseño original de Herrera de 1580, que nunca previó colocarlo en donde estaba[107]. De este modo, la nave central cuenta con 14 metros de ancha y 75 metros de longitud. La sillería será trasladada al presbiterio, junto al retablo de Juan de Juni, instalado en 1922 procedente de la iglesia de La Antigua[108].

A lo largo de estos años el órgano será afinado anualmente y reparado en 1938 por José María Galdós y posteriormente por los hermanos Usabiaga.

Parroquia de Santiago (Valladolid)

La céntrica parroquia de Santiago contaba con órgano ya desde 1390 y por ella pasarán importantes constructores, entre los que figuran Cris-

105. "Importantes obras de reforma en la catedral", en *Diario Regional*, martes 3 de julio de 1928, p. 1.

106. *Diario Regional*, domingo 2 de diciembre de 1928, p. 1.

107. Mendizabal, Francisco: "La catedral, interiormente reformada, va a abrirse nuevamente al culto público", en *Diario Regional*, 5 de diciembre 1928, p. 1.

108. R. M., "La reforma catedralicia", p. 1.

tóbal Cortijo y Esteban de Olmedo[109]. El órgano fue reformado por fray Cipriano Payueta en 1758, y la lengüetería de fachada fue retocada por última vez en 1896[110]. A principios de siglo, el mantenedor, Mateo Díaz, el mismo que lo hacía en la catedral y el sacristán-organista, Teodoro Carrasco, manifiestan que el instrumento resultaba "insuficiente" para solemnizar los cultos. Gracias al celo del párroco, señor Borge, fue preciso enajenar y pedir donativos a la feligresía para reunir la cantidad que precisaba la parroquia para pagar el nuevo instrumento, cuyo precio ascendía a 23.000 pts.[111]. Fue contratado en 1905 con Aquilino Amezua, y en julio de 1907 el párroco ya había reunido 20.000 pts. Las cuentas de la parroquial nos dan con todo lujo de detalles los gastos menudos del nuevo órgano: en primer lugar figura el salario del sacristán-organista de 500 pts. y 75 pts. del entonador, por diez meses de trabajo; 550 pts. al carpintero por poner el "apoyo del coro", más 76,86 pts. de madera empleada, y 100 pts. al arquitecto por la dirección de las obras y 1,25 pts. al herrero[112]. La partida 42 refleja además el pago de 6.000 pts., con la pertinente autorización del Prelado, para satisfacer la primera parte del nuevo órgano[113], acompañada de otras dos entregas de 500 pts. y 2.000 pts., que se completan con posteriores plazos hasta alcanzar el montante total[114].

La comisión nombrada por el arzobispo, siguiendo la normativa diocesana, formada por Vicente Goicoechea, Segundo Milagro, Nemesio Otaño, y José R. Manzanares dan el visto bueno a la obra[115]. Fue inaugurado el 19 de febrero de 1907 por Ignacio Fernández Eleizgaray con obras de Mendelssohn, Guillmant y Ledesma. El concierto dio comienzo a las 4 de la tarde y contó con la presencia del párroco, los dos coadjutores, prebendados, sacerdotes, representaciones de los conventos de la ciudad y numerosos fieles y parroquianos[116].

---

109. Lama, *El órgano en Valladolid*, p. 41.

110. A.G.D.Va. *Parroquia de Santiago. Libro de Cuentas de Fábrica 1754-1776*, f. 24r, y *Libro de Cuentas de Fábrica 1870-1900*, ff. 287r, 316r y 318r.

111. Campuzano y otros, "El órgano romántico en Valladolid", p. 450. Véase www.organaria.es (Última consulta 7 de septiembre de 2011).

112. Archivo Parroquia de Santiago, Valladolid (en adelante A.P.S.Va.), *Libro de Cuentas de Fábrica de la Parroquia de Santiago. 1900-1967*, Data 1907, s.f.

113. A.P.S.Va., *Libro de Cuentas*, Data 1907, s.f.

114. A.P.S.Va., *Libro de Cuentas*, Data 1908, s.f.

115. Aizpurúa Zalacaín, "La aparición del órgano", p. 42.

116. *El Norte de Castilla*, 20 de febrero de 1907, p. 3.

Fig. 7. Órgano de la iglesia de Santiago (Valladolid), 1907 (J. I. Palacios Sanz).

Desde 1908, de forma ininterrumpida hasta 1922, y luego desde 1924, los operarios de la casa Amezua practican dos afinaciones anuales, por el importe de 80 pts. En 1924, adquiere la parroquia un motor eléctrico que costó 1.000 pts. Cuatro años después fue reparado, coincidiendo con las obras que Galdós practicaba en el de la catedral. El cuidado del instrumento se realizó con celo en las afinaciones anuales hasta 1935, por el precio de 75 pts.[117]. En 1946 se instaló una consola nueva que costó 17.000 pts., más 2.500 pts. de colocar el transpositor y 271 pts. de mano de obra[118], y se modificó el sistema neumático para las notas y registros[119]. En 1976, José María Galdós y Alejandro Usabiaga incorporaron cuatro nuevos juegos: un Lleno y Violín en el primer teclado, y Quincena y Nazardo en el segundo[120]. Posee en la actualidad dos teclados de 56 notas y pedal de 30, y consta de diez y ocho juegos efectivos (dos del primer teclado por transmisión al pedalero):

117. A.P.S.Va., *Libro de Cuentas*, Datas 1909-1930, s.f.

118. Véase http://www.organaria.es (Última consulta 7 de septiembre de 2011).

119. Elizondo Iriarte, Esteban: *El Órgano en Gipuzkoa*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010, pp. 166-169.

120. Lama, *El órgano en Valladolid*, p. 407.

I. (Gran Órgano)	II. (Recitativo)	Pedal.
Violón 16´	Armónica 8´	Subajo 16´
Flautado 8´	Cor Nuit 8´	Bordón 8´
Flauta dulce 8´	Gamba 8´	
Violón 8´	Celeste 8´	
Octava 4´	Violín 4´	
Lleno 2 h	Nazardo 2 2/3´	
Trompeta 8´	Octavín 2´	
Clarín 4´	Fagot-Oboe 8´.	

Tiene los enganches I/P, II/P, II/I, octavas graves I y II, octavas agudas y trémolo. Asimismo hay un tirador para el transpositor, el pedal de expresión, y seis botones de combinación libre: piano, medio fuerte, fuerte, tutti, anulador y combinación libre.

La caja está realizada en madera de roble, dividida en dos cuerpos. La parte inferior resulta sencilla y está hecha con portones. Dentro alberga el gran fuelle accionado por palancas. El cuerpo superior resulta más vistoso, con siete calles de tubos mudos, unida a la anterior por ménsulas decoradas, que al de los jesuitas de Orduña (Vizcaya), de 1905[121], y al de San Martín de Zegama (Guipuzkoa), de 1911[122]. Todo el conjunto sonoro está almacenado en una caja expresiva, con los dos secretos a la misma altura, y con los tubos agudos convergiendo hacia el centro[123]. Responde al tipo de órgano que propone Amezua con el número 4, tan solo con la salvedad del Cor nuit 8´en lugar de la Octava dulce 4´, y, en definitiva, de proporciones similares al que montó en la catedral. La entonación es de 431 Hz.

Iglesia del Sagrado Corazón de PP. Jesuitas (Valladolid)

El órgano fue encargado a la casa de Aquilino Amezua en Azpeitia, y asentado por Leocadio Galdós en el coro de la iglesia neogótica de finales del siglo XIX, frente al altar, según testimonio gráfico aportado por Juan Luis Sáiz[124]. Fue estrenado el 29 de mayo de 1907 (recordemos que

121. Salaberría Salaberría, *Órganos de Bizkaia*, p. 63.

122. Elizondo Iriarte, *El Órgano en Gipuzkoa*, p. 166.

123. Lama, *El órgano en Valladolid*, p. 406. Señala que añadieron tres juegos nuevos, cuando en realidad se suprimen cinco, en el primer teclado el Hierodófono por un Lleno y el registro de Bajoncillo-Clarín por un Clarín de 4´, y en el segundo suprimen la Flauta de Viena de 8´por un Violín de 4´; la Dulciana de 8´por un Nazardo 22/3, y la Voz Humana 8´por una Quincena 2´.

124. http://www.organaria.es (Última consulta 5 de septiembre de 2011) y http://www.facebook.com/pages/Clar%C3%ADn-en-Quincena-%C3%93rgano-Ib%C3%A9rico/487837625367?sk=wall&filter=12#!/media/set/?set=a.258596384213784.60563.237168343023255&type=1 (Última consulta 2 de junio de 2012).

era el segundo en un mismo año que estrenaba la ciudad de Valladolid) con un concierto ofrecido por el padre Nemesio Otaño, uno de los máximos valedores del órgano romántico[125], celebrado a las 11 de la mañana con obras de Guillmant, Batiste, Boëllmann, Lefebure-Wely, Gounod y Bossi[126].

Fig. 8. Órgano de la Iglesia del Sagrado Corazón de PP. Jesuitas (Valladolid), 1907 (J. I. Palacios Sanz).

125. Elizondo Iriarte, "El P. Nemesio Otaño", p. 485.

126. *El Norte de Castilla*, 29 de mayo de 1907, p. 3. En estos momentos la documentación de este órgano está dispersa y sin catalogar, por lo que resulta imposible su consulta.

Al derribar el viejo templo, fue desmontado el órgano, trasladado y nuevamente reintegrado en 1972 por José María Galdós y Alejandro Usabiaga en la cabecera de la nueva iglesia, en una especie de habitación cerrada por tres grandes celosías de madera[127]. El instrumento tiene dos teclados de 56 notas y pedal de 30 por transmisión al primer teclado, de transmisión mecánica en teclados y registros, totalmente expresivo, y con una disposición habitual en este artífice:

I. (Gran Órgano)	**II. (Recitativo)**
Violón 16´	Celeste 8´
Violón 8´	Gamba 8´
Flautado 8´	Flauta Armónica 8´
Octava 4´	Ocarina 4´
Trompeta 8´	Lleno 2 h
Clarín 4´	Fagot-Oboe 8´

Coincide con el modelo número 3 que propone Amezua, salvo la presencia de la Trompeta angélica en lugar de la Octava dulce 4´, si bien a la disposición original permutaron la Trompeta angélica y la Voz humana por un Lleno de 2 hileras y la Ocarina 4´[128]. Hay tres enganches (II/P, I/P, II/I), trémolo, pedal de expresión, pedal de fuerte o pedal basculante que acciona la entrada de la octava, la trompeta y el clarín del primer teclado. La tubería se asienta sobre dos secretos cromáticos de corredera, situados en la base de las persianas de expresión. Los tubos más graves tienen secretos neumáticos independientes en los costados y la lengüetería sigue ocupando el primer plano sonoro. Un gran fuelle-depósito se halla debajo de los secretos, a los que llega el aire a través de sendas mangas.

La caja está tallada en madera de castaño y lleva los habituales tubos de adorno en las persianas. En la actualidad este instrumento no se utiliza y está arrinconado en este cuarto-trastero. Además la mecánica está desajustada, y la armonización alterada, sin color, lleno de polvo y los tubos del Fagot-Oboe caídos.

127. Al año siguiente iniciaron la restauración del órgano de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia).

128. Lama, *El órgano en Valladolid*, p. 383.

Iglesia del Colegio de la Compañía de María (Valladolid)

El órgano llegó al coro de la capilla neogótica del colegio en 1908, para ser montado por Leocadio Galdós[129] e inaugurado el 2 de julio de ese mismo año. Lo donó doña Casilda Nieto en recuerdo de su hija María Tapia, religiosa que fue de la comunidad[130]. Era idéntico al de los jesuitas de esta ciudad. Durante muchos años acompañó los actos litúrgicos de las religiosas y de las colegialas, hasta que empezó a ser utilizado con menor frecuencia y únicamente para las bodas por la organista Pilar Peña. Hacia 1955 José María Galdós lo apeó, limpió y puso a punto[131].

Es completamente expresivo y de tracción mecánica, excepto los tubos más graves, que se hallan al fondo y costados de la caja en secretos neumáticos. En primer término se halla la Trompeta. La tubería en el secreto tiene forma de V diatónica, y conserva la mecánica original para alimentar los fuelles, si bien en la reforma de mediados de siglo colocaron un motor eléctrico[132]. Al exterior luce una sobria caja de castaño, estructurada en dos cuerpos. La parte superior luce una tubería de adorno en los dos castillos laterales, y dos paneles de expresión con el adorno de medios tubos en la parte central.

Posee dos teclados y pedal de 30 notas unido al primer teclado, y seis pedales de enganches: I/P, II/P, I/II, fuerte (hace entrar la octava y la lengüetería), expresión y trémolo. Su composición es la siguiente:

I. (Gran Órgano)	**II. (Recitativo)**
Violón 16´	Celeste 8´
Violón 8´	Viola de Gamba 8´
Flautado 8´	Flauta Armónica 8´
Octava 4´	Voz Humana 8´
Trompeta 8´	Trompeta Angélica 8´
Bajoncillo 4´	Fagot y Oboe 8´

Tanto este órgano como el de la iglesia de los Jesuitas de Valladolid, responden con total exactitud al prototipo número 3, aunque en este caso se conserva intacto, y con grandes parecidos entre ambos instrumentos, salvo en pequeños detalles de las cajas.

---

129. Ibídem, p. 382.

130. Los datos están tomados del folleto del concierto de órgano a cargo de Pedro Aizpurúa y de la Coral Vallisoletana, celebrado el 6 de noviembre de 1997, aparte de la información comunicada por la organista en nuestra visita de julio de 2011. El colegio no conserva documento o contrato alguno referente al órgano.

131. LAMA, *El órgano en Valladolid*, p. 382.

132. Ibídem, p. 383.

Fig. 9. Órgano del Colegio de la Compañía de María (Valladolid), 1908 (J. I. Palacios Sanz).

Monasterio de la Santísima Trinidad de Madres Carmelitas (Soria)

El convento es fundación de Santa Teresa, del año 1581. A lo largo de los cuatrocientos años de vida del monasterio pudo custodiar algún órgano, como atestigua el inventario de Hacienda de 1837, en donde constata la existencia de un órgano en el coro alto de la clausura[133].

Dado el mal estado del anterior órgano, fue sustituido por el que construyó Amezua en 1908. Fue donación de las hermanas Clara y Ramona, y costó a las benefactoras 6.500 pts., aunque su precio inicial sufrió una rebaja de 1.000 pts., gracias a las gestiones del carmelita fray Justo de San José y de la cesión al organero de la tubería del órgano viejo[134].

Fig. 10. Órgano del convento de San José de Madres Carmelitas (Soria), 1908 (J. I. Palacios Sanz).

133. Palacios Sanz, José Ignacio: *Órganos y organeros en la provincia de Soria*, Soria, Diputación Provincial, Colección Temas Sorianos, núm. 25, 1994, p. 586.

134. Archivo de Madres Carmelitas de Soria: *Libro de Relaciones Históricas (1875-1945)*, s.f.

Se trata del instrumento más pequeño de los construidos en los últimos años por Aquilino, y tipificado dentro del modelo nº 1. Mide unos tres metros, es mecánico, totalmente expresivo, y en el frente existen unos tubos de adorno en la fachada adosados a las persianas. Descansa en la parte más avanzada del coro alto, en el lateral izquierdo, según se mira al altar mayor. El organista tiene a su disposición un único teclado de 56 notas, pedal de pisas de 13 notas enganchadas al teclado manual, y seis registros enteros: Flauta 8´, Salicional 8´, Voz celeste 8´, Violón 8´, Octava 4´ y Trompeta 8´. El mismo orden llevan los tubos sobre el secreto. El trémolo completa las posibilidades sonoras del instrumento. Es de tracción mecánica para las notas y registros con los varillajes debajo del secreto, salvo los bajos que se asientan en secretillos independientes, con la Trompeta detrás de las persianas de expresión. No ha sufrido modificaciones desde su origen.

Parroquia de San Pelayo, Huerta del Rey (Burgos)

Contemporáneo del órgano de la iglesia de Santa Isabel del madrileño barrio de Chamberí[135], consta de nueve juegos, tomando también como base el modelo n.º 1, pero ampliado en tres juegos. Se trata de una donación hasta el momento anónima, ya que la escasa documentación existente no refleja nombre alguno. Fue estrenado en junio del año 1910, dato que sabemos por el cargo en el libro de contabilidad parroquial, al figurar por primera vez el trabajo del organista por medio año, por valor de 25 pts.[136]. En 1925, junto a la asignación del organista, figura el arreglo y afinación a cargo de un padre pasionista de Peñaranda de Duero, al que entregan en concepto de limosna 50 pts.[137].

Este es un ejemplo de órgano construido casi en serie[138], de tracción mecánica, con un único teclado de 56 notas y pedal corto de 13 pisas enganchado al manual, ubicado en el lateral izquierdo del mueble (igual que el de Soria). El varillaje está fabricado en abeto con cabezas roscadas y tuercas de cuero para el ajuste, que corre debajo del secreto. Los registros se sitúan a ambos lados del teclado, con tiradores de madera y las reducciones de rodetes de hierro. La disposición responde a la ubicación

135. López Pérez, *Órganos de la Comunidad de Madrid*, p. 110.

136. Archivo Parroquial de Huerta del Rey, Burgos: *Libro de Cuentas de la Fábrica Parroquial de San Pelayo*, Data 1910, f. 53v.

137. Ibídem, Data 1925, s.f.

138. http://www.facebook.com/pages/Aquilino-Amezua/237168343023255#!/pages/Aquilino-Amezua/237168343023255 (Última consulta 3 de junio de 2012).

habitual en el secreto, menos los tubos graves, que están en secretos independientes en los laterales y al fondo de la caja, y la Voz Humana encerrada en una caja expresiva. Hay un Trémolo y esta disposición de nueve juegos enteros: Voz Humana 8´, Flauta dulce 8´, Flauta 8´, Salicional 8´, Voz celeste 8´, Violón 8´, Octava 4´, Trompeta 8´ y Trompeta 8´ (en realidad es un Fagot-Oboe).

Fig. 11. Órgano de la iglesia de San Pelayo de Huerta del Rey (Burgos), 1910 (J. I. Palacios Sanz).

Real Colegio de San Albano (Valladolid)

El Colegio fue fundado en 1589 por el jesuita de origen inglés Robert Persons[139]. En la iglesia octogonal Amezua montó un órgano en enero de 1910, y fue inaugurado en febrero de ese mismo año. El instrumento costó 27.300 pts., según menciona un folleto de la misma casa constructora editado en 1913[140].

Fig. 12. Órgano del Real Colegio de los Ingleses (Valladolid), 1910 (Archivo Colegio S. Albano).

139. Burrieza Sánchez, Javier: *Virgen de los ingleses, entre Cádiz y Valladolid. Una donación desde las guerras de religión*, Valladolid, Real Colegio de los Ingleses, 2008, p. 325.

140. Sáiz Virumbrales, Juan Luis: *Sobre el desaparecido órgano Aquilino Amezua (1910) del Real Colegio de los Ingleses de Valladolid,* pp. 9 y 11-12, en http://www.organaria.es/ (Última consulta 8 de enero de 2013).

La caja es casi idéntica al de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Marquina (Vizcaya) de 1910. Posiblemente tenía dos teclados, dieciséis juegos efectivos, cada uno con su secreto cromático, completamente expresivo y de tracción neumática. Sáiz, siguiendo el modelo cercano de Santiago en Valladolid, propone esta disposición: "gran profusión de juegos de fondo 8 pies de distintas tallas, muy aptos para el acompañamiento y también con tendencia orquestal, algunas lengüetas más o menos fuertes en el I Teclado (una Trompeta 8' posiblemente acompañada de un Clarín 4') y, en el II Teclado, algún juego de lengüeta orquestal"[141].

El órgano, según comenta Fermín Trueba, fue desmantelado en 1970, y solo se conserva el escudo que remataba la caja, que junto a una placa que iba en un costado están hoy en la escalera principal del colegio, en la que se menciona al benefactor y donante del órgano, Edmund Granville Ward Esquire (1853-1915), viajero y apasionado por la liturgia, que residió durante algunas temporadas en el colegio y en Boecillo, y se relacionaba con algunos círculos vallisoletanos, como pudo ser el reformista del *Motu Proprio*. En 1906, el organista de la catedral, Segundo Milagro, con letra de P. Gobernado, le dedicó una composición en forma de himno para solista y teclado[142].

Proyecto para la Catedral de León

La catedral de León, de estructura tan frágil, sufrió un intenso proceso de restauración bajo la tutela de Demetrio de los Ríos y después de Juan Bautista Lázaro, antes de su solemne reapertura, entre 1859 a 1901. Por entonces la seo leonina poseía un órgano de Otorel, que permaneció en la tribuna del evangelio, hasta que en 1953 fue sustituido por otro de la casa Organería Española.

Las distintas propuestas de Demetrio de los Ríos de trasladar el coro desde 1891[143], fueron rechazadas por el cabildo y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por no ser un tema acorde con cuestiones litúrgicas[144]. El precitado proyecto pudo coincidir con la idea de hacer un

141. Ibídem, pp. 11 y 15.

142. Archivo del Real Colegio de los Ingleses, Valladolid: *Caja 106.04*.

143. Fernández Cuervo, M.ª del Carmen: *Colección documental del archivo de la catedral de León. Siglo XIX*, Madrid, Colección Fuentes y Estudios de Historia Leonesa, núm. 119, Caja España, 2007, p. 702. En este memorial el cabildo manifiesta al obispo su oposición al traslado por ofrecer así "un mayor esplendor al culto, por respeto al público y por las condiciones climatológicas".

144. González-Varas Ibáñez, Ignacio: *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, Estella, Universidad de León, 1993, pp. 374-375, 407-408 y 420-422. El arquitecto

nuevo instrumento, que Juan Bautista Lázaro, dos años después, planteó emplazar en una nueva tribuna sobre la puerta principal oeste[145].

Cuando Amezua visitó la catedral en 1904, de paso hacia Valladolid, manifestó públicamente ante la prensa local que el órgano era "insuficiente para el servicio de esta iglesia", proponiendo instalar uno sin grandes efectos sonoros, ya que las condiciones acústicas no lo permitían[146]. Gracias a la revista *Blanco y Negro* sabemos que este proyecto incipiente se empieza a fraguar en 1910. El rotativo da cuenta de la visita a los talleres de Azpeitia de la marquesa de Paredes junto a Azorín y Miguel de Unamuno en donde pudieron admirar y probar el órgano concluido para la catedral legionense con obras de Widor y Guilmant[147].

El caso es que ésta es la única referencia con la que contamos para vincularlo con esta seo, ya que la realidad es otra bien distinta, sin que existan referencias documentales al respecto, ni contrato que vincule a ambas partes. Tan sólo son tres las noticias que tenemos sobre el órgano de la seo leonina en la primera década de siglo: en 1901, Luis García lo compone e instala un teclado transpositor; en 1905, es afinado por Amezua, por la cantidad de 70 pts.; y en 1912, acude Leocadio Galdós para el mismo fin, con el coste de 125 pts[148]. Al final, acabó siendo comprado por la parroquia de San Martín de Zegama (Guipúzcoa) en 1911 por 35.000 pts., con donativos de la feligresía, siendo inaugurado el 11 de noviembre de ese mismo año[149].

Demetrio de los Ríos proyectó devolver al presbiterio a su estado original. De nuevo en 1889 se reafirmó en este proyecto con la intención de trasladar el coro y el órgano, al mismo tiempo que recomendaba una nueva caja, "menos disparatada y de mejor gusto". El cabildo arguyó en contra en ambas ocasiones cuestiones de culto y litúrgicas para oponerse a dicho traslado. Teijeira, M.ª Dolores: "El traslado de la sillería coral de la catedral de León en el siglo XVIII. La aportación documental", en *Estudios humanísticos. Geografía, historia arte*, 16 (1994), p. 239.

145. González-Varas Ibáñez, Ignacio: "Nuevos proyectos de traslado del coro catedralicio en el siglo XIX", en *Arte, Función y Símbolo. El coro de la catedral de León*, Madrid, Universidad de León, 2000, p. 164.

146. *El Mensajero de León, Diario Independiente*, 9 de junio de 1904, tomado de http://www.de-leon.com/?act=80&id=1&cita=59018 (Última consulta 8 de enero de 2013).

147. *Revista Blanco y Negro*, febrero de 1910.

148. Archivo Catedral de León: *Libro de Administración de la Fábrica 1901-1960*, núm. 9773, pp. 33 y 97; *Caja de Facturas 1905,* Carpetilla 23; y *Caja de Facturas 1913,* Carpetilla 3.

149. Elizondo Iriarte, *La organería romántica*, p. 375; Azkue, José Manuel y otros: *Órganos de Gipuzkoa*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1999, p. 507, y *El Correo de Guipúzcoa*, de 2 de marzo de 1911, tomado de http://www.facebook.com/media/set/?set=a.400870419986379.91996.237168343023255&type=1 (Última consulta 9 de enero de 2013).

Fig. 13. Órgano de Zegama (Guipúzcoa) proyectado para la catedral de León, 1910 (J. I. Palacios Sanz).

La caja guarda parecidos a la de Marquina, dividida en dos secciones cuerpos, con dos torres laterales que enmarcan dos castillos centrales[150]. La composición del órgano, con 56 notas, presenta dos teclados expresivos independientes:

I. (Gran Órgano)	**II. (Recitativo)**	**Pedal (30 notas)**
Violón 16’	Flauta armónica 8´	Grandes contras 16´
Flautado 8’	Dulciana 8´	Violón 16´
Violón 8’	Viola de gamba 8´	Contrabajo 8´
Flauta dulce 8’	Voz celeste 8´	Contras 8´
Hierodófono 8’	Flauta octaviante 4´	Bajete 4´
Octava 4’	Fagot y Oboe 8´	Bombarda 16´
Lleno (2-3 hileras)	Trompeta real 8´	
Bombarda 16’	Voz humana 8´	
Trompeta 8’	Trémolo	
Bajoncillo 4’		

Pedales: I/P, II/P, Octavas agudas II/I, Octavas graves II/I, Expresión II, combinaciones libre y cuatro combinaciones fijas (piano, medio, tutti y anulador).

150. Elizondo Iriarte, *El órgano en Gipuzkoa*, p. 166.

Queda la tubería encerrada por persianas detrás de los tubos de la fachada. El sistema de tracción de notas es mecánico con máquina de asistencia neumática y la registración neumática tubular, sistema que ya había desarrollado en las catedrales de Valladolid y Oviedo, y que el propio organero denominaba "mixto". El instrumento sigue el esquema ya utilizado en otros instrumentos, con abundantes fondos al que se suma el Hierodófono en el primer teclado. Y otro tanto vemos en el segundo teclado con una Flauta Armónica gruesa, los mordentes juegos de Dulciana, la Gamba y la Voz Celeste, más la presencia de juegos de cuatro pies (la Ocarina no es solista, como defendía Otaño). Por sus dimensiones cuenta con Lleno en docena y lengüetería de dieciséis pies, lo que le proporciona una gran potencia. Los secretos reciben una alta presión con 90 mm para el órgano mayor y el pedal, y 85 mm para el recitativo[151].

Basílica Colegiata de San Isidoro (León)

De las diversas visitas a León, será la colegiata de San Isidoro quien le encargue un órgano en el tramo final de la vida de Aquilino, y más en concreto en abril de 1911. El archivo de la colegiata conserva una carpeta con documentación sobre el órgano, con dos cartas cosidas al presupuesto y un recorte del periódico *El Correo Español*, de 11 de abril de ese año, firmado por B. C., y relativo a la inauguración-concierto (maratoniana, por cierto, como casi todas los conciertos que se ofrecían, ya que duró un par de horas) del órgano restaurado de la catedral de Murcia[152], el 28 de febrero de 1910, a cargo de los organistas José María Benaiges, también presente en Salamanca años atrás, y José Moreno Ballesteros, profesor interino de órgano del Real Conservatorio de Música de Madrid (plaza que obtuvo en propiedad al año siguiente)[153]. Posiblemente, esa noticia fuera el mejor aval para contratar esta obra, en la que destacaban sus innovaciones en el empleo de las máquinas neumáticas para hacer funcionar los cuatro teclados, los efectos de las octavas, la expresión de gran efecto y el motor eléctrico para los fuelles[154].

---

151. Ibídem, p. 168.

152. Artigas Pina, Javier: "El presupuesto nº 2 de Aquilino Amezua: Un documento inédito e indispensable para completar la historia y posterior restauración del gran órgano Merklin-Schütze de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena, sita en Murcia", en *Nassarre*, 22 (2006), pp. 13-28, y Daldoso, Jean (ed.): *Restauración del gran órgano Merklin-Schütze de la catedral de Murcia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, pp. 51-61.

153. *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes,* miércoles 14 de febrero de 1912, núm. 1132, Año XXIV, p. 83.

154. C.B.: "Inauguración de un órgano", en *El Correo Español*, 11 abril de 1911, y Archivo de la Colegiata de San Isidoro de León (en adelante A.C.S.I.L.): *Caja 203/12*, Legajo cosido, s.f.

Fig. 14. Órgano de la basílica de San Isidoro (León), 1911 (J. I. Palacios Sanz).

El órgano entra dentro de los parámetros del modelo n.º 3. Costó 11.000 pts., pagadas en un primer plazo el 28 de abril, y las 3.000 pts. restantes meses después. En esa fecha es revisada una anomalía en la nivelación del primer teclado, y el organero propone colocar un motor ventilador para surtir de aire al órgano, sin coste alguno por la instalación[155]. A estos gastos habría que añadir, en 1910, las 30 pts. de gratificación al maestro de capilla de la colegiata por sus gestiones; 80 pts. al organista por el reconocimiento, 286,30 pts. de la madera para hacer la plataforma en donde se asentaría el instrumento, más 257,15 pts. de montarla, 24,35 pts. de los dulces del día de la prueba del órgano, 5 pts. de las tarjetas de la inauguración, 8 pts. de una palanca y cerradura, 24,25 pts. de muelles para los "resortes", y 1,25 pts. de un candado para el órgano[156].

155. A.C.S.I.L. *Caja 203/12*, "Cartas".

156. A.C.S.I.L. *Libro de cuentas de Fábrica de la Real Iglesia Colegiata de San Isidoro de Léon, 1863-1919*, pp. 82-83. En la minuta de 1911, hay reflejadas el quitar y poner una tapa, 2 pts., y una más de una lámpara para el órgano, p. 85.

El instrumento presenta consola exenta a la caja y mirando al altar, con dos teclados de 56 y pedal de 30 notas, y un atril muy labrado que se inspira en los trabajos en cuero[157]. El primero lleva Flautado Principal 8´; Flautado Violón 16´ (7 tubos acústicos); Flautado Violón 8´; Octava 4´; Trompeta Real 8´. Y el segundo contiene Flauta Armónica 8´ (12 tubos acústicos); Viola de Gamba 8´ (12 tubos acústicos); Voz Celeste 8´, de 44 notas; Fagot-Oboe 8´; y Voz Humana 8´[158]. Los saca-registros están alineados por encima del segundo teclado y están realizados en madera y porcelana. Tiene tres enganches (I/P, II/P, I/II), dos pedales de expresión (el izquierdo es en realidad el saca-registros de la Trompeta Real o pedal de Fuerte, y el otro actúa sobre las persianas de expresión), y uno más para el trémolo.

Como siempre los materiales empleados son de primera calidad, secretos de "madera fina" con válvulas móviles, tubos bajos de 16´ y 8´ en secretos independientes neumáticos, acceso cómodo al interior, y los fuelles Comminus con dos depósitos y dos bombas. El primer teclado lo armoniza con potencia y brillantez, y sobresalen por la belleza sonora los juegos de Gamba y Celeste, con frenos armónicos en las bocas. No falta la Voz Humana, que como él define en el proyecto, ha sido "últimamente perfeccionada por esta casa". Por último, la caja se fabricará en madera de pino de Arcángel en estilo neogótico, para, en su opinión, estar "en armonía con el estilo del templo"[159]. Aquilino propone la afinación prototipo de 870 vibraciones a 15º. La garantía abarcaría 20 años, sin responder por humedades, incendios y otras circunstancias fortuitas[160].

ÓRGANOS DE LOS CONTINUADORES DE LA CASA AMEZUA

A la muerte de Aquilino Amezua nacen en 1913 dos empresas continuadoras de su espíritu, pero rivales entre sí. Una, fundada con dos colaboradores suyos, Luciano Cauqual y Leocadio Galdós[161], con taller en Hernani, aunque comercialmente situada en San Sebastián, con el nombre de Amezua y Cía., con una mayor presencia en Castilla y León, y que serán los encargados de realizar los órganos del Seminario de Astorga

157. Campo Olaso, "El órgano de San Esteban de Bera", p. 214.

158. A.C.S.I.L. *Caja 203/12.* "Presupuesto", pp. 1-2.

159. Ibídem, pp. 2-4.

160. Ibídem, p. 4.

161. González de Amezúa, Ramón: "El Órgano y la organería", en *Tesoro Sacro Musical*, XXVI, 8 (1943), p. 58.

(I/9, 1914)[162], catedral de Palencia (II/27, 1924)[163], monasterio de San Isidoro de Dueñas (II/11, 1928)[164], convento de San José, de Medina de Rioseco (I/9, 1928)[165], Complejo Hospitalario de San Luis de Palencia (II/11, 1930)[166], la reforma y ampliación del órgano de la catedral de Valladolid (III/28, 1933)[167], parroquia de San Miguel de Ágreda (I/6, 1942)[168] y la iglesia de Santa Teresa en Ávila (I/7, 1957)[169]. Mientras tanto, surge una nueva empresa por iniciativa de su viuda Micaela Nazábal, con los talleres en Azpeitia, capitaneada por el discípulo de Aquilino, Francisco Aragonés, y que se denomina Vda. de Amezua, Aragonés, F. Eleizgaray y Cía.[170], bajo la gerencia del organista Ignacio Fernández Eleizgaray, quien tomó una nueva dirección estética[171], y que contó con la colaboración de Alberto Merklin, entre 1917 a 1923, y Rafael Puignau[172]. Fueron los autores del instrumento del Real Colegio del Espíritu Santo en Salamanca (Clerecía), inaugurado por Nemesio Otaño (II/16, 1916)[173]. Esta alianza tuvo una vida un tanto efímera, ya que en 1915 se disuelve, al abandonar Aragonés

---

162. Gónzalez García, Miguel Ángel: "Arquitectura y Patrimonio artístico del Seminario de Astorga", en: *El Seminario de Astorga, 1799-1999*, León, Seminario de Astorga, 2002, p. 156, y Velado Gracia, Bernardo Velado Gracia y Velado Gracia, Hortensio: "La Hermandad de Sacerdotes Operarios diocesanos en el Seminario de Astorga", en *Astórica*, 18 (1999), p. 78.

163. López-Calo, José: *La Música en la Catedral de Palencia*, t. II, Palencia, Diputación Provincial, 1981, pp. 540-541.

164. López, Joaquín: "Órganos y organistas en el monasterio de San Isidoro de Dueñas (1891-1991)", en *Cistercium*¸ XLIII, 185, abril-junio (1991), pp. 393-416, y Arranz Adrados, Luis y otros: *Inventario de los órganos de la provincia de Palencia*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2008, pp. 225-228.

165. Lama, *El órgano en Valladolid*¸ pp. 234-235.

166. Arranz Adrados, *Inventario de los órganos*, pp. 352-354.

167. Lama, *El órgano en Valladolid*¸ p. 377.

168. Palacios Sanz, *Órganos y organeros,* p. 74.

169. Quirós, Antonio Bernaldo de y otros: *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila,* Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, Obra Social y Cultural, 2002, pp. 342-343.

170. Tenía como armonizadores a Salvador Aragonés, hijo del director de la empresa, y a un joven Rafael Puignau.

171. Gónzalez De Amezúa, Ramón: "Los nuevos órganos del Real Monasterio de El Escorial", en *Reales Sitios*, año II, 3 (1965), pp. 62-65. Inauguró muchos de los órganos de este periodo en ocasiones junto a Otaño (Jesuitas de Valladolid y Clerecía de Salamanca), Benaiges, Gabiola o Guridi, llegando a culminar la reforma de los órganos de El Escorial en 1929.

172. Zapiraín Marichalar, José María: "Don Rafael Puignau, maestro organero", en *Cuadernos de Sección Música. Eusko Ikaskuntza*, 7 (1994), p. 224.

173. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 419. En 1915 Aragonés decidió abandonar la sociedad y trabajar independiente.

la sociedad y comenzar una andadura en solitario, y pasa a denominarse Eleizgaray y Cia[174], recibiendo los encargos del monasterio benedictino de Santa María de Carbajal, en León (1918)[175], la parroquia del Milagro de San José, en Salamanca, hacia 1919[176]; el órgano de tres teclados y 25 juegos de la catedral de Zamora, en 1919[177]; la parroquia de San Andrés de Carrión de los Condes (Palencia), en 1920[178], y del Santuario Nacional de la Gran Promesa en Valladolid, de 1940, que supuestamente pueda proceder del Seminario de Toro[179]. La otra parte de la sociedad pasa a denominarse Viuda de Amezua, que construye el órgano de los Padres Paúles en Salamanca (II/19, ca. 1918)[180].

Algunos fueron encargos directos, por la recomendación de reconocidos músicos, como Nemesio Otaño en el nuevo órgano de la iglesia del Real Colegio del Espíritu Santo de Salamanca, popularmente conocida como la Clerecía, en 1916[181]. Otros se adquirieron en subastas, como sucedió con el de Astorga, en 1914, comprado en una exposición de Vitoria[182]; o bien se compraron a órdenes religiosas o institutos seculares, como el del Seminario de la Congregación de Misiones de Padres Paúles de Salamanca, procedente del Asilo de la Vega, que fue adquirido en 1958 por la cantidad de 100.000 pts.[183].

---

174. Puignau, Rafael: "Miscelánea: Fallecimiento en Gerona de notable Maestro-organero, Salvador Aragonés", en *Tesoro Sacro Musical*, (1966), p. 60; y Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 379.

175. Elizondo Iriarte, *La Organería romá10ntica*, p. 164.

176. Véase http://www.organaria.es, (Última consulta 12 de septiembre de 2011).

177. Elizondo Iriarte, *La Organería romántica*, p. 422; y Elizondo Iriarte, Esteban: "Fábrica de órganos de San Ignacio de Eleizgaray y Compañía de Azpeitia (de 1913 a 1930)", en *Musiker*, 13 (2002), p. 149.

178. Arranz Adrados, *Inventario de los órganos*, p. 154. Originalmente era de Juan Francisco de Toledo de 1766.

179. Lama, *El órgano en Valladolid*, pp. 407-408.

180. En una puerta central hay pegado un papel con el nombre de la empresa y escrito a mano las palabra "Obispo de", "Salamanca", y Bulto núm. 69". Fue adquirido por 100.000 pts.

181. Elizondo Iriarte, "Fábrica de órganos de San Ignacio", p. 146.

182. Palacios Sanz, *Órganos y organeros*, p. 288. Por entonces esta misma casa ofreció un presupuesto al cabildo de El Burgo de Osma para la reparación del órgano del evangelio, que no le fue adjudicado, al aceptar los capitulares uno más barato presentado por Quintín Rufiner, organero de Valladolid que a buen seguro contaba con los avales del arzobispo de Valladolid, Gandásegui.

183. Información transmitida por el P. José Manuel Sánchez Mallo en nuestra visita realizada el 27 de julio de 2011.

Fig. 15. Órgano de la Iglesia del Espíritu Santo o de La Clerecía (Salamanca), 1916, de Vda. de Amezua, Aragonés, F. Eleizgaray y Cía. (J. I. Palacios Sanz).

La mayoría de los instrumentos combinan los sistemas mecánicos (Seminario de Astorga) con los neumáticos, con una marcada preferencia al empleo único de este último (catedral de Palencia, convento de MM. Carmelitas de Medina de Rioseco, Clerecía de Salamanca, Dueñas y Ágreda), si bien, desde mediados de siglo, la tracción eléctrica se va imponiendo a las anteriores (Complejo Hospitalario de San Luis en Palencia y en la Iglesia de la Compañía de Teresa de Ávila). La máquina Barker siguió utilizándose para la mecánica de los teclados y los saca-registros, a la vez que implantan registros por transmisión y juegos reversibles (Clerecía y Paúles en Salamanca, catedral de Palencia y Valladolid, y el convento de Dueñas)[184].

184. Elizondo Iriarte, Esteban: *El órgano en Gipuzkoa*, San Sebastián, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010, pp. 174-175.

La base sonora son los fondos de ocho pies. A veces, aparecen juegos de dos pies y unos oscuros llenos en los órganos de mayor tamaño, como así ocurre en la ampliación de la catedral de Valladolid, en la parroquia de Santiago de Valladolid y en la catedral de Palencia. En los más pequeños emplean particiones en los registros a la manera barroca, como en Astorga. No faltan los juegos habituales en los órganos postrománticos, con entonación a pie cerrado y grieta ancha, dientes en las almas y entallas en el pabellón, como el caso de la catedral de Palencia[185]. La calidad de la tubería sigue los mismos parámetros de Aquilino, en proporciones de 50% de estaño para los tapados y 70% para el resto[186]. No falta la Voz Humana en caja expresiva independiente (Clerecía) o no (Paúles de Salamanca y la catedral de Valladolid), la Ocarina (Clerecía) y el Fagot/Oboe, de resonadores cónicos de talla estrecha o de doble cono para el Oboe, al estilo francés y con canales redondos cerrados (Bertounège) y los cepos con nuez y anillo (Clerecía, Paúles, Medina de Rioseco por separado, y la catedral de Valladolid)[187]. Con el juego de Flauta Armónica alcanza una gran belleza sonora, y son anchos de talla (todo lo contrario que la Gamba). En ocasiones emplea una octava abierta y otra cerrada, que responde al nombre de Ocarina, colocado en dos hileras con la triple morfología de tubería.

Los secretos son de amplias proporciones (hasta dos metros y medio) y obliga a emplear varillajes y reducciones de largas dimensiones con doble molinete, lo cual resulta siempre incómodo para el toque del organista. Los tubos van colocados en forma de mitra (Astorga, Dueñas y Medina de Rioseco) o confluyendo hacia el centro por los condicionantes arquitectónicos del edificio (catedral de Palencia). En secretillos auxiliares, a los fondos del instrumento o en sus costados, van asentados los juegos más graves, hechos en pino y pintados de almazarrón para la Flauta Armónica, Contrabajo, Violón, y en los más pequeños el Fagot (Astorga y Clerecía). Los instrumentos pequeños son de correderas, mientras que en los restantes utiliza unos fuelles para mover las correderas de los sacaregistros, con las ventillas de cedro del Canadá y los tiros de latón. Los fuelles son de pliegues de grandes proporciones, accionados originalmente por dos bombas con las palancas de pies en el lateral derecho, y en

185. Acitores Cabezudo, Federico: *Informe sobre el órgano de la catedral de Palencia,* (inédito), 1998, p. 6.

186. Acitores Cabezudo, Federico: *Informe sobre el órgano de la Real Clerecía de San Marcos, Universidad Pontificia de Salamanca*, (inédito), 1989, p. 4.

187. Acitores Cabezudo, Federico: *Informe sobre el órgano del Seminario de Astorga,* (inédito), 2001, pp. 2-3.

Fig. 16. Órgano del monasterio de M. Carmelitas de Medina de Rioseco (Valladolid) 1928, Amezua y Cía. (J. A. de la Lama).

Fig. 17. Órgano del Seminario de PP. Paúles (Salamanca), 1918, Viuda de Amezua (J. I. Palacios Sanz).

la actualidad por una turbina eléctrica. La columna de aire que proporciona es de 80/85 mm, como en la Clerecía[188].

La ubicación preferida es al fondo de los coros, salvo el de Astorga, ubicado en el nicho lateral de la tribuna del lado de la epístola, y el de Ágreda, en el lateral de la epístola[189]. Tenemos muebles sencillos y muebles de un tamaño considerable. Son cajas sobrias y eclécticas, menos en las del Seminario de Paúles de Salamanca, de estilo neogótico, con pináculos y tracerías, fabricadas en cedro sin pintar (Astorga), roble americano (Dueñas), y pino teñido de caoba (Clerecía). Van estructuradas en dos cuerpos y varias calles, con leves adornos de guirnaldas (Astorga), instrumentos y molduras talladas. Los más modernos, a partir de mitad de siglo, carecen de ella. La tubería de fachada es muda (Clerecía y Dueñas) y es parte del ornato de las fachadas, o no tiene y únicamente hay persianas al frente (Medina de Rioseco), o en los costados (Astorga), o incluso en las transformaciones del órgano de la catedral de Palencia conservan los tubos antiguos[190].

Las consolas van delante de la caja, con un teclado de 56 y 13 pisas notas (Medina de Rioseco y Ágreda), o dos teclados de 56 notas y pedal de 30 notas, radial en madera de haya (Palencia, Valladolid, Dueñas). Las notas naturales están realizadas en marfil o hueso y las alzas en ébano[191]. Incorporan botones para las combinaciones libres (Clerecía y Paúles de Salamanca), teclados transpositores (Ágreda y Ávila) y los efectos de superoctavas y suboctavas (Clerecía y Ágreda), para conseguir nuevas posibilidades técnicas y efectos sonoros.

En general, resultan órganos de carácter romántico, armonizados a "pie cerrado", con dientes en las almas y entallas en el pabellón, afinados a 430 Hz o a 440 Hz (Dueñas). En general son de gran calidad, como así sucede con el de la Clerecía, uno de los mejores que salieron del taller de Azpeitia, y muy similar al fabricado, en 1913, para la iglesia de la Concepción de Madrid[192]. Los más cercanos son de estética postromántica, como los del complejo Hospitalario de Palencia[193] y el de la Iglesia de la Compañía de Santa Teresa en Ávila[194].

Recibido: 25 de febrero de 2013
Aceptado: 6 de junio de 2013

188. Acitores Cabezudo, *Informe sobre el órgano de la Real Clerecía*, p. 3.

189. Palacios Sanz, *Órganos y organeros*, p. 74.

190. Acitores Cabezudo, *Informe sobre el órgano de la catedral de Palencia*, p. 6.

191. Acitores Cabezudo, *Informe sobre el órgano de la Real Clerecía*, p. 2.

192. López Pérez, *Órganos de la comunidad de Madrid*, pp. 278-279.

193. Arranz Adrados, *Inventario de los órganos*, pp. 352-354.

194. Bernaldo De Quirós, *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, pp. 342-343.

NASSARRE, 29
2013, pp. 179-206
ISSN: 0213-7305

Los Triludios al Santísimo Sacramento de Luis Iruarrízaga (1891-1928): tradición y renovación en la producción sacra española a principios del siglo XX

SANTIAGO RUIZ TORRES

Resumen: Son numerosas las incertidumbres que persisten aún acerca de la producción sacra en la España de comienzos del siglo XX y de sus artífices más sobresalientes. Este grupo humano, conformado principalmente por eclesiásticos, acogió las directrices sobre música sagrada promulgadas por el Papa Pío X en su Motu Proprio *Tra le sollecitudini* (1903), tratando de adaptarlas a su estética personal. Estas páginas pretenden dar a conocer a uno de sus máximos protagonistas, el sacerdote claretiano Luis Iruarrízaga (1891-1928), a través del análisis de una de sus obras más emblemáticas: sus tres *Triludios al Santísimo Sacramento*. De esta forma, se podrá apreciar, no sólo la calidad y adecuación de esta música al marco litúrgico, sino también su grado de asimilación e interacción respecto a las vanguardias musicales del momento.

Palabras clave: Luis Iruarrízaga, Motu Proprio, Pío X, polifonía sacra, análisis.

Abstract: Many and varied are the uncertainties about the sacred production from the beginning of the 20th century in Spain as well as their outstanding composers. These scholars, mainly formed by ecclesiastics, received the guidelines about sacred music promulgated by Pope Pius X in its Motu Proprio *Tra le sollecitudini* (1903), adapting this regulation to its own aesthetic. This study purposes to shed light on the claretian priest Luis Iruarrízaga (1891-1928) –one of the greatest leading figures in this clerical movement– through an analytical approach based on his more representative composition: *Triludios al Santísimo Sacramento*. In this way, it will be possible to appreciate, not only the high-quality and adjustment of this music to the liturgical frame, but also the reception and influences with regards to the musical avant-gardes of that time.

Key words: Luis Iruarrízaga, Motu Proprio, Pius X, sacred polyphony, analysis.

PERFIL BIOGRÁFICO DE LUIS IRUARRÍZAGA

Etapa de formación (1891-1916)

Según Juan, hermano de nuestro compositor, Luis Iruarrízaga constituye un caso extraordinario de autodidactismo[1]. En efecto, nacido en Yurre (Vizcaya) en 1891 en el seno de una familia humilde donde nadie había cultivado la música antes de él, los primeros años de vida de Luis estuvieron marcados por la profunda religiosidad de sus padres. A la temprana edad de 6 ó 7 años empezó a mostrar inquietud hacia la música escuchando cantar al coro de niños de su pueblo. Advirtiendo este incipiente interés, sus padres decidieron que asistiera a clases de solfeo con el profesor y organista P. Ramiro de Urrecha. Paralelamente, se integró en el coro parroquial donde destacó por su voz de tiple. En 1904, sintiendo vocación religiosa, ingresó en el colegio claretiano de Valmaseda (Vizcaya), donde se reveló desde el comienzo como un estudiante de talento. Pese a no recibir allí enseñanza musical reglada, consta que asistió esporádicamente a clases con los maestros Martín Rodríguez, Luis Urteaga y Nicolás Medrano[2]. Sin duda, el principal adiestramiento musical durante aquellos años lo adquirió cantando en el orfeón del centro donde –según diversos testimonios– fue mostrando un espíritu observador que le impulsaba "a copiar de los demás lo bueno que en el arte veía"[3]. Probablemente sea en este momento cuando el joven Luis componga sus primeras obras sin apenas estudios y sólo por entretenimiento[4], pues carecía de la necesaria base musical[5].

Hay que esperar a su etapa de formación en Teología, Moral y Filosofía en Segovia, Beire (Navarra) y Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), entre los años 1907 y 1916, para que aflore con claridad su faceta artística. Resuelto ya a abrazar el estado sacerdotal, fue a la par profundizan-

1. Iruarrízaga, Juan: "El P. Iruarrízaga, compositor", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 66.

2. Postíus, Juan: "Efemérides del P. Luis Iruarrízaga", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 37.

3. Itúrbide, Emiliano: "Dictamen de sus primeros profesores y maestros", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 33.

4. Mientras que su profesor Emiliano Itúrbide niega que compusiera algo en aquellos años [Ibídem, p. 34], compañeros suyos de estudios y su propio hermano Juan atestiguan que en Valmaseda realizó sus primeros ejercicios musicales sin apenas técnica; Iruarrízaga: "El P. Iruarrízaga", p. 66.

5. Nicolás Medrano afirma que abandonó el colegio de Valmaseda "sin conocer todavía las diversas tonalidades"; Medrano, Nicolás: "Dictamen de sus primeros profesores y maestros", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 34.

do en la ciencia musical de una manera esencialmente autodidacta, a partir de los métodos de armonía de Arín y Fontanilla, Durand o Eslava, así como los tratados de composición de Vicent d'Indy o el de contrapunto y fuga de Michael Haller. La obra de este último compositor, uno de los máximos exponentes del Cecilianismo, le marcó de forma notable en un primer momento, si bien, poco a poco, esta atracción inicial se fue desvaneciendo al evidenciar que su música caía con frecuencia en la rutina[6]. Ello no obsta, sin embargo, para que mantuviera algunos valores derivados del movimiento ceciliano a lo largo de toda su vida: su admiración por la obra de los grandes polifonistas del siglo XVI, en especial Palestrina, Morales y Victoria, y su animadversión hacia todo tipo de música de procedencia teatral, aspectos en los que hacía hincapié el Motu Proprio de Pío X (1903)[7]. Ya para 1912, cuando Luis contaba tan solo con 21 años, el jesuita Nemesio Otaño le invitaría a colaborar en la revista *Música Sacro-Hispana*[8].

Madrid: Etapa de plenitud (1916-1928)

Una vez ordenado sacerdote en 1916, Luis Iruarrízaga fue destinado al madrileño Santuario del Corazón de María en calidad de organista. Sin duda, Madrid supuso para el religioso una apertura hacia nuevos horizontes artísticos y una apuesta más decidida por la modernidad musical dentro de los ideales de santidad, universalidad, bondad de formas y eficacia del texto ensalzados en el documento piano[9]. Su deseo de renovar y difundir la creación religiosa en España le condujeron a liderar diferentes proyectos, entre los que cabe destacar la fundación de la revista *Tesoro Musical de Ilustración del Clero* en 1917, como suplemento literario y musical dentro del boletín claretiano *Ilustración del Clero*. Nacida con la finalidad de depurar del templo la presencia de la música teatral y "for-

6. El P. Juan Echevarría recoge una graciosa anécdota al respecto. Preguntándole a nuestro músico por qué no le entusiasmaba Haller como antes, le respondió que "Haller [quedaba] ya debajo de [sus] piernas"; ECHEVARRÍA, Juan: "Semblanza general del P. Iruarrízaga", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 28.

7. En concreto, el documento papal ensalza la polifonía clásica porque "se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada" y señala que "entre los varios géneros de la música moderna, el que parece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral"; *Tra le sollecitudini*, II. Géneros de música sagrada, núms. 4 y 6.

8. G. FERRERO, José: *Luis Iruarrizaga Aguirre, C.M.F.*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977, pp. 46-47.

9. *Tra le sollecitudini*, I. Principios generales, núm. 2.

mar el gusto artístico del pueblo cristiano"[10], se orientó inicialmente hacia la edición de música de fácil ejecución, que estimulara la participación activa de los fieles, aspecto también prescrito en la citada instrucción papal[11]. Si bien, con el paso del tiempo fue convirtiéndose en punto de encuentro de las más atrevidas polifonías. Ya en 1925, gracias a la buena acogida que recibió entre el estamento eclesiástico, se convirtió en revista independiente bajo el encabezamiento de *Tesoro Sacro Musical*, aumentando sus páginas de manera significativa. Fue tal la popularidad adquirida por el boletín que, aun muerto su fundador en 1928, continuó una fértil trayectoria hasta 1978[12].

Más notable fue, sin lugar a dudas, la labor del P. Luis como director de masas corales. Ya en 1917 recibió del obispo de Madrid-Alcalá, D. Prudencio Melo, el encargo de formar una *Schola Cantorum* en el Seminario Conciliar. Dedicada fundamentalmente a la interpretación del canto gregoriano y polifonía, bien pronto consiguió que esta agrupación sonase con calidad[13]. Esta destacada actividad como director estuvo sustentada en una serie de cualidades personales como fueron su facilidad para organizar coros, su excelente oído, sus amplios conocimientos teórico-prácticos sobre la materia y su capacidad de hacer hablar a la música contagiando puro entusiasmo en cada una de las lecciones que impartía a sus alumnos[14]. Asimismo, a la hora de buscar expresividad, aspecto crucial en su concepción musical, es elogiada su habilidad de dirigir con todo el cuerpo de una manera tal que hipnotizaba al auditorio logrando con ello efectos vocales llamativos para la época[15]. Conviene mencionar, a este propósito, los éxitos cosechados en dos conciertos sacros celebrados en 1920 y 1921 en el Teatro Real de Madrid con asistencia de los Reyes de España, en los cuales llegó a dirigir a la Orquesta Filarmónica de Madrid y a un coro integrado por 200 personas, cifra elevada hasta 300 en la segunda edición[16].

---

10. Postíus, Juan: "El P. Iruarrízaga como escritor", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 47.

11. Virgili Blanquet, María Antonia: "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Proprio* en España", en *Revista de Musicología*, XXVII, 1 (2004), p. 37.

12. López-Calo, José: *Índices de la revista Tesoro Sacro Musical 1917-1978*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983, pp. 7-19.

13. García Lahiguera, José María: "El P. Luis Iruarrízaga, formador de coros", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 52.

14. Castell, Ángel María: "Fue mi maestro", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 59.

15. Ferrero, *Luis Iruarrizaga*, pp. 65-69.

16. Hay que señalar que tanto la cantidad de coristas como la disciplina que mostraron sobre el escenario llamaron mucho la atención en Madrid, una ciudad en la que no existían coros con el prestigio del Orfeó Catalá o el Orfeón Donostiarra; ibídem, pp. 78-80.

Otra de las grandes empresas promovida por el P. Iruarrízaga fue la creación de la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid en 1923. Nacida con el objetivo de formar músicos para el templo y garantizar así un óptimo nivel artístico en las celebraciones litúrgicas, no logró consolidar su actividad hasta años después debido a las dificultades económicas, la falta de apoyos en lo personal y la muerte prematura del propio compositor[17].

También es digna de mención la labor musicológica desempeñada por el músico vasco, si bien, careció del tiempo suficiente para culminar los numerosos proyectos que tenía en mente. En primer lugar, bajo el título de "Canto popular", se propuso en 1917 investigar la naturaleza del mismo y su aplicación práctica en la formación coral. La falta de tiempo, sin embargo, le llevaría a abandonar el proyecto poco después[18]. De igual forma, quiso publicar poco antes de morir una antología dedicada a la música española de órgano entre los siglos XVI y XX, para la cual llegó a recopilar diverso material[19]. Al igual que la anterior, esta iniciativa quedaría también en el aire. Su empresa más ambiciosa en este campo fue, probablemente, la transcripción y armonización en clave moderna de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Dicho trabajo lo empezó en 1923 y su primera redacción fue ya motivo de elogio por parte de algunos miembros de la Real Academia Española de la Lengua. En concreto, contamos con el testimonio del académico Julián Ribera, quien quedó maravillado por la extraordinaria habilidad técnica desplegada por el P. Luis[20]. En vista del interés que despertó este proyecto, diseñó un plan más ambicioso por el que transcribiría y armonizaría en tres años y medio el total de las Cantigas, pero tampoco llegó a culminarlo.

Otra faceta que merece la pena destacar es la de crítico y escritor, sobre todo en su revista *Tesoro Sacro Musical*. De hecho, si no se prodigó más en este cometido fue debido a las dificultades que mostraba para

---

17. La escuela cerró en 1927, coincidiendo con el agravamiento del estado de salud de Iruarrízaga, y hasta 1953, con motivo del XXV aniversario de su muerte, no reanudó su actividad gracias al empeño del también claretiano Tomás de Manzárraga, prolongando su labor hasta 1991.

18. Ferrero, *Luis Iruarrizaga*, p. 150.

19. Felipe Rubio Piqueras, presbítero de la Catedral de Toledo, narra una visita del P. Luis a Toledo con este motivo. Aunque en el archivo de la Catedral no pudo hallar ni una sola obra de órgano, la colección particular que atesoraba el P. Rubio le resultó de gran interés; Rubio Piqueras, Felipe: "Última visita arqueológica del P. Iruarrízaga a Toledo", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), pp. 81-82. Con objeto de ultimar el lanzamiento de esta publicación realizó un viaje a Barcelona en 1927; Postíus, "Efemérides", p. 43.

20. Temprano, Andrés: "Luis Iruarrízaga en el recuerdo", en *Tesoro Sacro Musical*, 61, 646 (1978), p. 106.

expresarse adecuadamente en lengua castellana, lengua que no había cultivado en el seno familiar. En sus diferentes artículos se declaró defensor de la creación moderna al servicio de la liturgia, siempre que estuviese depurada de cualquier sustrato profano o amanerado. Rechazó, a su vez, un proceder compositivo que siguiese de forma excesivamente rigurosa los cánones artísticos, ya que, en su opinión, corría el riesgo de caer en el convencionalismo. Su línea de pensamiento estético manifestaba la necesidad de que la música sagrada no quedara aislada del contexto sociocultural de la época, pues esto, sin pretenderlo, podía propiciar primero el desinterés y luego el distanciamiento de los fieles hacia la celebración litúrgica.

Fruto de una actividad casi frenética, la salud del P. Iruarrízaga se deterioró notablemente a partir de 1927. Ya en octubre de ese año cayó en cama con alta fiebre y aunque pudo recobrar energías, un ataque de embolia le llevó a la muerte el 13 de abril de 1928. Su fallecimiento tuvo una considerable repercusión en los medios de comunicación y fueron múltiples las muestras de condolencia hacia su persona, pudiéndose destacar un número especial de *Tesoro Sacro Musical*[21] en el que personalidades de distinta índole ensalzaron sus cualidades humanas, religiosas y musicales. Pese a que en un primer momento se hicieron votos para que su memoria fuera preservada para la posteridad, poco a poco su legado y figura fueron cayendo en el olvido, situación mantenida hasta la actualidad salvo contadas excepciones.

LA FACETA CREATIVA DEL P. IRUARRÍZAGA: LOS TRILUDIOS AL SMO. SACRAMENTO

En relación a la evolución compositiva del P. Iruarrízaga, su hermano Juan señala dos etapas estilísticas: una primera marcada por trabajos de factura más tradicional, que coincide con su periodo de formación y comienzos de su estancia en Madrid (1910-1917), comprendiendo unas 100 obras; y otra en la que apuesta más decididamente por la renovación musical, con creaciones de corte más moderno, que podemos situar entre los años 1917 a 1928, y que cuenta con más de 130 obras[22]. En el global de su producción musical destacan tres temáticas: el Sagrado Corazón de Jesús, la Eucaristía y la devoción mariana. Los tres Triludios se encua-

21. Véase *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929).

22. Se puede consultar una relación completa de todas sus obras en Martínez Rodríguez, Rafael: "Iruarrízaga Aguirre, Luis", en Casares, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, SGAE, 2000, pp. 484-485.

dran dentro del segundo grupo temático y corresponden, a su vez, a su segundo periodo estilístico, es decir, el más innovador. Juan-Alfonso García, en un análisis de la obra[23], sitúa la composición del Triludio núm. 1 y la planificación del conjunto de la obra en 1919, señalando los años 1920 y 1921 como probables fechas de composición de los triludios restantes[24]. Únicamente tenemos certeza de que fueron ejecutados de forma íntegra en 1921 durante un viaje del religioso a París y Londres, donde recibieron una calurosa acogida[25].

Bajo nuestro punto de vista, la principal virtud de la obra consiste en que en ella confluyen diversas estéticas sin que el resultado final sea confuso o incoherente. En efecto, la obra en su conjunto sigue con fidelidad las directrices del Motu Proprio, pues su modelo último se inspira en el canto gregoriano y en la polifonía del siglo XVI. Asimismo, algunos procedimientos nos remiten al Romanticismo, principalmente vía *Schola Cantorum* francesa y más en concreto a la persona de César Franck. Otros recursos, entre tanto, se asocian con movimientos más vanguardistas como el Impresionismo o el Neoclasicismo.

Cada triludio consta de tres números, tal y como se explicita en la siguiente relación:

Tril. núm. 1:	I. *Ego sum panis*	II. *O quam suavis*	III. *O sacrum convivium*
Tril. núm. 2:	I. *Caro mea*	II. *O sacramentum*	III. *Laudes et gratiae*
Tril. núm. 3:	I. *Accipite et comedite*	II. *Domine non sum dignus*	III. *Quid retribuam*

Con el propósito de precisar cómo convergen e interactúan las diversas estéticas vamos a llevar a cabo un análisis musical de tipo paramétrico. En él indicaremos el número de compás o compases aludidos mediante las abreviaturas "c." y "cc." a fin de facilitar la localización de los ejemplos sobre partitura[26].

---

23. García, Juan-Alfonso: "Los «Triludios» de Luis Iruarrízaga", en *Tesoro Sacro Musical*, 61, 646 (1978), pp. 111-122.

24. Ibídem, p. 117. Juan-Alfonso justifica estas fechas debido a la existencia de un plan preestablecido tanto a nivel musical como textual para el conjunto de la obra, aspecto que abordaremos más adelante.

25. Postíus, "Efemérides", p. 41. Concretamente, en París, Vicent D'Indy, Celestino Bourdeau y el abate Delépine elogiaron la obra. De su estancia en Londres Postíus expone que "el público quedó admirado de su labor y sobre todo de sus triludios"; ibídem.

26. Puede consultarse una edición completa de los Triludios en *Tesoro Sacro Musical*, 61, 646 (1978).

Texto

La elección de un texto latino responde a la práctica secular dentro de la Iglesia Católica reafirmada por Pío X[27]. Para el pontífice la música debía quedar sujeta al principio de universalidad, pues si una era la fe, también una debía ser la forma de oración y, en cuanto fuera posible, la norma del canto[28].

La procedencia de los textos es desvelada por García[29]: la gran mayoría están tomados del Oficio del Corpus Christi; únicamente la jaculatoria *Laudes et gratiae* y *Accipite et comedite*, en donde se han yuxtapuesto textos de diversa procedencia[30], no guardan vinculación directa con esta solemnidad litúrgica.

El texto es aplicado fundamentalmente de manera silábica, por lo que resultan escasos los melismas. Entre los pocos divisados, merece ser destacado por su belleza el melisma que se halla en el solo de *Accipite et comedite* (cc. 26-27) [Fig. 1]. Se trata de un madrigalismo de inspiración gregoriana en donde la música trata de imitar el contenido semántico. En ese momento, en concreto, se hace referencia al derramamiento de la sangre para el perdón de los pecados. Esta aplicación predominantemente silábica responde a otra idea recogida en la citada instrucción pontificia, a saber, la de la legibilidad del texto. En efecto, para estimular la devoción éste debía ser cantado "siempre con tal claridad que [pudieran] entenderlo los fieles que escuchan"[31].

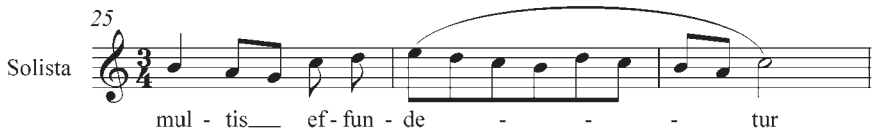



Fig. 1. *Accipite et comedite* (cc. 25-27).

27. Dentro de *Tra le sollecitudini*, en concreto en el punto donde se hace referencia al texto litúrgico, el pontífice expresa que "la lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar"; *Tra le sollecitudini*, III. El texto litúrgico, núm. 7.

28. Idea recogida en la Carta Pastoral "La restauración del canto sagrado" (1895) del cardenal Giuseppe Sarto, Patriarca de Venecia y futuro Papa Pío X; HAYBURN, Robert F.: *Papal Legislation on Sacred Music. 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, The Liturgical Press, 1979, p. 213. Este documento sirvió de referencia para el posterior Motu Proprio *Tra le sollecitudini*.

29. GARCÍA, "Los «Triludios»", p. 117.

30. La parte solista cita Mt 26, 6b; 1 Cor 11, 24; y a continuación Mt 26, 28, si bien, elimina las palabras "enim" y "novi testamenti". La parte coral toma su texto de Jn 6, 53 y 56.

31. *Tra le sollecitudini*, III. El texto litúrgico, núm. 9.

Forma Musical

Tal como apunta García, el género triludio debe ser invención del propio compositor, el cual parece haberse inspirado en la estructura de la trilogía: conjunto de tres obras relacionadas por un tema musical común[32]. Etimológicamente, la palabra triludio es de origen latino y consiste en la yuxtaposición de *tri* (tres) y *ludus* (juego), aunque este *ludus* puede también interpretarse como celebración o incluso como estudio. Estas dos últimas acepciones se acercan con mayor precisión a la que, a buen seguro, sea la finalidad última de la obra: educar en la celebración litúrgica mediante la bella expresión de la verdad religiosa. Al mismo tiempo, este número tres y el hecho de ser precisamente tres el número total de triludios parecen remitir a la Santísima Trinidad.

La forma, de carácter cíclico, surge fruto de la transformación melódica, rítmica o armónica de tres temas-constructores integrados por unas pocas notas. De esta manera, aunque éstos sean objeto de múltiples variaciones, la obra conserva siempre un alto grado de unidad. Es probable que este tipo de construcción formal, tan frecuente en el Romanticismo, lo tomara de César Franck, "uno de los compositores más grandes de su siglo, si ya no el más grande" en opinión de nuestro músico[33]. Así pues, Iruarrízaga asimila, aun de forma indirecta, estéticas de ámbito alemán forjadas en personalidades como las de Johann Sebastian Bach, Richard Wagner o Franz Liszt, de las cuales Franck era uno de los máximos representantes en Francia.

Cada uno de los tres triludios se asocia con un tema-constructor[34] [Fig. 2]:

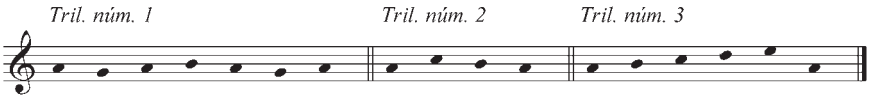



Fig. 2. Temas-constructores.

32. García, "Los «Triludios»", p. 114.

33. Temprano, "Luis Iruarrízaga", p. 104.

34. El análisis de Juan-Alfonso se centra fundamentalmente en el trabajo temático, por lo que remitimos a sus páginas a quienes estén interesados en este aspecto; García, "Los «Triludios»", pp. 111-122.

Dichos temas, a su vez, son objeto de inversión y retrogradación a lo largo de la obra[35]:

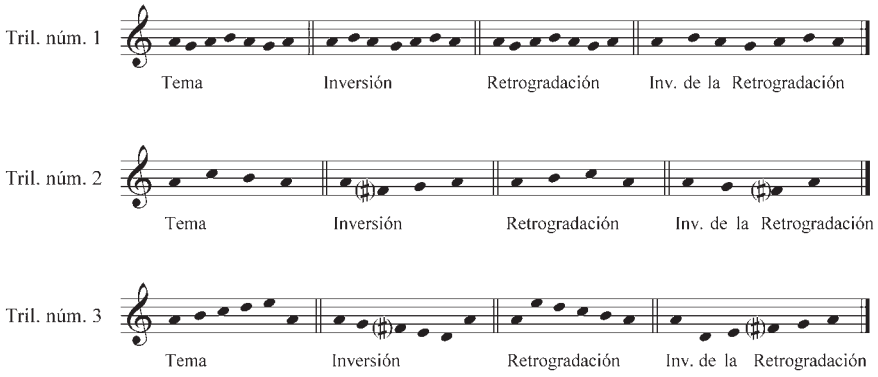



Fig. 3. Elaboración de los temas-constructores.

Asimismo, en el Triludio núm. 2 y sobre todo en el núm. 3 se evidencia la intención del compositor de realizar una recapitulación temática, pues son constantes las alusiones a los temas-constructores de los triludios anteriores. En consecuencia, el Triludio núm. 3 ha de ser considerado una síntesis de los anteriores, dado que en él se hallan los temas-constructores de los dos triludios previos. Es más, de forma muy sutil, se logra superponer estos tres temas; tal sucede en el solo de órgano que articula el motete *Domine non sum dignus* [Fig. 4].

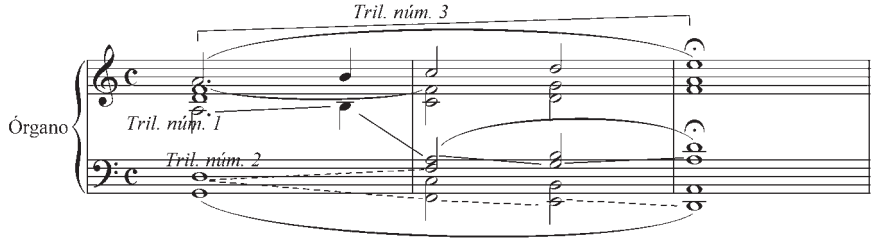


Fig. 4. *Domine non sum dignus* (cc. 1-3, 18-20, 46-48).

35. Obsérvese cómo el tema-constructor del Triludio núm. 1 es cancrizante, es decir, se lee igual tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda.

Destaca, a su vez, la extrema sencillez con que son elaborados los distintos temas-constructores en el transcurso de la obra: en muchas ocasiones se citan de manera explícita, e incluso a veces son objeto de reiteración constante, como ocurre en *O quam suavis*, donde el órgano efectúa treinta y cinco veces el tema-constructor asociado al primer triludio. De esta manera, según Iruarrízaga, el fiel podría quedar predispuesto hacia el misterio eucarístico de modo más intenso.

Igualmente, nuestro músico hace uso de un programa que resume sus intenciones con respecto a la obra, el cual tiene su repercusión en la estructura formal. Aunque el programatismo fuera un principio estructural ya superado en el siglo XX, ello no supuso ningún inconveniente para Iruarrízaga, el cual es probable que importara dicha técnica nuevamente de la *Schola Cantorum* francesa. Dada la tradicional vinculación del programatismo con la composición instrumental, sorprende su aplicación en la música vocal. El programa, en concreto, es el siguiente:

> "En los Triludios empieza cantando Dios con toda su majestad, pero también con todo su amor a los hombres, como se ve en los solos "Ego sum Panis vivus", "Caro mea" y "Accipite et comedite". A seguida esas mismas melodías que entona Cristo Señor Nuestro, las toman los ángeles, quienes con todo respeto y con voz apenas perceptible por la impresión nos las van repitiendo suavemente a tres voces. Luego, arrebatada por un profundo éxtasis, canta la Iglesia unas veces embriagada de dulzura, como en el "O quam suavis"; otras rebosando esperanza, como en el "O Sacramentum pietatis", y, finalmente, otras confundida y humillada, como en el "Domine non sum dignus". Después, oyendo el pueblo fiel tan suaves voces de Cristo, de los Ángeles y de la Iglesia, prorrumpe también en acentos de regocijo, como se echa de ver en el magnífico "O Sacrum convivium" y en el sonorísimo "Laudes et gratiae" y más aún en el "Laudans invocabo Dominum", donde el entusiasmo y la grandeza parece tocan su límite"[36].

Textura

A diferencia de la mayoría de las composiciones sacras de su tiempo, llama la atención en los Triludios cómo el órgano adquiere igual relevancia que las voces. Lo habitual, de hecho, es que su papel se ciña a reforzar el canto con alguna breve incursión solística a modo de introducción o interludio. Ello seguramente obedezca al buen conocimiento que poseía el músico vasco acerca de las posibilidades del instrumento. No obstante, también se evidencia que las intervenciones a solo del órgano son de

36. La invocación "Laudans invocabo Dominum" pertenece al motete *Quid retribuam*.

escasa duración. La razón de ello hay que buscarla de nuevo en el Motu Proprio, en donde se prohíbe "anteponer al canto largos preludios o interrumpirlo con piezas de interludio"[37]. Al dotar de bastante peso específico al órgano, la textura que se genera es la de dos planos (voces y órgano) que funcionan con autonomía, estableciéndose entre ambos un interesante diálogo de carácter antifonal. Sirva de ejemplo buena parte del motete *O sacramentum*. Únicamente el órgano dobla las voces en momentos de especial relevancia con el fin de que el texto sea percibido con la máxima nitidez; tal es el caso de la exclamación "et sanabitur anima mea", momento cumbre de *Domine non sum dignus* (cc. 10-14 y 38-42).

Un aspecto deficiente observado en la escritura del órgano es que ésta resulta a veces poco apropiada a las características del instrumento. Fijémonos, por ejemplo, en el excesivo número de octavas al comienzo de *O quam suavis* (cc. 5-6) [Fig. 5]. Otra laguna advertida en la partitura de órgano es que, pese a incluir abundantes indicaciones de naturaleza agógica y dinámica, no se especifica nunca su registración; si bien, este hecho es bastante habitual en la producción sacro-coral de la época.

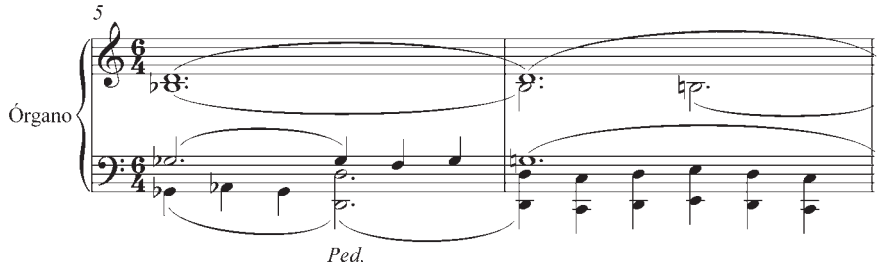


Fig. 5. *O quam suavis* (cc. 5-6).

Por otra parte, se aprecia que el tratamiento de las voces es mayoritariamente homófono, salvo alguna entrada en imitación, como es el caso de "fastidiosos" en *O quam suavis* (cc. 29-31) [Fig. 6].

37. *Tra le sollecitudini*, VI. El órgano y los instrumentos, núm. 17.

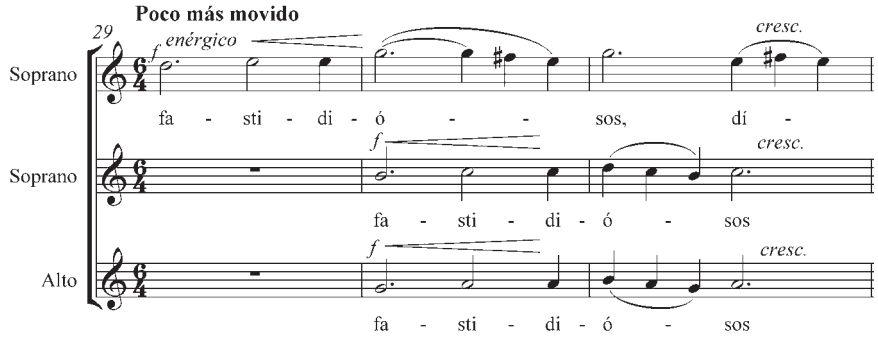



Fig. 6. *O quam suavis* (cc. 29-31).

Esta ausencia de contrapunto imitativo tal vez pueda chocar en relación a otro de los ideales que pretendía rescatar el Motu Proprio: la polifonía del siglo XVI personificada en la figura de Palestrina[38]. Si gran parte de la polifonía renacentista se basa en este contrapunto imitativo, ¿por qué no se encuentra apenas su rastro en los Triludios? Aparte de esta búsqueda de claridad en la declamación comentada con anterioridad, otra razón puede radicar en que el modelo polifónico invocado por el P. Luis no es el palestriniano, sino el de Tomás Luis de Victoria. Samuel Rubio señala, precisamente, que en su segundo periodo estilístico Victoria "se despoja casi por completo del ropaje más usado en su época: el estilo imitativo; se recrea en el homófono, reforzándolo con acentos dramáticos de evidente intencionalidad expresiva"[39]. Similares características pueden ser observadas en la música de Iruarrízaga, tanto en lo referente a la homofonía como en la expresividad, aspecto este último crucial a la hora de entender su obra como veremos más adelante.

Otra técnica de claro sabor renacentista contemplada en los Triludios es el ritmo oratorio, como ocurre en la entrada del coro de *Accipite et comedite* (cc. 32-40) [Fig. 7]. El efecto que se genera sugiere transparencia y etereidad, cualidades acordes con el papel de ángeles que desempeña el coro en ese instante[40]. De notable belleza son también los unísonos vocales, como los de *O quam suavis* (cc. 18-28) [Fig. 8] o *Laudes et gratiae*

38. *Tra le sollecitudini*, II. Géneros de música sagrada, núm. 4.

39. Rubio, Samuel: *Historia de la música española / 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 212.

40. Este recitado es percibido por Juan-Alfonso García como inadecuado ya que, en su opinión, desluce dentro del conjunto de los Triludios; García, "Los «Triludios»", p. 121.

(cc. 15-18). Es palpable en ellos nuevamente la influencia de César Franck, en particular de sus corales para órgano.

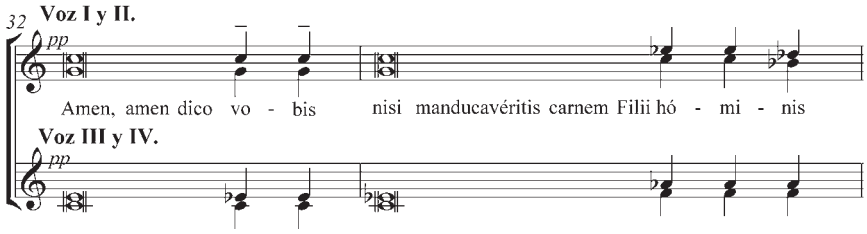



Fig. 7. *Accipite et comedite* (cc. 32-33).

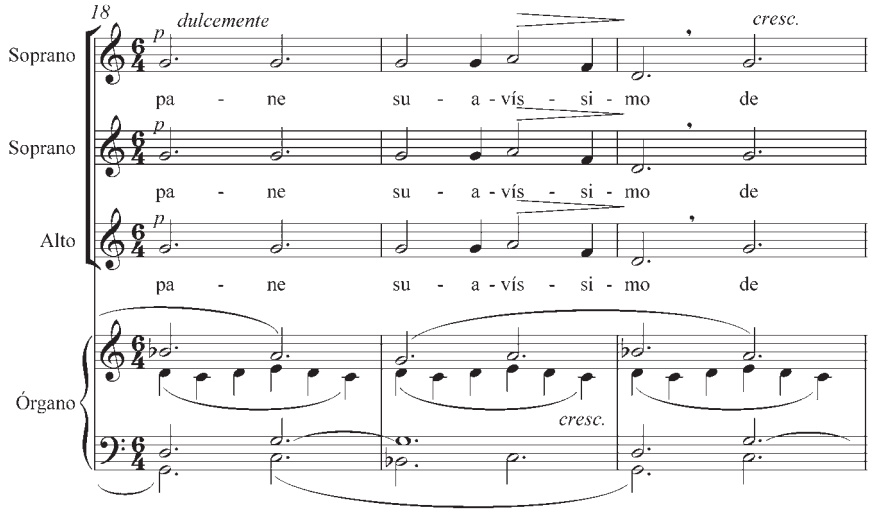


Fig. 8. *O quam suavis* (cc. 18-20).

Dado que el Motu Proprio de Pío X prohibía la participación de las mujeres en el canto litúrgico[41], no extraña que Iruarrízaga explicite al comienzo de cada triludio que la obra es "para 3 voces iguales ya blancas

41. *Tra le sollecitudini*, V. Los cantores, núm. 13. La única excepción que se hacía a la regla era en comunidades religiosas femeninas.

ya de hombre"; los niños varones debían suplir a las mujeres en las tesituras agudas como era entonces tradición en la Iglesia. Habrá que esperar hasta la encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de Pío XII (1955) para que las voces femeninas se vayan incorporando con naturalidad a los coros litúrgicos[42].

Por último, cabría preguntarse hasta qué punto no hubiera sido más convincente una escritura para coro mixto en los segundos y terceros motetes de cada triludio, y así representar de manera más realista a la Iglesia y al pueblo. Pese a todo, la realización a voces iguales no empaña el resultado óptimo de la obra. Hay que tener en cuenta, además, que esta disposición facilitaría su montaje en ámbitos tales como seminarios o noviciados, donde no siempre era posible contar con tesituras agudas[43].

Armonía

Este apartado es uno de los más interesantes en el conjunto de la obra, pues es el que mejor refleja la modernidad de la propuesta de nuestro músico. En primer lugar, se percibe un fuerte enraizamiento en la modalidad gregoriana, comportamiento una vez más asociado al Motu Proprio. En efecto, el documento papal expresa que la composición "será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana"[44]. Esto, sin duda, concuerda con la tendencia en su tiempo a superar los tradicionales modos Mayor/menor que habían sustentado la arquitectura musical desde el siglo XVII.

En general, se observa que la armonización en los Triludios es fundamentalmente diatónica, si bien se da cabida a conglomerados sonoros de una modernidad inusitada para la composición religiosa. El P. Iruarrízaga parte de los cánones artísticos pero en vez de quedarse con unas reglas fosilizadas va más allá, incorporando las últimas innovaciones armónicas, siempre que no enturbien la finalidad doctrinal inherente al género sacro. Es fácil advertir, a este propósito, cómo la base armónica se cimenta en la triada, pudiéndose destacar al respecto la sencilla y a la vez efectiva armonización de la entrada del coro en *Caro mea* (cc. 29-33) [Fig. 9]. El empleo del modo dórico otorga gran belleza al pasaje. A su vez, son

42. En su apartado IV se apunta que "donde no se pueda tener una Schola Cantorum o no se hallare competente número de niños cantores, se permite que, tanto los hombres como las mujeres y las jóvenes […] puedan cantar los textos litúrgicos"; *Musica Sacrae Disciplina*, IV, 1955.

43. Es particularmente notable en la época la proliferación de música para coro a voces iguales destinada a las *Schola Cantorum* de seminarios.

44. *Tra le sollecitudini*, II. Géneros de música sagrada, núm. 3.

empleadas con toda naturalidad sonoridades de 5ª aumentada, como en *O quam suavis* (c. 5) [Fig. 5].

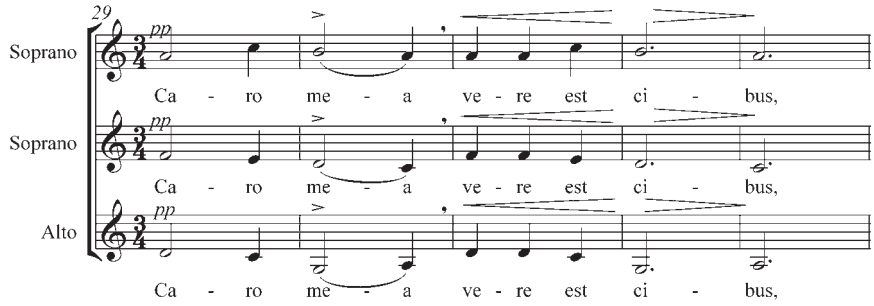


Fig. 9. *Caro mea* (cc. 29-33).

Son frecuentes en el conjunto de la obra los acordes de 7ª aplicados en cualquier grado de la escala y sin necesidad de preparación previa. Incluso, podemos detectar sonoridades de 9ª y 11ª, como en *Domine non sum dignus* (c. 38) [Fig. 10]. En contrapartida, acordes más ligados al espacio escénico, como la 5ª y la 7ª disminuida, son apenas utilizados en los Triludios por su carga de dramatismo. Constituye, desde luego, un modo efectivo de separar ámbitos de composición.

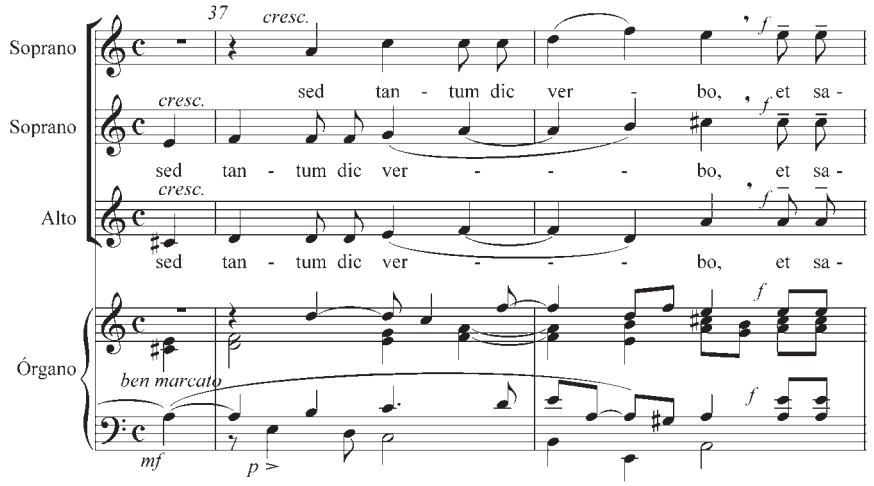



Fig. 10. *Domine non sum dignus* (cc. 37-38).

Todas estas novedades, que a simple vista pueden ser interpretadas como un intento de crear una música religiosa permeable a las nuevas prácticas contemporáneas, hay que tomarlas con la debida precaución. En efecto, a pesar de todas estas armonías, el grado de disonancia del conjunto sonoro es escaso, ya que, en su mayor parte, estos acordes disonantes se localizan en el órgano. El tratamiento triádico del coro bien remite, mientras tanto, a modelos compositivos de nuestro Siglo de Oro.

Sorprende también la facilidad que muestra el P. Iruarrízaga para modular a tonalidades lejanas por movimientos enarmónicos, aspecto apreciable, por ejemplo, en *O sacramentum*. En su c. 48 puede observarse cómo una 7ª de dominante de Lab se enarmoniza por una triada de SiM en segunda inversión [Fig. 11]. La posterior transición a Lam en los cc. 53-55 resulta, a nuestro juicio, precipitada, pues desde este SiM se resuelve en un DoM (napolitano de SiM), y éste a su vez por movimiento de terceras desemboca en Lam, tonalidad principal del número. También en este punto cabe resaltar cómo nuestro compositor, respetando el clásico concepto de tonalidad principal, gusta modular a ámbitos remotos y regresar al punto de partida en un corto espacio de tiempo. *Laudes et gratiae* representa un ejemplo paradigmático de esta alta concentración sonora: en sus escasos 27 compases se efectúan inflexiones a LabM, MiM, DoM, Rem, Mim y Lam antes de regresar a FaM, tonalidad principal.

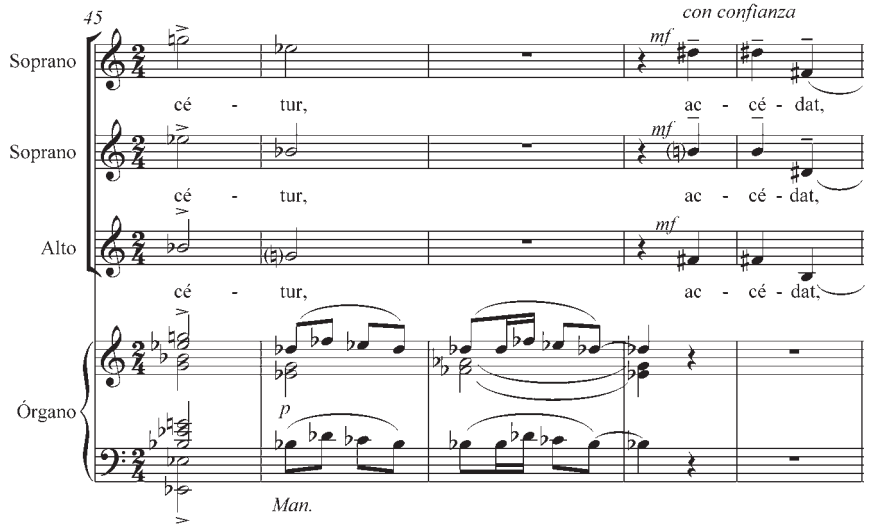



Fig. 11. *O sacramentum* (cc. 45-49).

Al optar por un lenguaje diatónico-modal el uso del cromatismo queda bastante atenuado. A primera vista, esto puede resultar quizás extraño, pues –como se ha comentado– el P. Luis admiraba la obra de César Franck, uno de los grandes cromatistas dentro de la historia de la música. El mismo Iruarrízaga, en una carta enviada a Valentín Ruiz-Aznar en 1926, nos da respuesta a este dilema:

> "Y la verdad es que dentro del diatonismo hay margen para realizar verdaderas obras modernas, mucho más originales que las que puede realizar el más rabioso cromatista, así sea Scriabin, en su Extasis, o en el Prometeo (su última obra, elaborada sin UN SOLO acorde consonante desde su comienzo hasta el fin). Una obra religiosa así elaborada a ninguno, versado en música de cámara, llama la atención; pero una realizada a base de un diatonismo (moderado) con todos los adelantos de una sana polifonía (pero también diatónica) a todos nos interesa por su novedad y por la impresión inusitada que les causa"[45].

Aun así, detectamos en los Triludios algunos pasajes cromáticos de carácter errático, como ocurre, por ejemplo, en *O sacramentum* durante el interludio de órgano de los cc. 22-25 [Fig. 12].

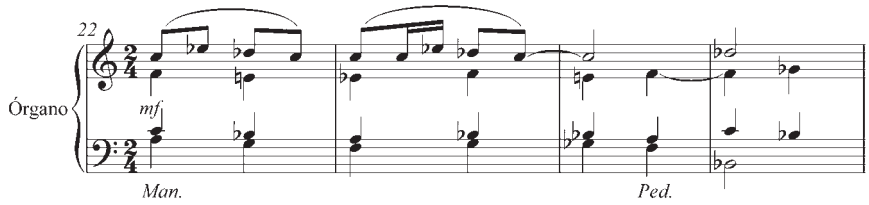


Fig. 12. *O sacramentum* (cc. 22-25).

Una muestra de diatonismo en su estado más arcaico puede contemplarse en el solemne coro final de *Quid retribuam* (cc. 24-33), donde no se hace uso de ninguna alteración accidental, acentuándose este arcaísmo en el órgano con acordes de triada en movimiento paralelo. Este mismo recurso de acordes paralelos, tan usual en el Impresionismo, se observa en *Ego sum panis*, en donde una serie de séptimas paralelas configura un tema secundario (cc. 5, 13-14, 17-18, 32-33) [Fig. 13].

45. Carta recogida en TEMPRANO: "Luis Iruarrízaga", p. 102.

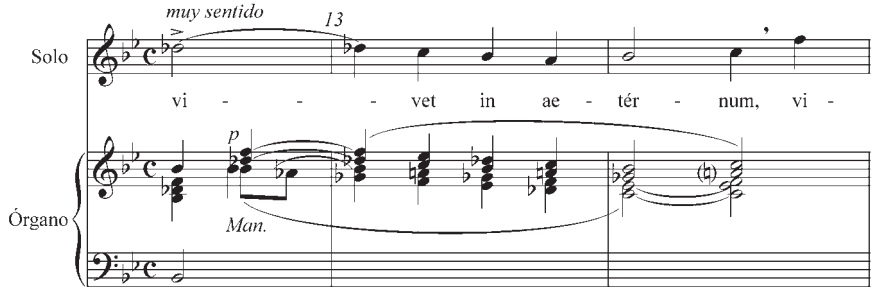



Fig. 13. *Ego sum panis* (cc. 12-14).

De igual forma, otro rasgo ligado al Impresionismo evidenciado en los Triludios es el empleo del acorde con 6ª añadida. Sirva de ejemplo el que se localiza en el c. 3 de *O sacrum convivium* [Fig. 14]. Pese a que el uso de estas técnicas asociadas al Impresionismo pudiera sugerir una afinidad del P. Iruarrízaga hacia esta estética, esto no se corresponde con la realidad ya que él mismo se profesaba "antidebussysta". En su opinión, el tono dulzarrón y afeminado de esta música era más adecuado para el espacio teatral que para la iglesia.

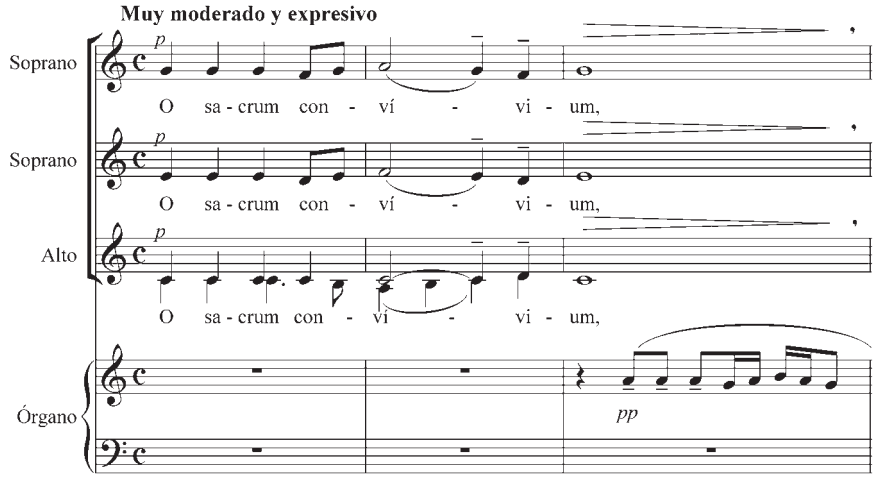



Fig. 14. *O sacrum convivium* (cc. 1-3).

Melodía

El calificativo que mejor describe el tratamiento melódico de la obra es la austeridad. La línea vocal discurre en su mayoría por grados conjuntos, con algún intervalo esporádico de 3ª o 4ª. Saltos de 5ª y 6ª, como en *O sacramentum* (c. 49) [Fig. 11], son muy raros. Esta sencillez deriva, por un lado, de la propia naturaleza de los temas-constructores, y por otro, del deseo expreso de hacer una música accesible a los conjuntos corales, y así estimular la participación activa prescrita en el Motu Proprio. Con todo, su montaje entraña cierta dificultad, ya que el órgano, a causa de su concepción autónoma, apenas apoya a las voces, pudiendo incluso en algún punto provocar su confusión.

La tesitura resulta relativamente cómoda para un coro de nivel medio: Re3-La5 para la cuerda de soprano I, Do3-Fa4 para la de soprano II y algo más tirante en el caso de los altos, Sol2-Fa4[46], si bien las notas más agudas de esta última voz recaen siempre en unísonos donde el resto de las voces pueden suplirla[47].

Las entonaciones a solo responden con fidelidad a las recomendaciones de Pío X en lo referente a la sencillez de elaboración y a la necesidad de conexión con el resto de la composición coral[48]. Las instrucciones pontificias eran claras: había que depurar del templo, además de aquellas melodías propias del ámbito escénico, la preponderancia del canto solístico. Igualmente, recursos del teatro, como las melodías de carácter virtuoso con abundancia de saltos de 6ª, 7ª u 8ª y la búsqueda de sensualidad y efectismo, debían ser suprimidos en favor de una expresividad más contenida. Conviene insistir que este tipo de delineamiento melódico obedecía a un deseo de "añadir más eficacia al texto mismo"[49], para así potenciar la comprensión y devoción de los fieles.

En los Triludios se advierten, asimismo, numerosas repeticiones de diseños melódicos, como es habitual en la composición clásica. No obstante, queda superada la típica construcción fraseológica basada en simetrías de cuatro y ocho compases. Es más, no es inhabitual que los puntos cadenciales queden algo desdibujados en el global sonoro; tal es el caso de *O quam suavis*, donde el ostinato del órgano proporciona un movimiento continuo que contrarresta el reposo de las voces en sus finales de frase. Aunque este tratamiento diferenciado entre coro y órgano evita que

46. Obviamente, para coro de voces graves estas tesituras hay que bajarlas una octava.

47. Véase, por ejemplo, el c. 29 de *Quid retribuam*.

48. *Tra le sollecitudini*, V. Los cantores, núm. 12.

49. Ibídem, I. Principios generales, núm. 1.

la música quede estancada en ciertos pasajes, sí es posible localizar conducciones cadenciales claras, como la semicadencia frigia de *O sacrum convivium* (c. 13) [Fig. 15].

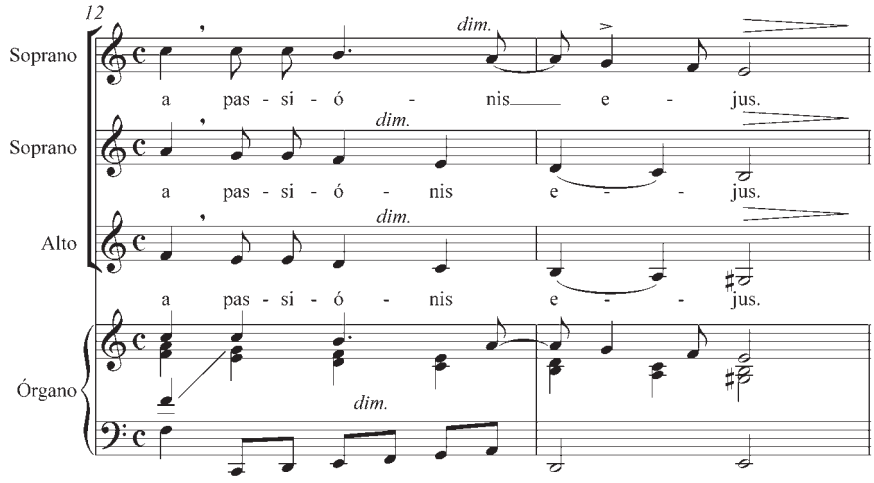


Fig. 15. *O sacrum convivium* (cc. 12-13).

Al funcionar el discurso vocal preferentemente de forma homófona, cabría preguntarse cuál es el grado de independencia entre las tres voces, pues lógicamente en su devenir homófono es la primera voz la que adquiere un mayor realce, relegando al resto a un mero apoyo armónico. Aunque esto es en gran medida cierto, las voces inferiores, en apariencia más secundarias, presentan también interés debido a la armonización modal comentada con anterioridad. Incluso, este interés es acrecentado gracias al papel autónomo de las voces respecto al órgano, sobre todo cuando éste permanece en silencio. Salta a la vista, asimismo, cómo Iruarrízaga transgrede a menudo varias de las normas clásicas del contrapunto, como la que explicita que las voces no pueden moverse por grados disjuntos en movimiento directo, algo perceptible, por ejemplo, en *O sacramentum* (c. 49) [Fig. 11]; o también la regla que prohíbe conducir las voces por quintas paralelas, como ocurre en *Ego sum panis* (cc. 24-25).

Ritmo

En líneas generales, la rítmica es tratada de manera bastante conservadora. Para empezar, es constatable el uso de esquemas métricos regu-

lares propios de la época clásico-romántica. Al emplear el ritmo métrico, el compositor consigue organizar de manera eficaz la música en frases y cadencias equilibradas[50], a la par que facilita la labor del director en el ensamblaje del conjunto sonoro. A pesar de estas indiscutibles ventajas, cabría preguntarse por qué Iruarrízaga no hace uso en los Triludios de ritmos más libres inspirados en el canto gregoriano, modelo perfecto de música religiosa según el citado documento papal[51]. El ritmo, en última instancia, ha sido escogido meticulosamente en relación a la declamación del texto, consiguiéndose que las partes fuertes del compás coincidan con las sílabas acentuadas. La obra que presenta una mayor libertad en cuanto a rítmica es *Accipite et comedite*, gracias al empleo del ritmo oratorio, el cual alterna con secciones en compás de 2/4 (cc. 32-49).

Más moderno resulta, desde luego, la presencia de diversos ostinatos, recurso típico del Neoclasicismo, como sucede en *O quam suavis* (cc. 16-43) [Fig. 7], o en el final de *Quid retribuam* (cc. 24-33). En ambos casos, los ostinatos están basados en la reiteración de temas-constructores.

Algo extraño al carácter de la música religiosa resultan los grupos de valoración especial, bien por reducción, como los tresillos empleados en *O sacramentum* (c. 20), o bien por ampliación, como los dosillos de *Quid retribuam* (cc. 6 y 11) [Fig. 16].

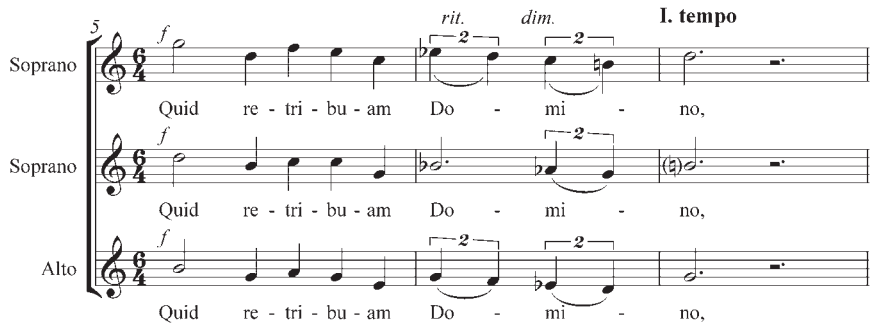


Fig. 16. *Quid retribuam* (cc. 5-7).

50. MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1975, p. 41.

51. Un bello ejemplo de composición polifónica que conjuga melodías gregorianas con un tratamiento flexible del ritmo lo tenemos en los *Quatre Motets sur des Thèmes Grégoriens* op. 10 para coro *a cappella* de Maurice Duruflé (1960).

En cuanto a los compases utilizados, se observa cómo los simples superan a los compuestos en proporción 2/3 en cada triludio, algo normal si se repara que estos primeros fueron los más habituales en el ámbito sacro a partir del Renacimiento. ¿Cuál puede ser la razón por la que siempre una de las piezas dentro de cada triludio emplee compás compuesto? Aun sin tener una respuesta clara, esta elección puede deberse al deseo de evocar a la Santísima Trinidad, a la mejor adaptación del texto a un esquema de subdivisión ternaria o, simplemente, a una intención de conferir mayor variedad a la rítmica.

Dinámica

Este apartado reviste especial trascendencia para un músico considerado en su tiempo baluarte de la expresividad. Recordemos su afán por el detallismo a la hora de dirigir, así como su censura hacia todas aquellas interpretaciones rutinarias e inexpresivas. Todo ello respondía a un modo de concebir la música más orientado hacia la interiorización espiritual. Aunque ello pueda remitir a un subjetivismo de corte romántico, el pensamiento musical del P. Luis difiere claramente de esta última corriente estética, puesto que en ella el arte "ya no es un reflejo de la creatividad divina"[52], sino que emana de la actividad humana, algo contraproducente a su vocación religiosa. Con todo, una cierta influencia del Romanticismo sí es apreciable en su pensamiento tal y como se desprende en algunos de sus comentarios. Enrique Massó, organista a la sazón del Seminario Conciliar de Madrid, recoge unas palabras del P. Iruarrízaga muy ilustrativas al respecto:

> "La música es para los hombres y por tanto, ha de evitar lo cabalístico e ininteligible, a la manera que rechazaríamos un lenguaje exclusivamente nuestro y desconocido de nuestros semejantes. A la postre, la música no es más que un lenguaje, el del sentimiento, que radica en la misma naturaleza del hombre social y comunicable"[53].

Resulta patente en esta reflexión cómo nuestro músico abraza el ideal de universalidad proclamado en el Motu Proprio. A la par, defiende una concepción de la música anclada en presupuestos decimonónicos, si bien con algunas matizaciones, al quedar ésta asociada al lenguaje de los sen-

52. Virgili Blanquet, "Antecedentes y contexto ideológico", p. 25.

53. Massó, Enrique: "El P. Iruarrízaga en su aspecto didáctico", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 58.

timientos. El aspecto técnico o fabril por sí solo es motivo de censura, pues, como se deduce de sus palabras, conduce a lo "cabalístico" o "ininteligible". Es determinante acudir a la inspiración, pero no dejarse guiar ciegamente por ella como sucede en el Romanticismo, dado que puede desorientar la finalidad última de la música religiosa: solemnizar el culto a través del embellecimiento de la palabra sagrada. Frente a ello contrapone valores como la sencillez o la claridad con el propósito de hacer más factible la comunicación con los fieles.

Esta apuesta por la expresividad es muy notoria en los Triludios: abundan las clásicas indicaciones de dinámica como *f*, *p*, *cresc.* así como reguladores, junto a anotaciones de naturaleza más expresiva como "con afecto", "muy tierno", "con confianza" o "afirmando". La gama dinámica es bastante amplia, abarcando desde *ppp* hasta *fff.* Conviene resaltar, sobre este particular, cómo nuestro músico gusta generar un clímax sonoro muy bien definido en torno al comienzo del último tercio de cada pieza para concluir después en pianísimo[54]. Este minucioso nivel de detallismo se ve reflejado además en la enorme cantidad de signos de articulación empleados. Igualmente, las numerosas indicaciones agógicas posibilitan que la música adquiera un grado de flexibilidad impensable en la polifonía sacra del Renacimiento. Todo ello no hace más que confirmar la clara determinación del religioso claretiano de precisar la interpretación de su obra.

VALORACIÓN Y PROYECCIÓN DE LA OBRA DEL P. IRUARRÍZAGA

Según hemos podido constatar en el análisis previo, los calificativos más apropiados para describir la música del P. Iruarrízaga, mencionados ya por Tomás Marco[55], son los de expresividad y un cierto eclecticismo. Bajo nuestro punto de vista, este eclecticismo, más que un motivo de crítica, constituye uno de los elementos más atractivos en su música. Esta sugestiva síntesis de preceptos clásicos y elementos más modernos obedece, a su vez, al clima del Regeneracionismo en el que se hallaba imbuida España desde finales del siglo XIX. Ciertamente, algunos de sus postulados, como la necesidad de redescubrir las obras del pasado, el repudio al populismo fácil o la necesidad de una mejor preparación inte-

54. Salvo *Laudes et gratiae* y *Quid retribuam* que desplazan al final su cumbre dinámica, el resto de los números cumple esta premisa.

55. Marco, Tomás: *Historia de la Música Española / 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 107.

lectual[56], debieron influir en nuestro músico sobre todo a partir de su llegada a Madrid en 1916. En cierta medida, el Regeneracionismo guardaba sintonía con la reforma de Pío X en aspectos como la vuelta al pasado, tratando de rescatar referentes olvidados, o la censura hacia todas aquellas prácticas que habían adulterado los principios forjados en la tradición. El P. Iruarrízaga era consciente, como otros músicos de la Generación del Motu Proprio, que la verdadera restauración de la música sagrada no podía dar la espalda por completo al contexto cultural y social de la época. Si se quería conseguir una verdadera actitud de recristianización frente al laicismo creciente era necesario establecer cauces de diálogo con la producción más contemporánea, dando cabida a parte de sus planteamientos sin traicionar la idiosincrasia inherente al género sacro. Aunque a lo largo de su trayectoria nuestro compositor contó con sólidos apoyos, sin los cuales no hubiera podido fundar *Tesoro Sacro Musical*, formar diversas *scholas* o dirigir conciertos públicos en espacios tan emblemáticos como el Teatro Real, también tuvo detractores que no dudaron en reprobar su música por modernista[57]. Entre la crítica especializada, la obra del maestro vasco fue en general bien recibida por la prensa menos comprometida con las nuevas vías expresivas. Rogelio Villar, en *El Fígaro*, juzga a nuestro músico como "culto y entusiasta por la música en todos sus aspectos, tan fervoroso por el arte grande, por el arte verdadero"[58]. Por su parte, Joaquín Turina, en la tribuna de *El Debate*, encomia su deseo de renovar la composición[59]. A falta de mayor estudio, desconocemos aún la postura sostenida en torno a su persona y música por parte de la vanguardia musical de nuestro país, liderada entonces por Adolfo Salazar y la Generación del 27.

Llegados a este punto es necesario recapitular partiendo de la siguiente premisa: ¿realmente se puede calificar la obra del P. Iruarrízaga como moderna? Es sin duda una cuestión compleja para la cual no existe una única respuesta, pues depende de la óptica con que se aborde. Ciertamente, no se puede considerar su producción como innovadora, más bien

56. Casares Rodicio, Emilio: "La generación del 27 revisitada", en Suárez-Pajares, J. (ed.): *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 26-27.

57. José Artero, canónigo en Salamanca, comenta que durante el Congreso de Música Sagrada de Vitoria (1928) algunas voces expresaron su rechazo hacia las últimas orientaciones del P. Iruarrízaga; Artero, José: "Sanas y sabias orientaciones", en *Tesoro Sacro Musical*, 13, 4 (1929), p. 64.

58. Crítica recogida por Temprano en "El P. Iruarrízaga", p. 106.

59. Ibídem, p. 105.

lo que demuestra es una enorme habilidad para conjugar elementos muy heterogéneos. Como apuntábamos con anterioridad, Iruarrízaga extrajo de las diferentes estéticas vigentes en su tiempo los elementos más apropiados para realzar el culto sin identificarse totalmente con ninguna de ellas. No es, desde luego, un músico romántico, pese a su afán por la expresividad, su apreciable subjetivismo o su frecuente empleo de procedimientos armónicos y formales asociados a este movimiento, pues esta estética defiende una concepción del arte personalista y alejada de lo trascendente. Tampoco puede considerarse su música como impresionista, a pesar de que algunos la juzgaran de tal modo[60], por mostrar ciertas afinidades de índole armónico-tonal con esta corriente estilística. Las críticas del P. Iruarrízaga hacia el Impresionismo por su tono afeminado muestran de manera taxativa que había unos límites en la creación religiosa que no estaba dispuesto a transgredir. Por último, su estética compositiva queda lejos del Neoclasicismo, pues aunque comparta algunas de sus premisas, como la búsqueda de mayor sencillez, la tendencia a fijar unos límites con el fin de establecer un estilo universalmente válido, o una mayor toma de consideración hacia la herencia recibida del pasado[61], esta corriente niega a la música la capacidad de expresar, aspecto esencial para nuestro compositor. Sabiendo que el Neoclasicismo inicia su andadura a partir de la década de los 20, momento en que el estilo derivado de la instrucción de Pío X estaba ya configurado, cabe reflexionar hasta qué punto pudo influir la acción de los músicos del Motu Proprio en su proceso de consolidación.

Aunque en el plano estético las diferencias, como hemos visto, son significativas, en el plano compositivo existen evidentes lazos de unión. En primer lugar, el género sacro, salvo en sus realizaciones más influenciadas por el mundo de la ópera, nunca perdió de vista los principios de aus-

60. Su hermano Juan comenta, en este sentido, que un crítico llegó a calificar el final de su *Missa Paschalis* como "latiguillo meramente impresionista o efectista"; IRUARRÍZAGA, "El P. Iruarrízaga", p. 69. Hay que tener en cuenta que durante la segunda década del siglo XX el Impresionismo estuvo asociado a la música de vanguardia, por lo cual este término fue frecuentemente usado por la crítica más conservadora para atacar toda aquella obra de orientación moderna. Véase en torno a la recepción del Impresionismo en España CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en CASARES, E. y otros (coord.): *España en la música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 307-311.

61. El mismo Stravinsky, en su *Poética Musical*, define la tradición como "una necesidad natural", condición necesaria para asegurar la continuidad de la creación al estar vinculada con valores de orden y disciplina frente a valores de improvisación y fantasía propios del Romanticismo; STRAVINSKY, Igor: *Poética Musical*, Madrid, Taurus, 1981, p. 61.

teridad, contención, orden o disciplina. Asimismo, no se puede descartar que el modo de aplicar el contrapunto por parte de los músicos del Motu Proprio sirviera de referencia para la naciente Generación del 27 por su mayor grado de modernidad. Hay que tener en cuenta que para entonces la música religiosa "había perdido su función puramente litúrgica o incluso para-litúrgica"[62], pasando a formar parte del repertorio civil. De este modo, al acceder a nuevos espacios, como las salas de conciertos[63], y tener repercusión en los medios escritos, es lógico pensar que fuese conocida, al menos en parte, por esta nueva generación de músicos. Obviamente, los compositores del 27, sin las ataduras del marco eclesiástico, desplegaron un nivel de vanguardia inasumible para los del Motu Proprio, acrecentándose a la larga la escisión cultura-arte y fe iniciada en el siglo XIX.

La atención preferente hacia el género sacro dispensada por la Generación del Motu Proprio constituyó, a la postre, un obstáculo para su proyección en el tiempo. El golpe definitivo lo recibió a raíz del Concilio Vaticano II debido, en nuestra opinión, a una mala interpretación de las resoluciones conciliares acerca de la música. Aunque la instrucción *Musicam Sacram* de la Sagrada Congregación de Ritos (1967) no rechazaba ningún género de música sagrada, el mayor peso otorgado a la asamblea de fieles en detrimento del coro condujo a que la música litúrgica producida de forma mayoritaria a partir de entonces se resintiese en su calidad. Esto, a la larga, aunque no era el efecto inicialmente previsto, provocó el arrinconamiento de toda aquella creación de altura artística por considerarla no apta para los fieles por su complejidad. De igual modo, el hecho de que gran parte de este repertorio estuviera en latín, una lengua que había perdido terreno en favor de las lenguas vernáculas, supuso otro serio inconveniente. También el auge de la música popular urbana difundida masivamente por los nuevos medios de comunicación (radio, televisión, discos, etc.) contribuyó a su desplazamiento.

Aunque hubo iniciativas encaminadas a mejorar el panorama sacromusical del país a mediados del siglo XX, como la reapertura de la Escuela Superior de Música Sagrada en 1953 o la celebración al año siguiente de un nuevo congreso de música sagrada con motivo de los 50 años de la promulgación del Motu Proprio, éstas carecieron de la necesaria continuidad.

---

62. Myers Brown, Sandra: "El movimiento social en torno al *Motu Proprio*. El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX", en *Revista de Musicología*, XXVII, 1 (2004), p. 94.

63. Los conciertos sacros dirigidos por Luis Iruarrízaga en el Teatro Real, referidos con anterioridad, pueden servir de ejemplo.

Actualmente, son muy restringidos los foros donde puede aún escucharse aquella música impulsada a instancias de la normativa de Pío X, y todo parece conducir a que nos encontremos –como afirma Tomás Marco– "ante una generación que sacrificó su talento creador en una tarea a la postre inutilizada; una generación explotada si no simple y llanamente estafada"[64]. Si en el ámbito eclesiástico esta música ha quedado marginada, tampoco desde la musicología abundan propuestas resueltas a modificar esta situación. Entre las escasas iniciativas, cabe resaltar el simposio organizado por la Sociedad Española de Musicología en Barcelona (2003) con motivo del centenario del Motu Proprio. Asimismo, están surgiendo algunos proyectos discográficos encaminados a registrar su música. En este sentido, me siento protagonista al haber participado en la única grabación completa de los Triludios objeto de análisis[65]. Con todo, la mayor parte del trabajo está aún pendiente de realizar. La omisión de estudio de toda aquella música de valor nacida al abrigo de la instrucción de Pío X representa, a nuestro juicio, un menosprecio hacia una parte significativa de nuestro pasado musical. Junto a Luis Iruarrízaga, sería conveniente abordar con profundidad y desde una perspectiva contextualizadora la labor de otros compositores como Juan Iruarrízaga, Luis Urteaga, Francisco Pujol, Ramón González Barrón, Valentín Ruiz-Aznar, José María Beobide, Juan Bautista Lambert, Juan María Thomas, Nemesio Otaño, Norberto Almandoz, Eduardo Torres, José Ignacio Prieto y otros tantos que hicieron su aportación a la creación sacra. Determinar de manera crítica la verdadera significación de sus obras redundará, sin duda, en un mejor conocimiento de la música española del siglo XX.

Recibido: 4 de febrero de 2013
Aceptado: 7 de abril de 2013

64. Marco, *Historia de la Música*, p. 113.

65. Luis Iruarrízaga C.M.F.: *Panis Vivus* [CD], Escolanía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, EDIBESA, Ref. 4041, 2001.

II. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA

NASSARRE, 29
2013, pp. 209-246
ISSN: 0213-7305

Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XII-XVI) del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (parte 1ª)*

David Andrés Fernández

Resumen: El análisis de los fragmentos litúrgico-musicales es una línea de investigación dentro del estudio de los *membra disiecta*. Musicólogos, paleógrafos y liturgistas entre otros se han ocupado de examinar estos restos de la cultura escrita del medievo latino. El Archivo Histórico Provincial de Zaragoza conserva un pequeño número de estos fragmentos que son de sumo interés, no sólo como objetos físicos sino por su contenido, que permite conocer ciertos elementos litúrgicos y aspectos ceremoniales de estos mútilos. Este trabajo muestra el análisis de éstos y sus resultados.

Palabras clave: códices litúrgicos, música, Edad Media, *membra disiecta*, gregoriano, Zaragoza.

Abstract: The analysis of notated liturgical fragments is a research topic in the study of the *membra disiecta*. This has occupied musicologists, paleographers and liturgists among others, who inquiried on these remains of the Latin medieval written culture. The 'Archivo Historico Provincial de Zaragoza' preserves a small number of these fragments, which are of great interest, not only as physical objects but their content too, which may identify both liturgical structures and ritual aspects. This paper shows the analysis of these pieces and its result.

Keywords: liturgical codices, music, Middle Ages, *membra disiecta*, gregorian chant, Saragossa.

* Dado que en el lapso de tiempo pasado entre la aceptación y publicación de este artículo se han encontrado nuevos fragmentos en este archivo, se espera que éstos sean estudiados tan pronto como sea posible con el fin de publicarlos en esta misma revista en una segunda entrega.

INTRODUCCIÓN

El estudio de fragmentos de códices es un campo de investigación dentro de las ciencias históricas al cual se le han dedicado numerosas publicaciones[1], siendo igualmente un tema común de ponencias en foros internacionales[2]. Más concretamente, los *membra disiecta* que pertenecieron a códices litúrgico-musicales, a los cuales hacemos referencia en este artículo, son objeto de estudio de una línea de investigación claramente definida en el ámbito musicológico. Para valorar el alcance de esta línea, baste citar algunos ejemplos de estudios nacionales e internacionales, como el de Rey Olleros en Orense o el de Brumana y Ciliberti para Italia[3], así como algunas aportaciones en congresos y coloquios recientes de amplia difusión[4].

El análisis de los fragmentos medievales con notación musical, donde la mayor parte de éstos lo forman aquellos cuyo contenido es litúrgico-musical[5], implica el uso de herramientas heurísticas de varias disciplinas, como la musicología, la liturgia y la paleografía, entre otras.

En Aragón, es el equipo de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, suscrita a la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza, la encargada principalmente, bajo el proyecto denominado *Fragmentos*, de catalogar, indexar y analizar los contenidos musicales de este tipo de fuentes escritas[6]. Aunque para el territorio aragónes son

---

1. Alturo Perucho, Jesús: *Studia in codicum fragmenta*, Serie Monografies nº 1, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, pp. 5 y ss., si bien una visión del interés que pueden tener los fragmentos de códices puede verse en Pellegrin, Elisabeth: "Fragments et membra disiecta", en Gumbert, J. P., de Haan y GRUYS, A. (eds.): *Codicologica*, 3, Leiden, E. J. Brill, 1980, pp. 70-95.

2. Por ejemplo, del mismo autor: Alturo Perucho, Jesús: "Les études sur fragments de manuscrits en Espagne. Un bilan et quelques considerations", en *O brilho do fragmento*, Coloquio internacional (Coimbra, 2008), en prensa en *Scriptorium*.

3. Rey Olleros, Manuel: *La música medieval en Ourense: I. Pergaminos musicales del archivo catedralicio*, Ourense, Xunta de Galicia, 2002; y Brumana, Biancamaria y Ciliberti, Galliano (eds.): *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.

4. Como las ponencias "New 14th-century fragments recently discovered in Mundó's Archivo (Barcelona)" de David Catalunya y Carmen Julia Gutiérrez, y "The «Worcester fragments»: Legend, legacy or lacuna" de Amy Williamson, presentados ambos en el pasado Med & Ren de 2011 en Barcelona.

5. Terni, Clemente: *Medioevo Musicale / Music in the Middle Ages*, 2 vols., Firenze, Sismel, 1998-1999.

6. Prensa Villegas, Luis: "Dos proyectos de investigación acerca de la música litúrgica medieval en Aragón", en Ubieto Arteta, Agustín (ed.): *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI* (Caspe, 2000), Zaragoza, Universidad de Zaragoza - ICE, 2001, pp.

varios los depósitos documentales que ya han sido revisados con el fin de estudiar sus fragmentos musicales[7], aún quedan otros muchos por ser estudiados. De hecho, este texto pretende ser una modesta aportación que contribuya a complementar los ya existentes, mostrando aquellos mútilos pertenecientes al Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ en adelante).

LOCALIZACIÓN

En la actualidad, el AHPZ está ubicado en el Palacio de Huarte de Zaragoza (sito en pleno corazón de la capital aragonesa)[8]. Sus fondos comprenden documentación judicial, de la administración general, nobiliaria, de empresa, fotográfica y otros documentos especiales (pergaminos, mapas, planos, etc.)[9].

Aunque el personal del AHPZ tenía más o menos situados la mayor parte de los fragmentos musicales y el citado equipo de investigación de música aragonesa había mostrado un interés por los mismos hace ya unos años, habiendo incluso visto algunos de ellos[10], ningún investigador

299-314; PRENSA VILLEGAS, Luis: "Recuperación del repertorio gregoriano en Aragón, a través de los fragmentos de códices litúrgicos, utilizados como tapas de protocolos notariales", en *Aragón en la Edad Media,* 16 (2000), pp. 659-682; y más recientemente PRENSA VILLEGAS, Luis: "Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) en el Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)", en *Nassarre,* 26 (2010), pp. 179-240.

7. Más información sobre los archivos consultados y la situación del estudio de los fragmentos en Aragón, ibídem, pp. 187-189. No obstante indicamos los trabajos existentes y publicados sobre fragmentos aragoneses: *Antiphonale hispania vetus*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986; ZAPKE, Susana: *Fragmentos litúrgico-musicales de la Edad Media en archivos de Aragón (siglos XI ex. - XIV ex.): Catalogus codicum mutilorum Aragoniensis*, Huesca - Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2007; y CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (ed.): *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

8. C/ Dormer 6-8, 50001, Zaragoza. Agradecemos a la directora del archivo, la Dra. María Teresa Iranzo Muñío, y a su equipo la favorable disposición y la apreciable ayuda aportada al que suscribe.

9. Ante la ausencia de una publicación monográfica sobre la historia y fondos de este archivo, véase GONZÁLEZ MIRANDA, Marina: "Archivo Histórico Provincial de Zaragoza", en *Estado actual de los archivos con fondos aragoneses* (1as Jornadas de Archivos, Zaragoza, 1980), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 101-104; y especialmente IRANZO MUNÍO, María Teresa y otros: "El Archivo Histórico Provincial de Zaragoza: 100.000 referencias disponibles en Internet", en *DARA: Documentos y Archivos de Aragón*, 7 (2011), pp. 1-16. <http://www.sipca.es/dara/boletines/dara7.pdf> (acceso: Septiembre de 2012).

10. Informa D. Pedro Calahorra Martínez, a quien agradecemos la información y consejo prestados.

había profundizado hasta ahora en el análisis de estos restos arqueológico-musicales.

En nuestra indagación, hemos localizado un total de nueve fragmentos. Si bien este número parece pequeño, el estudio de los mismos se justifica plenamente por la diversidad en el tipo y tamaño de los códices a los que pertenecieron estos residuos, ya sea por su datación, tipo de letra y notación, así como por su contenido, que se revelan interesantes y variados.

Desde luego, el archivo conocía la mayor parte de ellos, ya que aunque ahora la mayoría se encuentren guardados y registrados dentro del fondo de Documentos Sueltos (DS en adelante), éstos también fueron identificados mediante anotación escrita a lápiz en su carpeta de guarda (y en algunos de los propios fragmentos) con la letra M y un número –de M2 a M8–, que servió como clasificación musical. Asimismo, existió una tercera clasificación dentro de este fondo (que conocemos como la antigua clasificación), que también fue escrita a lápiz mediante la abreviatura Nº y un número de registro. Curiosamente, estas dos clasificaciones, la antigua y la musical, se observan en algunos casos borradas de sus respectivas carpetas de guarda, si bien siguen siendo apreciables a simple vista.

Por tanto, estas marcas de identificación sugieren que –al margen del M1, cuya localización es diversa–, en origen, esos siete *membra disiecta* del fondo DS fueron arrancados de sus códices originales entre los siglos XVI y XVIII[11], para ser reutilizados como encuadernación de diversos documentos. Posteriormente, en un mismo proceso, esos fragmentos fueron descosidos de la documentación que encuadernaban. En esa situación suponemos que serían separados para ser restaurados (probablemente en un mismo lote), donde recibirían la identificación M. Finalmente, fueron guardados en la sección DS, junto a los propios documentos a los que encuadernaban cada uno de ellos.

El caso de los otros dos fragmentos es diverso, pues proceden asimismo de dos secciones diferentes. Uno de ellos procede de los fondos del Archivo de los Condes de Argillo (Argillo en adelante), que adquirió el Gobierno de Aragón en el siglo XX[12]. Al contrario que en los anteriores casos, el folio superviviente sigue encuadernando la documentación (una carta de censo de nueve bifolios de papel) y, ni ha sido restaurado, ni lleva ninguna otra identificación que pueda vincularla a la citada serie M o

11. Si tenemos en cuenta el rango de data crónica de los pleitos civiles que encuadernaron.

12. IRANZO MUNÍO, "El Archivo Histórico", p. 8.

similar, lo que lo sitúa al margen del resto de fragmentos[13]. Algo similar sucede con el noveno fragmento, que sigue encuadernando documentación (proceso de infanzonía) procedente de los fondos administrativos de justicia (Real Audiencia de Aragón).

Como hemos visto, se hace patente la falta de un décimo fragmento, que sería el que llevaría la identificación M1, y que, por desventura, no hemos hallado.

IDENTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Para nuestro estudio, hemos ordenado la presentación del análisis de los fragmentos siguiendo el sistema de clasificación que utiliza en la actualidad el AHPZ. De este modo, exponemos primeramente los documentos del fondo DS por orden de numeración creciente (coincidiendo con la clasificación musical de M2 a M8) y finalmente mostramos los otros dos fragmentos, el de Argillo y el de la Real Audiencia de Aragón. Asimismo, para la exposición de la información descriptiva (codicográfica y de contenidos) seguimos los criterios utilizados en otras publicaciones del mismo tipo, distinguiendo entre datos de identificación, descripción codicográfica externa e interna, y contenido.

Las normas adoptadas son un compendio propio, sirviendo de base los aparatos críticos de las publicaciones sobre fragmentos aragoneses de Zapke y Calahorra[14]. No obstante, indicamos el texto del fragmento en cursiva, las restituciones de los textos ilegibles mediante corchetes [ ] y los textos que sirven de referencia según las fuentes consultadas entre paréntesis ( ). Asimismo, debemos señalar que las dataciones propuestas son estimadas. En este proceso hemos tenido algunos problemas, sobre todo en lo que atañe a los framentos escritos en letra gótica libraria, debido principalmente a la escasa muestra de letras que aparecen en los fragmentos, a la dificultad inherente en la datación de este tipo de escritura y a la abundancia de rasgos arcaizantes de escritura en los casos encontrados[15].

---

13. Se estima necesario su separación del lote documental y su restauración, al menos, del soporte.

14. ZAPKE, *Fragmentos litúrgico-musicales*, pp. 35-37 y CALAHORRA MARTÍNEZ, *Fragmentos litúrgico-musicales*, pp. 31-51.

15. Seguimos la nomenclatura de DEROLEZ, A.: *The paleography of Gothic manuscript books*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Agradecemos asimismo a los profesores Dr. Jesús Alturo Perucho, Dra. Carmen Álvarez Márquez y Dra. Pilar Pueyo Colomina los consejos y sugerencias en esta materia.

Item 1 (anexo, imágenes 1 y 2)

Identificación. AHPZ signatura DS1, Nº 1, M2. Fragmento perteneciente a un gradual de la segunda mitad del siglo XIV. Procedencia desconocida. Encuadernó un privilegio real de 1436, perteneciente al pleito civil (PC) 3391/1 (Perg. 1-1069).

Descripción externa. Pergamino, fragmento de folio (sólo queda la mitad inferior del mismo). Buen estado, totalmente legible. Las medidas del fragmento son 220 x 317 mm (folio [440?] x 317 mm) y las de la caja de escritura son [?] x 265 mm. Disposición a línea tirada, quedando visible en el fragmento una línea textual y dos pautados musicales con su correspondiente texto.

Descripción interna. Escritura gótica libraria (protogótica), de un único módulo para el texto. Dos tintas: color rojo para el pautado musical, el trazo de guía y una abreviatura estructural (v.-), y color negro para el texto. Una inicial secundaria, de tipo quebrado de color negro. Notación aquitana cuadrada sobre una línea en tinta roja (sobre el propio pautado). Trazo de guía y *custos* o reclamo musical. No existe número de folio o página. Lleva una anotación posterior de otra mano del texto "Previlegio A.2" y otra, de una tercera mano, con cuentas numéricas.

Contenido. Propio de la Misa, Sábado del 2º Domingo de Cuaresma.

Recto. (Rg.- Bonum est confiteri) *Domino et psallere nomini tuo altissime. v.- Ad adnuntiandum mane misericor-* // (diam...) (AMS 52)[16].

Vuelto. (Off.- Illumina oculos meos nequando) *dormiam in morte ne quando dicat inimicus meus prevalui adversus eum. v.- Usquequo Domine* // (AMS 52).

Item 2 (anexo, imágenes 3 y 4)

Identificación. AHPZ signatura DS6, [Nº5], [M3]. Fragmento perteneciente a un gradual de la segunda mitad del siglo XIV, cuya procedencia es desconocida. Encuadernó una sentencia arbitral perteneciente al PC 2513/14 (Perg. 297-1527).

Descripción externa. Pergamino, fragmento de folio (queda la parte inferior del mismo). Estado regular, con manchas de grasa y algunas par-

16. HESBERT, Renato-Joanne: *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruxelles, Vromant & Co., 1935 (AMS en adelante).

tes ilegibles, estando peor el lado del pelo (recto). Las medidas del fragmento son 166 x 225 mm (ignoramos las medidas del folio completo) y la de la caja de escritura son [?] x 205 mm. Disposición a línea tirada y escrito en edicto, el fragmento conserva una línea textual y tres pautados con su respectivo texto por página.

Descripción interna. Letra gótica libraria (protogótica), de un módulo para el texto de las piezas musicales. Uso de tres tintas: color rojo para el pautado musical, el trazo de guía y las rúbricas; color negro para el texto; y azul para iniciales (dos visibles). Estas iniciales son primarias (estructurales) y están ornadas con filetes en color rojo. Notación aquitana sobre pautado de una fina línea roja (sobre el pautado). Se observan algunos trazos descendentes muy similares a la notación de clavos. No se observa *custos* o reclamo musical. No hay foliación o impaginación.

Contenido. Propio de la Misa, Domingo post Pentecostés.

Recto. (Co.- In salutari tuo...) *iudicium iniqui persecuti sunt me adiuva me Domine Deus meus. S.* (AMS 196b).

Dominica XXII[a]. [In.-] Si iniquitatem observaberis Domine Domine quis sustinebit quia apud te propitiatio est [Deus noster]. // (AMS 197).

Vuelto. *Aleia. v.- [Qui sanat] contritos corde et alligat contritionis eorum* (AMS 197). *Off.- Recordare mei [Domine] omnipontatui dominans da sermonem rectum et [benesonantem] in os* // (AMS 197).

Item 3 (anexo, imágenes 5 y 6)

Identificación. AHPZ signatura DS17, [Nº15], M4. Fragmento perteneciente a un *kyriale* tropado de entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, cuya procedencia es desconocida. Encuadernó un censal perteneciente al PC 4395/8 (Perg. 442-1567).

Descripción externa. Pergamino, folio completo. Estado relativamente bueno, casi todo legible y con soporte (agujeros) restaurados. Las medidas del fragmento son 410 x 295 mm y las de la caja de escritura son 326 x 225 mm. Escrito en edicto y a línea tirada, consta de 8 pautados por página; el folio recto lleva una adición, debido a la falta de espacio, de un trozo de pentagrama (80 mm de largo) con una llamada al final del mismo.

Descripción interna. Escritura gótica libraria (*semitextualis*) con rasgos arcaizantes (parece dibujada y más antigua de lo que en realidad es), de un solo módulo para el texto de las piezas musicales. Uso de tintas

en dos colores: rojo para iniciales, pautado y trazo de guía; y negro para el texto e iniciales secundarias. No se observan rúbricas en el fragmento y sólo encontramos una inicial primaria, simplemente coloreada en color rojo y las iniciales 'K' y 'X' para las repeticiones del *Kyrie* y *Christus*. Notación cuadrada sobre pentagrama sobre pautado con tinta roja, con trazo de guía, líneas transversales bien visibles y *custos* o reclamo musical. Sin foliación o impaginación.

Contenido. Ordinario de la Misa, Kyries tropados.

Recto (carne). *Christe, unice Dei patris dexteram quem de virgine mirifice sancti predixerunt prophete, eleison. Christe, qui nostre miseratus ruine hostem anime exaltatus in cruce stravisti morte tua occidens mortem, elesion. Kyrie, spiritus alme choerens patri natoque unius usie consistendo flans ab utroque, elesion. Kyrie, kyrie* (sic) *qui baptizato iordanis in Christo effulgens specie colombina apropuisti, elesion. Kyrie, cuius est domum operari quod est bonum nostrorum maculas peccatorum terge benignus, eleison.* (Tello K-15 / AH 47, 5)[17].

Kyrie, altissime sanctorum sancte (cruz) *\rex Deus eterne/*[18]*, eleyson. Kyrie-* //

Vuelto (pelo). *-lesion. Kyrie, pater inmense proprio numine cuncta qui regis pie, eleison. Kyrielesion. Kyrie, ingenite poli aruique opifex miranде, elesion. Kyrieleison. Christe, Ihesu pro nostra salute venisti qui a patre parce, elesion. Christelesion. [Christe], qui captos ab hoste eripis in cruce salva nos ac tuere, elesion. Christelesion. Christe, Deus eterne qui regnas cum patre manens ubique nostri semper, elesion. Kyrie, agie paraclite procedisque ab utroque nobis clemens a patre, eleison. Kyrielesion. Kyrie, mistissime Deus alme tuo nos m[uner]e reple, elesion. Kyrielesion.* (Tello K-12)[19].

Item 4 (anexo, imágenes 7 y 8)

Identificación. AHPZ signatura DS23, [Nº19], M5. Fragmento perteneciente a un gradual de mediados del siglo XIV, cuya procedencia es des-

17. *Versio I* del *Kyrie fons bonitatis*, en TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo: "Transferencias del canto medieval: los tropos del «Ordinarium Missae» en los manuscritos españoles", 2 vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006, vol. II, pp. 76 y ss., <http://eprints.ucm.es/> (acceso: Septiembre 2012). Es especialmente significativo que la versión AH 47, 5 no concuerde completamente con el texto del fragmento aragonés.

18. Copiado en el pentagrama adicional, avisado con una llamada (cruz).

19. TELLO, "Transferencias", vol. II, pp. 62 y ss.

conocida. Encuadernó un compromiso y una sentencia arbitral pertenecientes al PC 4083/10 (Perg. 473-1576).

Descripción externa. Pergamino, folio completo. Su estado es bueno, aunque la mitad superior del recto aparece degradada por factores ambientales. Las medidas del fragmento son 435 x 317 mm, y la de la caja de escritura son 355 x 265 mm, coincidiendo con el DS1. Escrito a línea tirada y en edicto, dispone de ocho pautados por página con su correspondiente texto. Tiene escritas, de otra mano, unas anotaciones modernas (cuentas numéricas) en el margen inferior del folio recto.

Descripción interna. Escrito en letra gótica libraria (*protogótica*), con un módulo para el texto de las piezas. Empleo de tres tintas: color negro, rojo y azul. Iniciales estructurales coloreadas en rojo y azul, ornadas con filetes, e iniciales secundarias de tipo quebrado en color negro con trazos interiores en rojo. No hay reclamos ni barras transversales, pero sí trazo de guía y *custos*. Notación aquitana cuadrada sobre una línea roja (pautado). Sin foliar ni paginar.

Contenido. Propio de la Misa, celebración de un mártir (Adrián o Valentín).

Recto. (Rg. Domine prevenisti eum... pretio-) *-so. v.- Vitam peciit et tribui[sti ei longitudinem dierum in seculum]* (AMS 147). *Tr.- [Desideriu]m anime eius tribuisti ei et voluntatem labiorum eius non fraudasti eium. v.- Quoniam prevenisti eum in benediccione dulcedinis. v.- Posuisti super capud eius coronam de lapide precio-* //

Vuelto. *- so*. (AMS 31). *Tr.- Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius cupit nimis. v.- Potens in terra erit semen eius generation rectorum in benedicetur. v.- Gloria et divicie in domo eius et iusticia eius manet in seculum seculi.* (AMS 31).

Alleluya. v.- Posuisti Domine super capud eius coronam // (ThK 46)[20].

Item 5 (anexo, imágenes 9 y 10)

Identificación. AHPZ signatura DS24, Nº20, M6. Fragmento perteneciente a un gradual del siglo XIV *in*., con procedencia desconocida. Encuadernó unas capitulaciones y unas ordenaciones pertenecientes al PC 3677/11 (Perg. 476-1579/1750).

---

20. ThK = SCHLAGER, Karl Heinz: *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire*, Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft 2, München, Walter Ricke, 1965, accesible en <http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/CMN/THK/indexthk.htm> (acceso: Septiembre 2012).

Descripción interna. Pergamino, folio completo y en formato oblongo. Muy buen estado la *pars munda* (lado de la carne) y muy malo la *pars pili* (pelo), casi totalmente ilegible esta última cara. Los pequeños agujeros del soporte han sido restaurados. Las medidas del folio son 415 x 202 mm, y la de la caja de escritura son 280 x 195 mm. En formato edicto, está escrito a línea tirada, con un total de diez pautados por página. Es muy destacable el formato del fragmento, que supone un códice muy alto con respecto a su anchura.

Descripción externa. Escrito en una letra carolina con algunos rasgos góticos (*postcarolina*), de rasgos arcaizantes, usando un único módulo para el texto. Utilización de tres tintas: color negro, rojo y azul. Las rúbricas en color rojo son mínimas. Iniciales estructurales coloreadas en rojo o azul, ornadas con filetes, e iniciales secundarias de tipo quebrado en color negro. Notación aquitana sobre una línea roja (pautado). Trazo de guía y *custos* a veces poco visible. Anotación escrita posterior en el folio recto de un listado, ilegible.

Contenido. Propio de la Misa, Jueves y Viernes de la 3ª semana de Cuaresma.

Recto[21]. *[In.-] S[alus populi ego sum dicit Dominus de quacumque tribulatione clamaverint ad me exaudiam eos et ero illorum Dominus in perpetuum].*

[Rg.-] O[culi omnium in te sperant Domine et tu das illis escam in tempore oportuno. v.- Aperis tu manum tuam et imples omne animal benedictione].

Off.- S[i ambulavero in medio tribulationis vivificabis me Domine et super iram ini-] //.

Vuelto. *-micorum meorum extendis manum tuam et salvum me fecit dextera tua* (AMS 57a). *Co.- Tu mandasti mandata tua custodire nimis utinam dirigantur [vie] mee ad custodiendas iustificationes tu\as/*[22]. (AMS 57b).

Feria VIª. [In.-] Fac mecum Domine signum in bonum ut videant qui me hoderunt (sic) et confundantur quoniam tu [Do]mine adiuvasti me et consolatus es me. v.- Inclina Domine autem tuam. Seculorum amen. (AMS 58).

---

21. Sólo las iniciales son legibles. El texto, del cual sólo se intuyen algunas letras sueltas y el número de palabras, ha sido restituido completamente por contexto, siguiendo AMS 57a.

22. Finaliza el texto de la comunión en el pautado inferior. Se indica mediante una llamada en color rojo, que puede ser confundida con una inicial.

r.- In Deo speravit cor meum et adiutus sum et refloruit caro mea et ex voluntate mea confitebor illi. v.- Ad te Do- // (AMS 58).

Item 6 (anexo, imágenes 11 y 12)

Identificación. AHPZ signatura DS48, Nº37, M7. Fragmento perteneciente a un antifonario de fascistol (cantoral) del siglo XVI, con procedencia desconocida. Encuadernó una capitulación y concordia perteneciente al PC 1882/4 (Perg. 517-1654).

Descripción externa. Pergamino, folio casi completo: falta la línea de texto del último pautado. Buen estado, restaurado el soporte. Las medidas del fragmento son 440 x 320 mm (según las medidas de cada pautado músico-textual, el folio tendría como medida [490] x 320 mm). Las medidas de la caja de escritura serían [390] x 240 mm. Escrito en formato edicto y a línea tirada, tiene una disposición de cinco pautados por página, donde son visibles cuatro completos y una línea musical (como hemos visto falta el texto del último pautado). Tamaño considerable, procede de un cantoral o libro de facistol.

Descripción interna. Escrita en letra gótica libraria (*rotunda*), más dibujada que escrita. El módulo de escritura es significativamente grande (12-15 mm). Empleo de tres tintas: colores negro, rojo y azul. No hay rúbricas en el fragmento, ni reclamo, ni trazo de guía. Sin embargo sí hay foliación, en color rojo en el margen superior externo del recto. Son distintivos la forma del *custos* musical, trapezoidal con plica oblicua ascendente, y el *pes* en escalera, algo raro para la época en que hemos datado el mútilo. Inicial simple en color azul y afiligranada en color rojo. Notación cuadrada sobre pentagrama sobre el pautado con tinta roja, con líneas transversales para distinguir las sílabas claramente definidas.

Contenido. Oficio de Maitines, Primer Nocturno, Responsorio 1, Domingo de Pasión.

Recto. *[r.-] Isti sunt dies quos observare debetis temporibus [suis Quar-]* //

Vuelto. *-tadecima die ad vesperum Pascha Domini est et in quintadecima sol[emnitatem cele-* // (brabitis...) (CAO 7013)[23].

23. CAO = HESBERT, Renato-Joanne: *Corpus Antiphonale Officii, rerum ecclesiasticarum documenta*, 6 vols., Roma, Herder, 1963-1979.

Item 7 (anexo, imágenes 13, 14, 15 y 16)

Identificación. AHPZ signatura DS55, Nº42, M8. Fragmento perteneciente a un gradual de la primera mitad de la primera mitad del siglo XIII, de procedencia desconocida. Encuadernó una comisión de corte perteneciente al PC 1862/21 (Perg. 567-1716).

Descripción externa. Pergamino, bifolio completo con las esquinas exteriores recortadas de forma rectangular para facilitar el cierre en la encuadernación del pleito civil. Muy buen estado. Las medidas del fragmento son de 355 x 510 mm (cada folio de 355 x 255 mm), y las de la caja de escritura son de 255 x 170 mm. En formato edicto, escrito a línea tirada tiene copiados diez pautados por página con su respectivo texto.

Descripción interna. Escrita en letra carolina con algunos rasgos góticos (*postcarolina*), con un módulo para el texto de las piezas. Uso de tres tintas: color negro, rojo y azul. Iniciales primarias: simples de color rojo y ornadas de color azul; e iniciales secundarias de tipo quebrado en negro y ornadas. Notación aquitana sobre línea a punta seca (que aprovecha el propio pautado del folio). Rúbricas, *custos* y trazo de guía. El bifolio correspondería a un bifolio interior de un cuadernillo o a un bifolio suelto, pues su contenido es consecutivo. Hay una anotación posterior escrita por otra mano en el primer folio recto del fragmento, que referencia al documento que encuadernó.

Contenido. Propio de la Misa; Martes, Miércoles y Jueves de Pascua.

Fol. 1. Recto. (Rg. Hec Dies. v.- Dicant nunc qui redempti sunt a Do) -*mino quos redemit de manu municide regionibus congregavit eos.* (AMS 82).

Aeuia. v.- Obtulerunt discipuli Domino partem piscis assi et favum mellis. (ThK 210).

Aeuia. v.- Oportebat pati Christum et resurgere a mortuis die tercia ita intrare in gloriam suam. (ThK 189).

Off.- Intonuit de celo Dominus et altissimus dedit vocem suam et apparuerunt fontes aquarum, aeuia. v.- Diligam //

Fol. 1. Vuelto. *-te Domine virtus mea Dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus. v.- Liberator meus de gentibus iracundis ab insurgentibus in me exaltabis me a viro iniquo eripies me. [p.-] Et appa[ruerunt].* (AMS 82).

Com.- Si consurrexisti cum Christo que sursum sunt querite alleluia ubi Christus est in dexteram Dei sedens que sursum sunt sapite alleluia. Seuoae. (AMS 82).

Feria iiii[a]. Offm.- [pro In.-] Venite benedicti patris mei percipite regnum aeuia quod //

Fol. 2. Recto. *vobis paratum est ab origine mundi aeuia aeuia aeuia. v.- Cantate Domino. Seuouae.* (AMS 83).

Rg.- Hec Dies. v.- Dextera Domini fecit virtutem dextera Domini exaltavit me. (AMS 83).

Aeuia. v.- Cum sederit filius hominis in sede maiestatis sue tunc dicet his quia dextris eius erunt venite benedicti patris mei percipite regnum cum gaudio magnum. (ThK 301).

Off.- Portas celi aperuit Dominus et pluit illa manna ut ederent panem celi dedit illis panem angelorum manducavit ho- //

Fol. 2. Vuelto. *-mo, aeuia. v.- Attendite populus meus legem meam inclinate aurem vestram in verba oris* (sic)[24] *mei. v.- Aperiam in parabolis os meum loquar propositionis ab inicio seculi.* (AMS 83).

Com.- Christus resurgens ex mortuis iam non moritur aeuia mors illi ultra non dominabitur, aeuia, aeuia. Seuouae. (AMS 83).

Feria v[a]. Offm.- [pro In.-] Victricem manum tuam Domine laudaverunt pariter aeuia quia sapientia aperuit vos mundum et lingua infantium fecit dissertas aeuia aeuia. v.- Cantate Domino. (AMS 84).

Item 8 (anexo, imágenes 17, 18 y 19)

Identificación. AHPZ signatura Argillo 2104/5. Fragmento perteneciente a un antifonario de mediados del siglo XII, de procedencia desconocida. Sigue encuadernando una carta de censo de papel (el propio documento 2104/5).

Descripción externa. Pergamino, folio completo. Su estado es regular, aunque es un poco mejor en el lado no expuesto al exterior. Además, tiene una mancha por hongo de mediano tamaño en la parte superior del mismo, que ha dejado unos pequeños agujeros. El folio está doblado por la mitad y sirve de guarda y encuadernación a los nueve bifolios que conforman la carta de censo. Las medidas del fragmento son de 331 x 206 mm y las de la caja de escritura son 250 x 155 mm. Escrito en edicto y a línea tirada, tiene una disposición de 15 pautados por página.

Descripción interna. El texto está escrito con una preciosa letra carolina con un solo módulo de tamaño. Empleo de dos tintas: color negro y rojo. Rúbricas e iniciales simplemente coloreadas tanto en color negro como en rojo. Dispone de trazo de guía y *custos* musical. Notación

24. *Auris.*

aquitana sobre una línea a punta seca del propio pautado. Fragmento sin foliar y con unas anotaciones de letra posterior en el folio recto en el margen interno.

Contenido. Oficio de Maitines; Responsorios de Sapiencia (Domingo y Lunes).

Recto (pelo). (r.- Gyrum) *[celi cir]cuivi sola et in fluctibus maris ambulavi in omni gente et in omni populo primatum tenui superborum et sublimium [colla] propria virtute calcavi. v.- Ego in altissimis habita et tronus [meus] in columna nubis. p.- Superborum.* (CAO 6793).

r.- Emite Domine sapienciam de sede magni[tudi]nis tue ut mecum sit et mecum laboret ut sciam quid acceptum sit coram te omni tempore. v.- Da michi Domine sedium tuarum assistricem sapienciam. p.- Ut mecum. (CAO 6657).

[r.-] Da michi Domine Domine sedium tuarum assistricem sapienciam et noli me reprobare a pueris tuis quoniam servus tuus sum ego et filius ancille tue. v.- Mitte illam [a sede] magnitudinis tue ut mecum [sit et] mecum laboret. p.- Quoniam. (CAO 6387).

r.- S[uper salutem] et omnem pulcritudinem dilexi sapienciam et proposui [pro luce] habere illam venerunt michi omnia bona pariter cum illa. v.- Non comparavi illi omnem lapidem preciosum quoniam inextinguibile est lumen illius. p.- Et proposui. (CAO 7727).

r.- Initium sapiencie timor Domini [intellectus bon][25]*us omnibus facientibus eum laudatio eius manet in [se]culum seculi. v.- Dilectio illius custo[dia] legum est quia omnis sapiencia timor Domini. p.- Intellectus.* (CAO 6967).

r.- Verbum iniquum //

Vuelto (carne). *et dolosum longe fac a me Domine divicias et paupertates ne dederis michi sed tantum vinctui meo tribue necessaria. v.- Duo rogavi te ne deneges michi antquam moriar. [p.-] Sed tantum.* (CAO 7841).

r.- Domine Pater et Deus vite mee ne derelinquas me in cogitatu maligno extollenciam occulorum meorum ne dederis michi et desiderium malignum averte a me Domine aufer a me concupiscenciam et animo inreverenti (sic)[26] *et infrunito ne tradas me Domine. v.- Ne derelinquas me Domine /ne*[27] *adcrescant ignorancie mee et multiplicentur delicta mea. - [pr.-] Aufer a me* (CAO 6503).

---

25. Ilegible por deterioro de las tintas.

26. *Irreverenti*

27. Adición interlineal superior con indicación mediante trazo vertical en la música también.

r.- Ne derelinquas me Domine Pater et dominator vite mee ut ut non corruam in conspectu adversariorum meorum ne gaudeat de me inimicus meis. v.- Apprehende arma et scutum et exurge in adiutorium michi. [p.-] Ne gaudeat. (CAO 7204).

Oratio require et postea per ordine psalmum et hymnum et versiculum et oratio ad benedictus.

Feria ii[a]. [Inv.-] Venite exultemus Domino. Venite. (CAO 1179). *[a.-] Illuminatio mea.* (CAO 3185) *[ps.-] Dominus illuminatio.* (Ps. 27(26), 1).

[r.-] Magna enim sunt iudicia tua Domine et inerrabilia verba tua magnificasti populum tuum et honorasti. v.- Transtulisti illos per Mare Rubrum et transvexisti eos per aquarum nimiam. p.- Et hono. (CAO 7113).

[r.-] Que sunt in corde hominum occuli tui vident // (CAO 7457).

Item 9 (anexo, imágenes 20, 21, 22 y 23)

Identificación. AHPZ signatura J1628/10 (*olim* 265/B-17). Fragmento perteneciente a un antifonario del siglo XVI, de procedencia desconocida. Sigue encuadernando un proceso de infanzonía (Domingo Cavero, 1772).

Descripción externa. Pergamino, fragmento de folio (queda la parte superior). Su estado es bueno. El folio está doblado por la mitad y boca abajo, sirviendo de guarda y encuadernación al proceso de infanzonía, por lo que algunas letras de la cara interna apenas son visibles. Las medidas del fragmento extendido son de 330 x 216 mm, y las de la caja de escritura son 220 x 165 mm. Escrito en edicto y a línea tirada, son visibles dos pautados por página con su texto más medio pentagrama.

Descripción interna. El texto está escrito en una letra gótica libraria (*rotunda*) que parece más dibujada que escrita, de un único módulo de tamaño considerable. Empleo de dos tintas: color negro y rojo. Dos iniciales coloreadas en color rojo con su trazo grueso con línea ondulada en blanco. Dispone de *custos* musical. Notación cuadrada sobre pentagrama en líneas rojas. Fragmento sin foliar y con unas anotaciones de letra posterior en los márgenes de ambas caras.

Contenido. Oficio de Vísperas, antífonas, *tempus per annum* (Miércoles) post Epifanía.

Recto. *[a.-] Non con[fun]detur cum loquetur in[im]icis suis*. (CAO 3905).

Vuelto. (a.- Saepe expugnaverunt) *me a iuv[ent]ute mea. ps.- De profun-* (dis). (CAO 4679).

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

A pesar de que son pocos los fragmentos que se conservan en el AHPZ, el resultado de su análisis es variado, así como su naturaleza.

Uno de los datos más significativos es que la mayor parte de los fragmentos corresponden a lo que fueron libros graduales. Aunque no tendría sentido hablar de porcentajes en una cantidad tan pequeña, es muy destacable el hecho de que más de la mitad pertenecieron a esta tipología libraria (nos referimos obviamente al gradual). En este sentido, es muy probable que un cambio en la liturgia, como el del Concilio de Trento, fuera la razón de la destrucción de los códices a los que pertenecieron estos fragmentos, más si tenemos en cuenta las dataciones de dichos restos de graduales, todos ellos anteriores, sin duda, al siglo XVI.

Es también muy significativo que todos los fragmentos pertenecieron a códices diferentes. Esto indica la gran cantidad de libros manuscritos que fueron destruidos a lo largo de la historia y que otrora formaron parte de la inmensa riqueza cultural escrita de la liturgia latina. Auque no es posible estimar un número determinado, algunos investigadores sugieren que por cada códice o libro medieval manuscrito que hoy se conserva podrían haber existido muchos más ejemplares. Es más, los inventarios medievales sobre el patrimonio cultural escrito de las iglesias de la época son una evidencia escrita de este suceso, pues confirman esta hipótesis.

Por otra parte, aunque esto no suceda en el AHPZ, cabe pensar que sería probable que existan concordancias entre estos fragmentos y los de otros archivos, lo que haría necesario el estudio integral de estos fragmentos de una forma conjunta. Esta metodología es poco o nada habitual en la actualidad, pues los *membra disiecta* son habitualmente estudiados por archivo y no de forma transversal según su tipología, datación, etc. Esperamos que el lector no entienda estas líneas como una crítica, sino más bien como una invitación a la creación de una base de datos conjunta con todos los fragmentos (al menos de un territorio y una época más o menos determinada) que pudiera ofrecer unos resultados de investigación más integradores con el fin de ir más allá en el análisis de los mismos.

Con respecto a los propios fragmentos del AHPZ, hemos de señalar la variedad en el tipo de notación, donde encontramos desde una notación aquitana sobre pautado a punta seca de finales del siglo XII hasta una notación cuadrada de tamaño considerable (para facistol) sobre pentagrama del siglo XVI, pasando por otras como la aquitana cuadrada o la notación cuadrada de los siglos XIV-XV. Este hecho tiene su correspon-

dencia con su texto, que viene escrito desde una letra carolina hasta una gótica libraria[28]. En este sentido, debemos advertir que el fragmento de Argillo es el más antiguo, siendo quizás una de las muestras musicales escritas en notación aquitana más temprana en Aragón.

Asimismo, los contenidos son bastante heterogéneos y, si bien corresponden a una liturgia más o menos estandarizada (propio y ordinario de la misa, diversos oficios, ciclo del tiempo y de los santos), uno de los elementos encontrados es especialmente singular. Nos referimos al fragmento con los kyries tropados (DS17, M4). En concreto, uno de estos kyries sólo ha tenido correspondencia con tres fuentes íntimamente relacionadas con el repertorio aragonés[29], cuyo vínculo es el grupo meridional de la zona aquitana[30]. Nos referimos al *Kyrie, altissime sanctorum*, tropo únicamente localizado en el tropario-prosario del siglo XII guardado en Huesca, en un tropario-prosario del mismo siglo conservado en Montserrat y quizás originario de Toulouse y en un procesional del siglo XIII originario de la Catedral de Toulouse (E-H 4, E-MO 73 y E-Mn 136)[31].

Finalmente, reiteramos la desafortunada pérdida del supuesto fragmento M1, que ha sido imposible de hallar, así como la imposibilidad de encontrar nuevos fragmentos en este archivo, lo cual no quiere decir que no existan otros[32]. Asimismo, sabemos que existen todavía numerosos archivos con fragmentos sin estudiar, los cuales esperan a presentes y futuros investigadores y amantes del rico patrimonio musical del medievo aragonés.

---

28. Reiteramos la dificultad en la datación, pues hay que tener en cuenta que alguno de estos tipos gráficos se mantienen igual durante varios siglos.

29. TELLO, "Transferencias", vol. I, p. 229.

30. Ibídem, p. 182.

31. Siglas de archivo RISM, que corresponden con los archivos: Huesca, Archivo de la Catedral; Montserrat, Monasterio de Montserrat; y Madrid, Biblioteca Nacional respectivamente.

32. En 2010, Dña. Sandra de la Torre Gonzalo, entonces compañera becaria del Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, descubrió, realizando sus labores de investigación sobre infanzonía, el fragmento del fondo de la Real Audiencia de Aragón (ítem 9 en este artículo).

ANEXOS

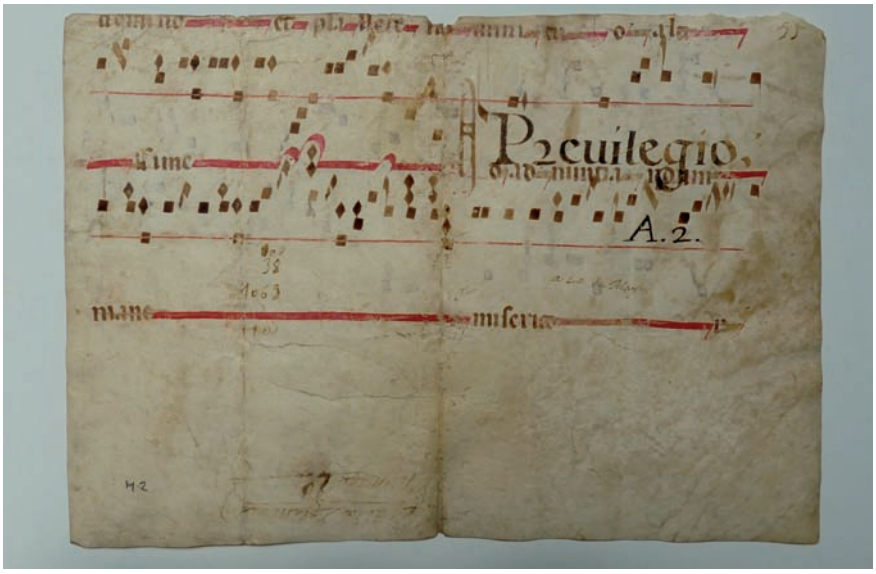



Imagen 1. Item 1 - Fragmento DS1, M2. Recto.

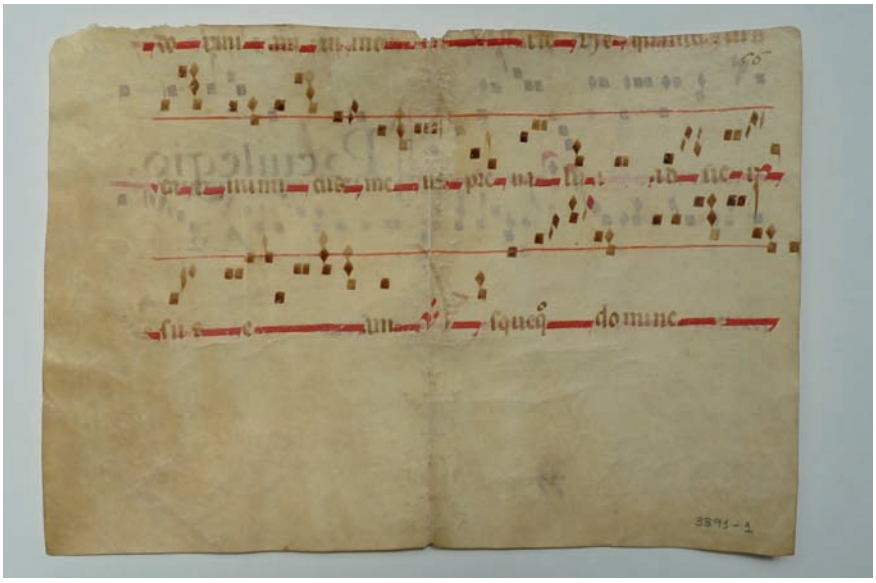


Imagen 2. Item 1 - Fragmento DS1, M2. Vuelto.

Imagen 3. Item 2 - Fragmento DS6, [M3]. Recto.

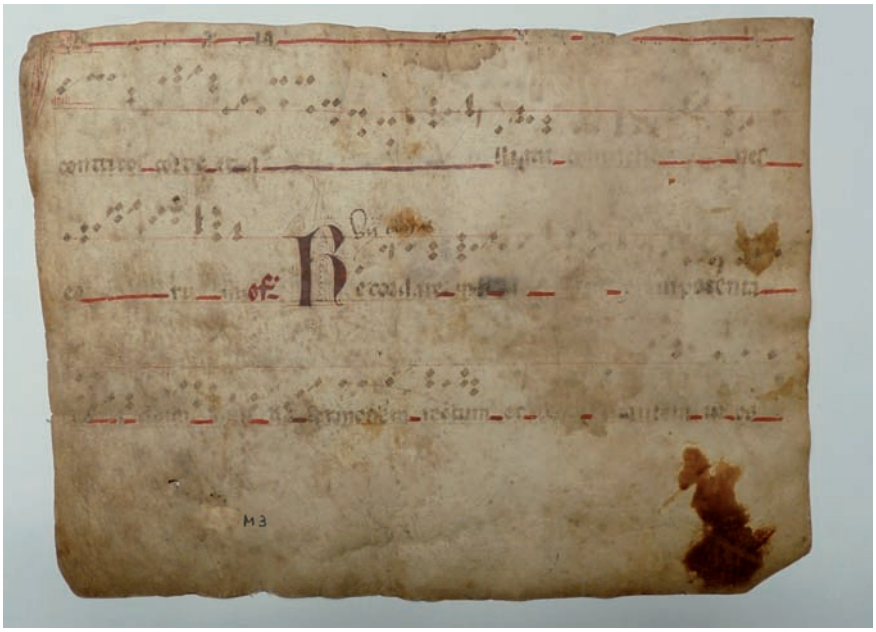



Imagen 4. Item 2 - Fragmento DS6, [M3]. Vuelto.

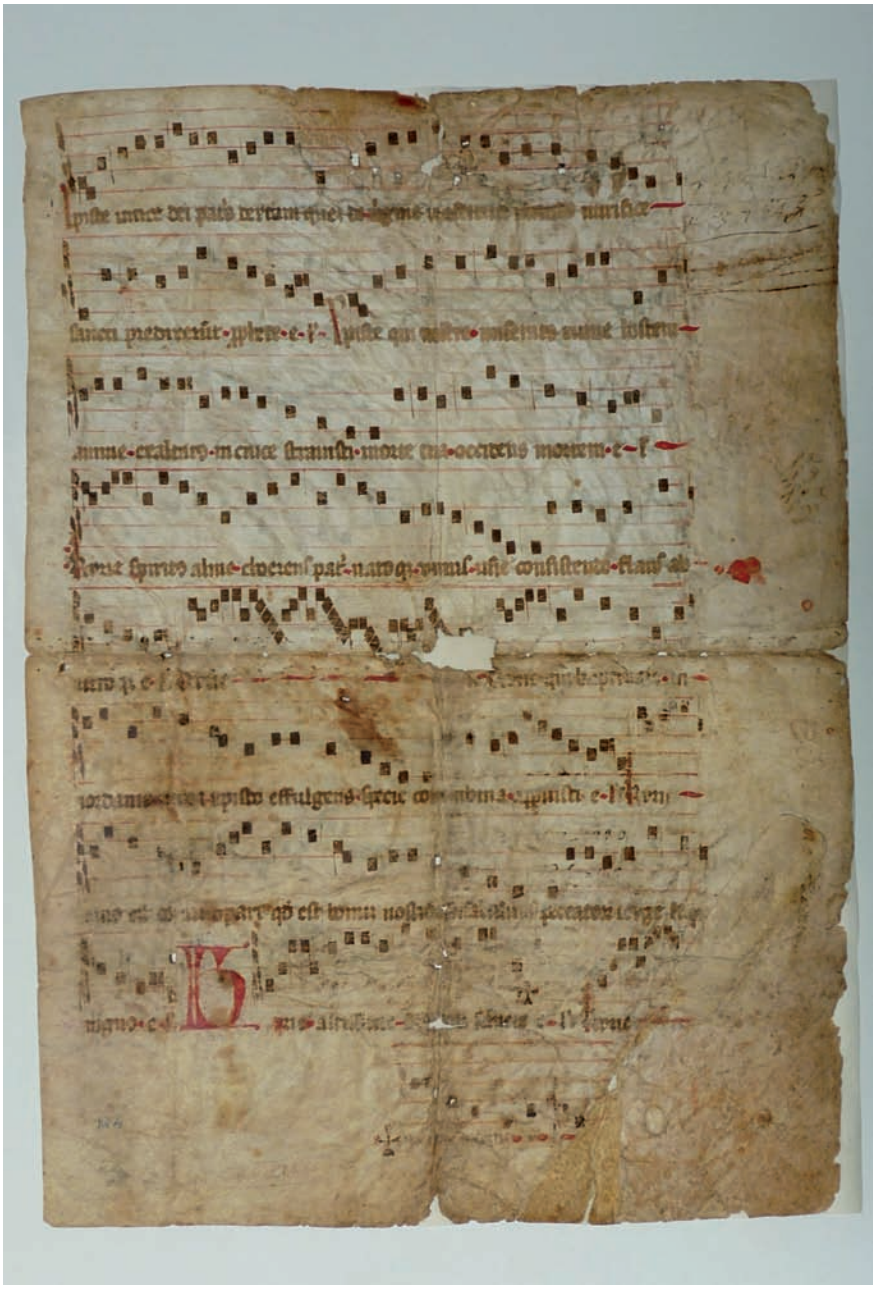



Imagen 5. Item 3 - Fragmento DS17, M4. Recto.

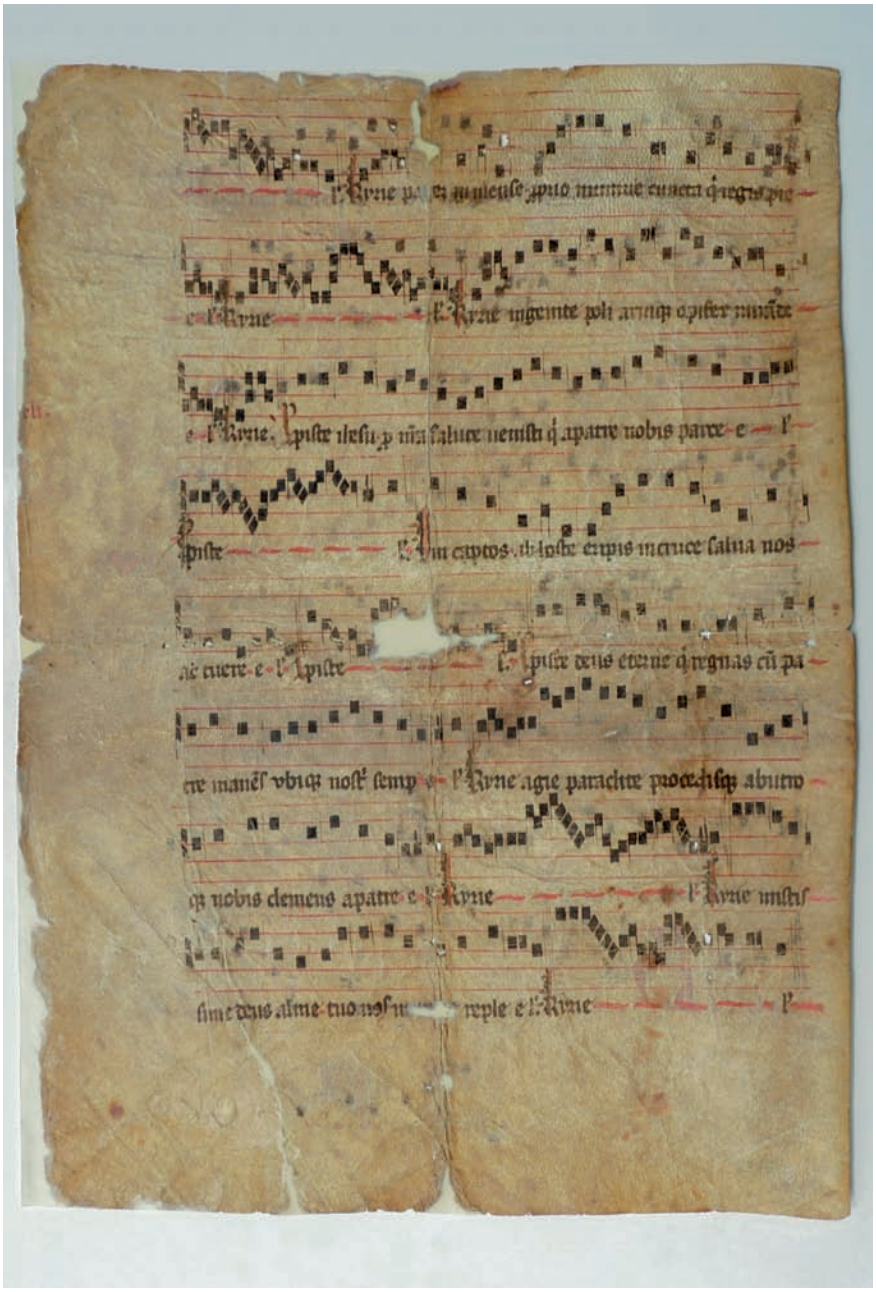


Imagen 6. Item 3 - Fragmento DS17, M4. Vuelto.

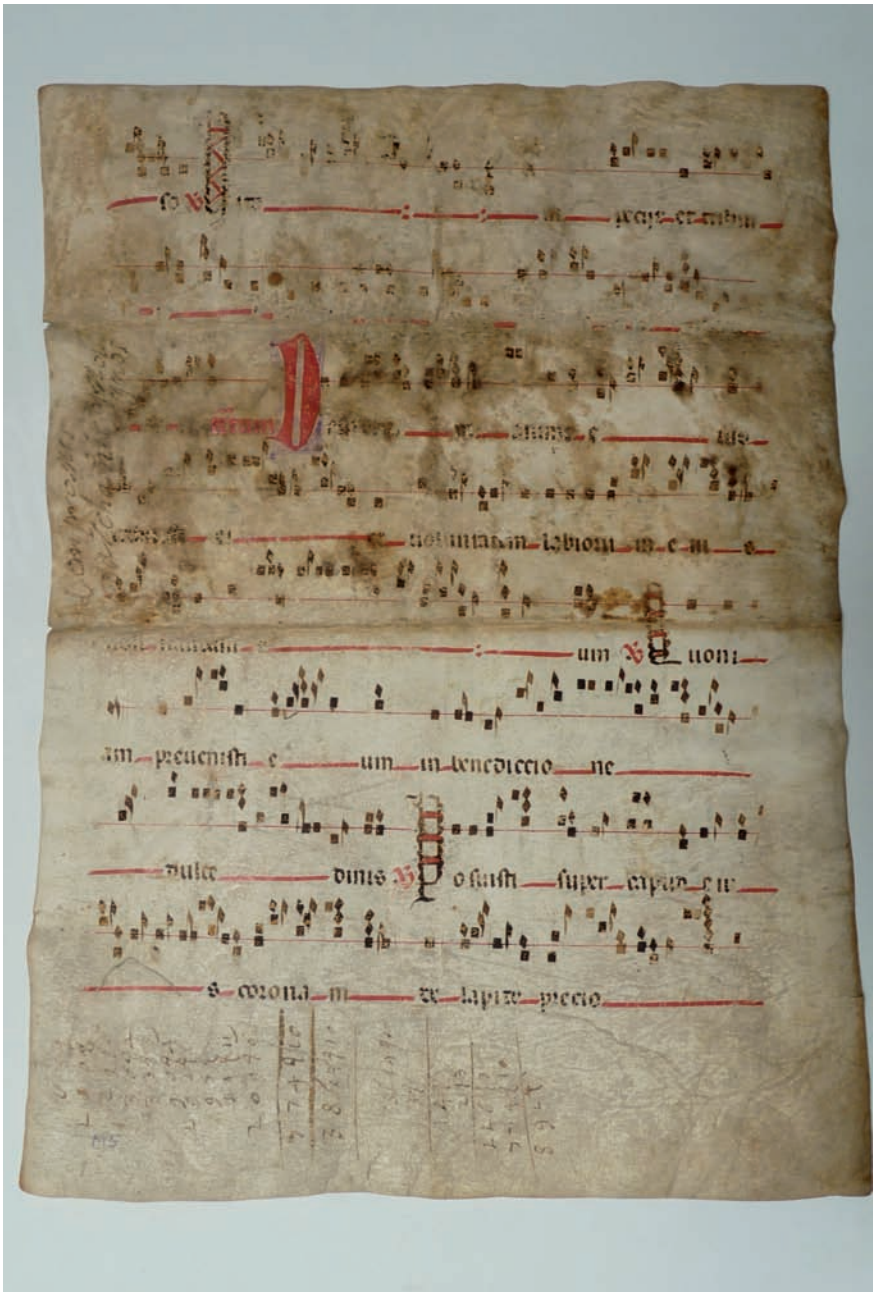



Imagen 7. Item 4 - Fragmento DS23, M5. Recto.

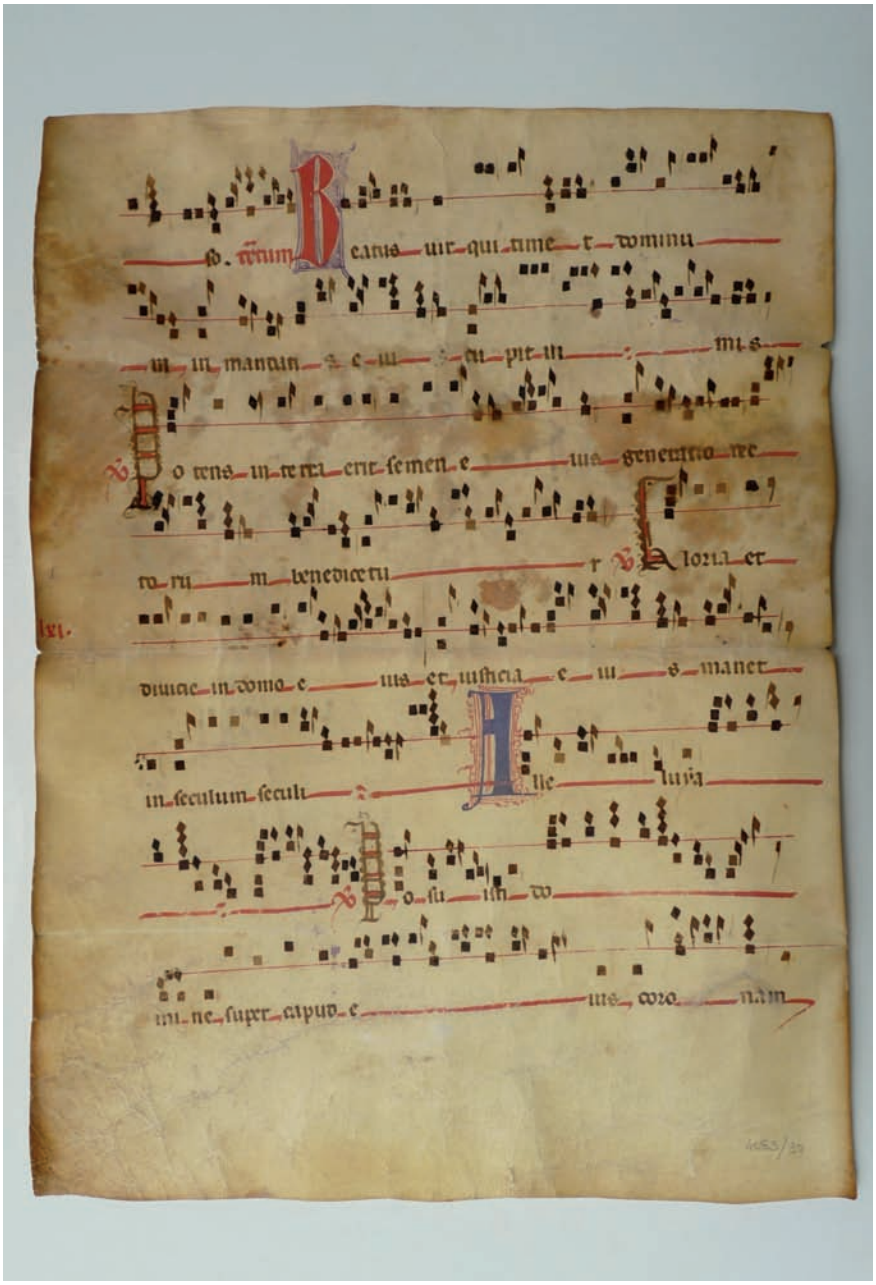



Imagen 8. Item 4 - Fragmento DS23, M5. Vuelto.

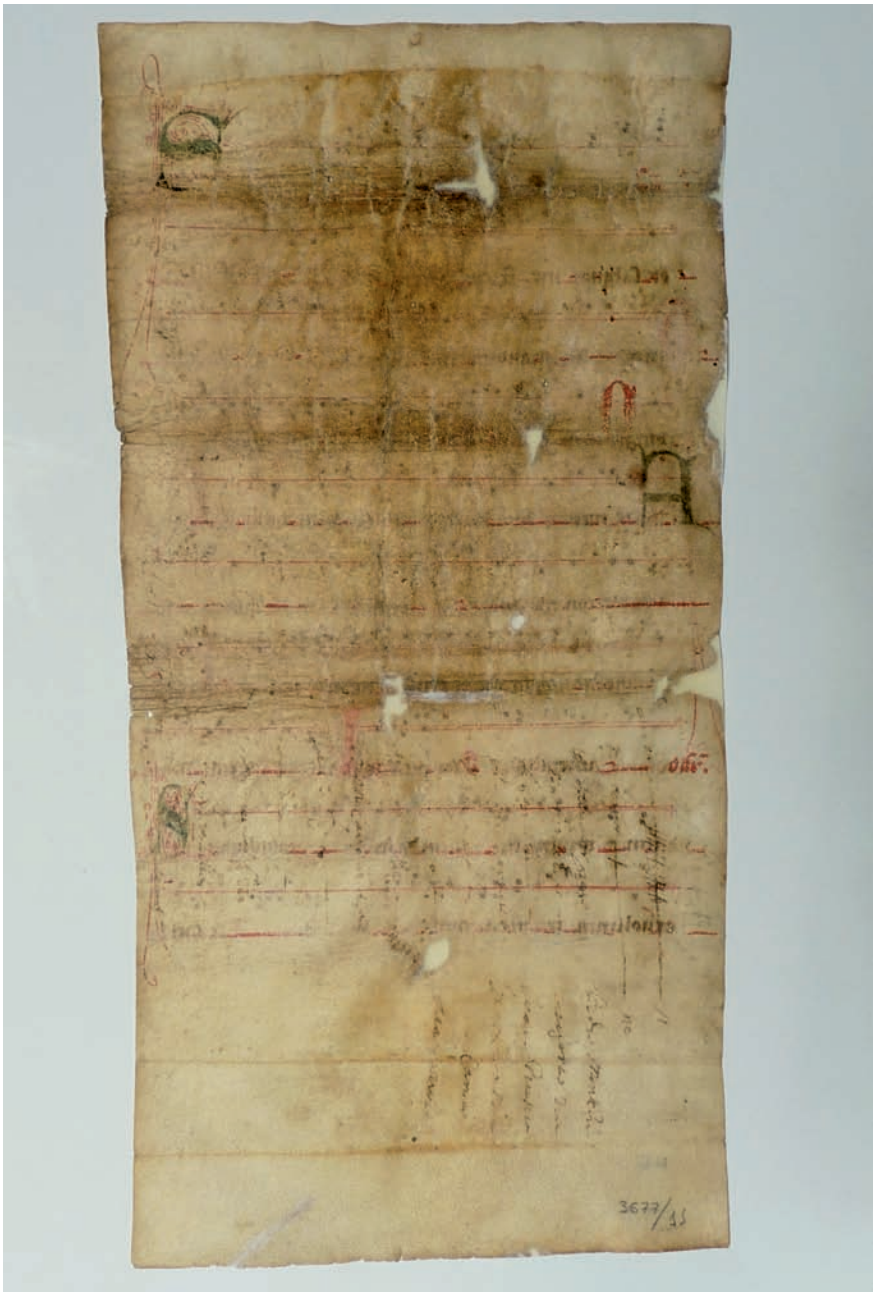


Imagen 9. Item 5 - Fragmento DS24, M6. Recto.

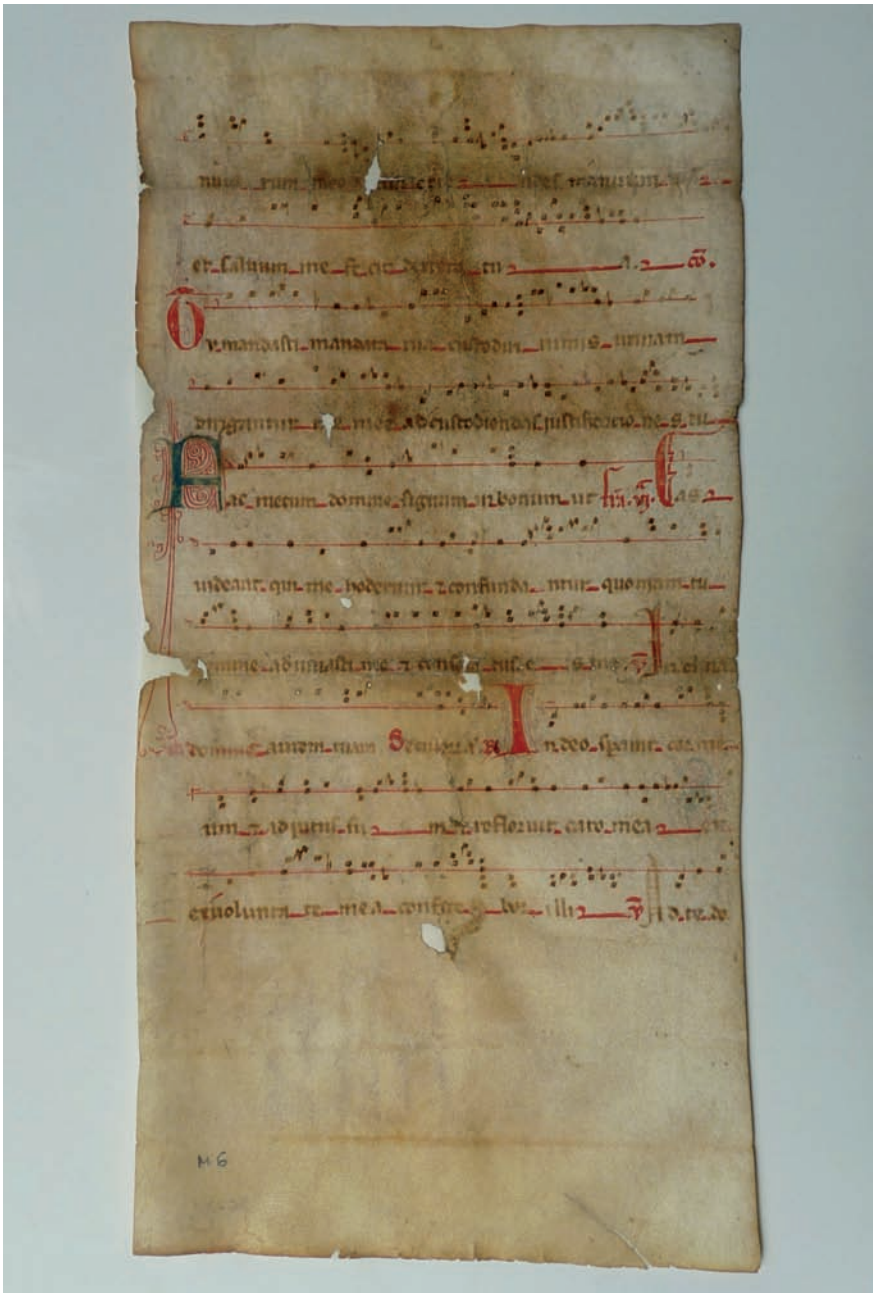


Imagen 10. Item 5 - Fragmento DS24, M6. Vuelto.

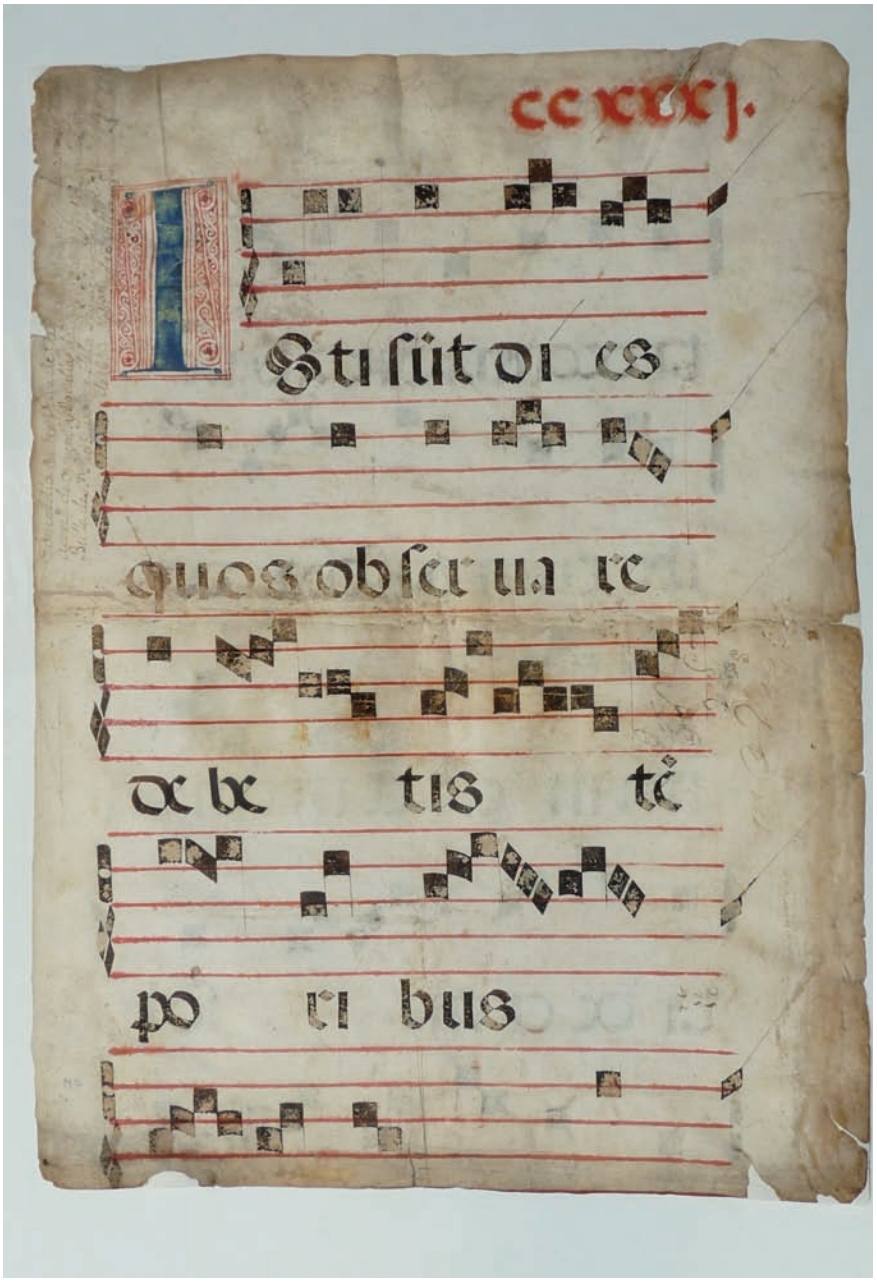



Imagen 11. Item 6 - Fragmento DS48, M7. Recto.

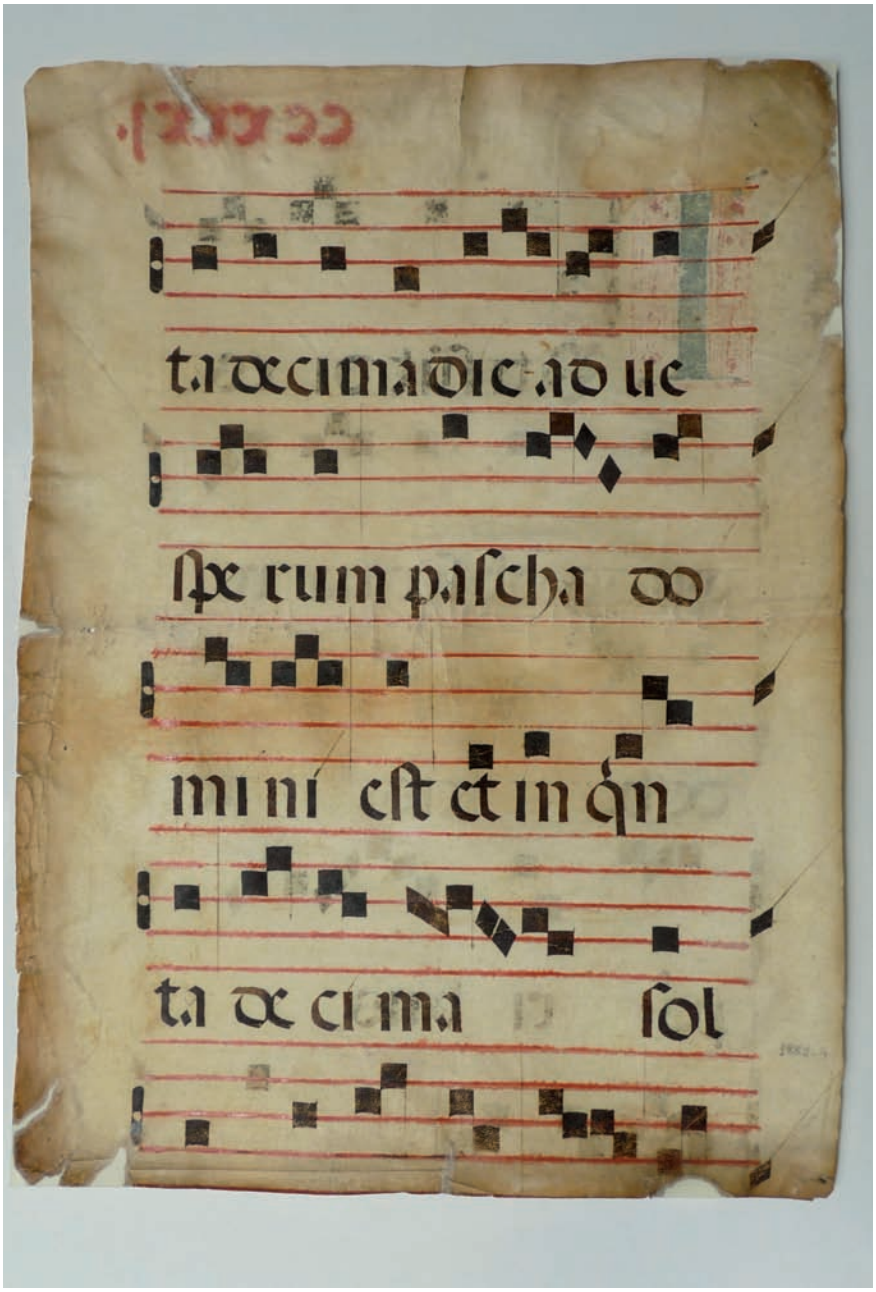



Imagen 12. Item 6 - Fragmento DS48, M7. Vuelto.

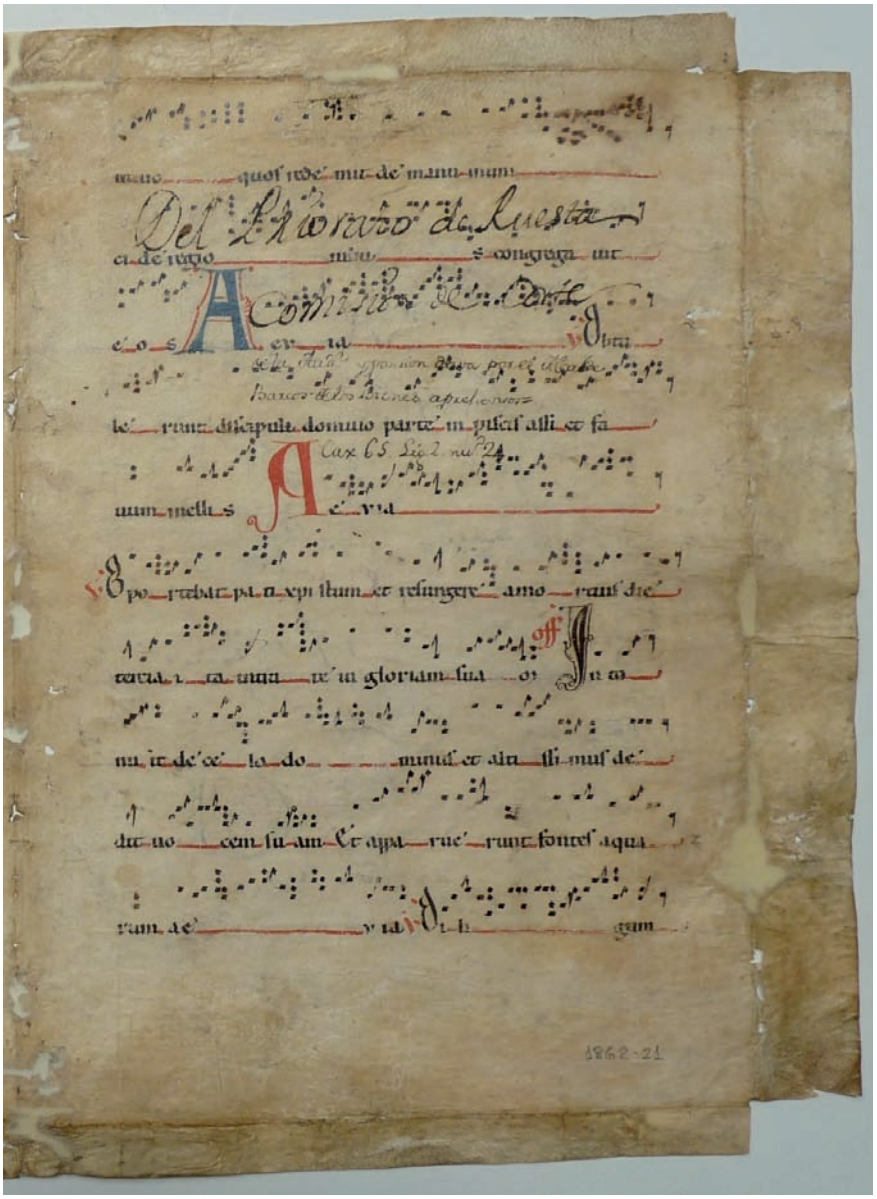


Imagen 13. Item 7 - Fragmento DS55, M8, fol. 1r.

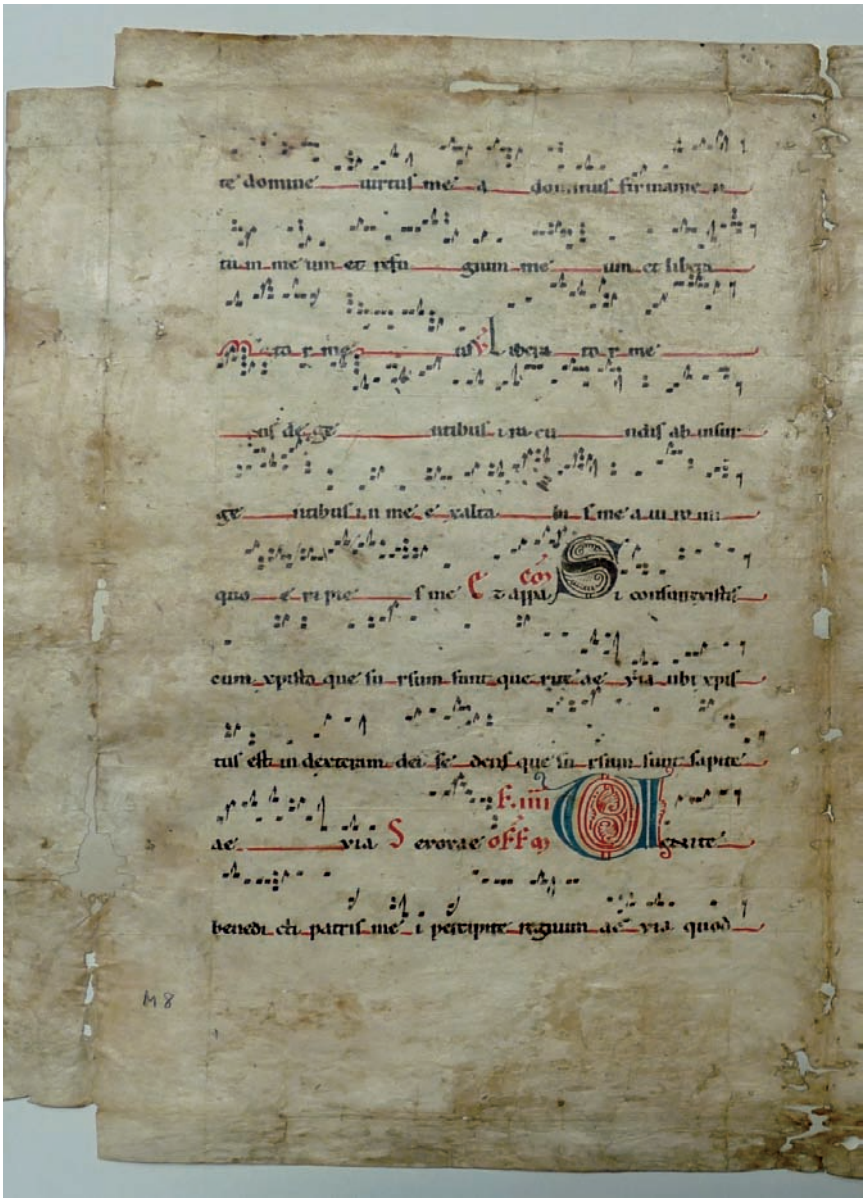



Imagen 14. Item 7 - Fragmento DS55, M8, fol. 1v.

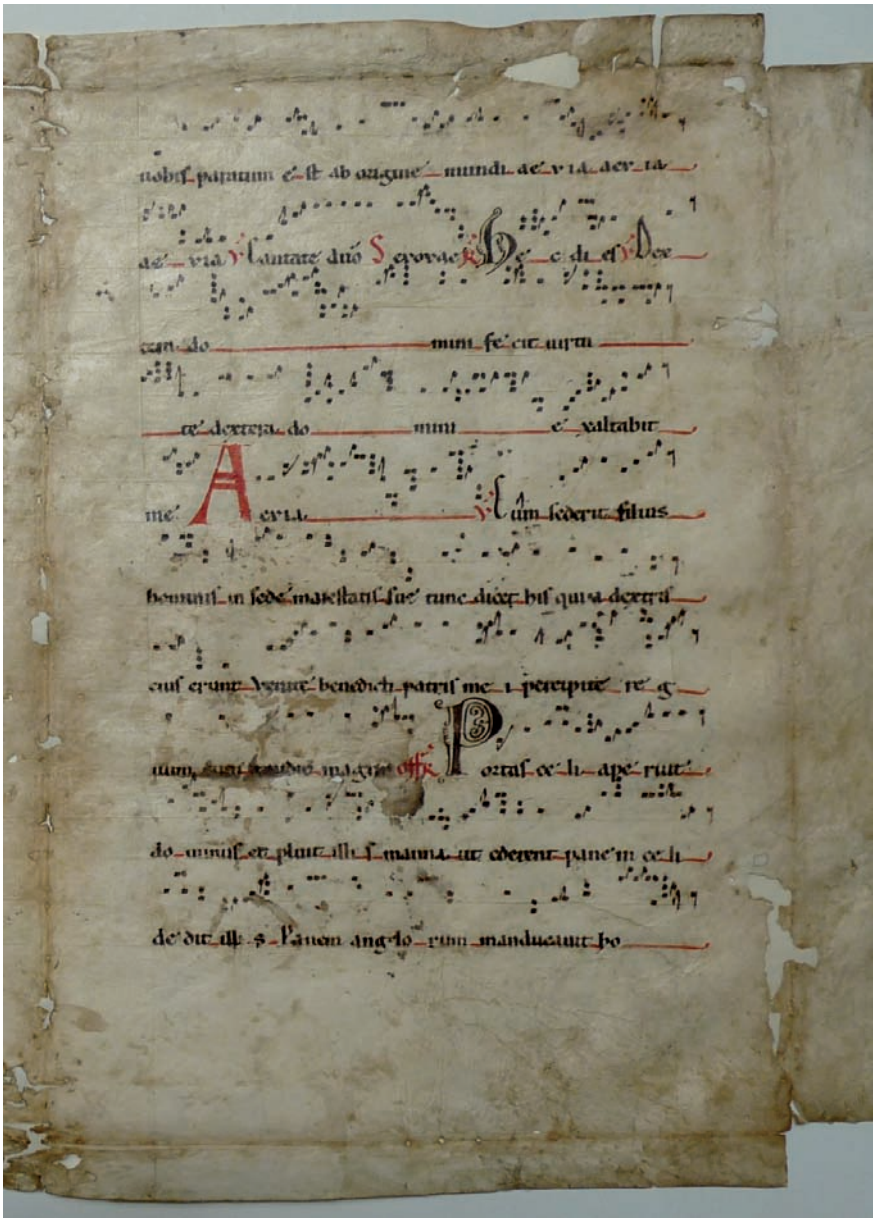


Imagen 15. Item 7 - Fragmento DS55, M8, fol. 2r.

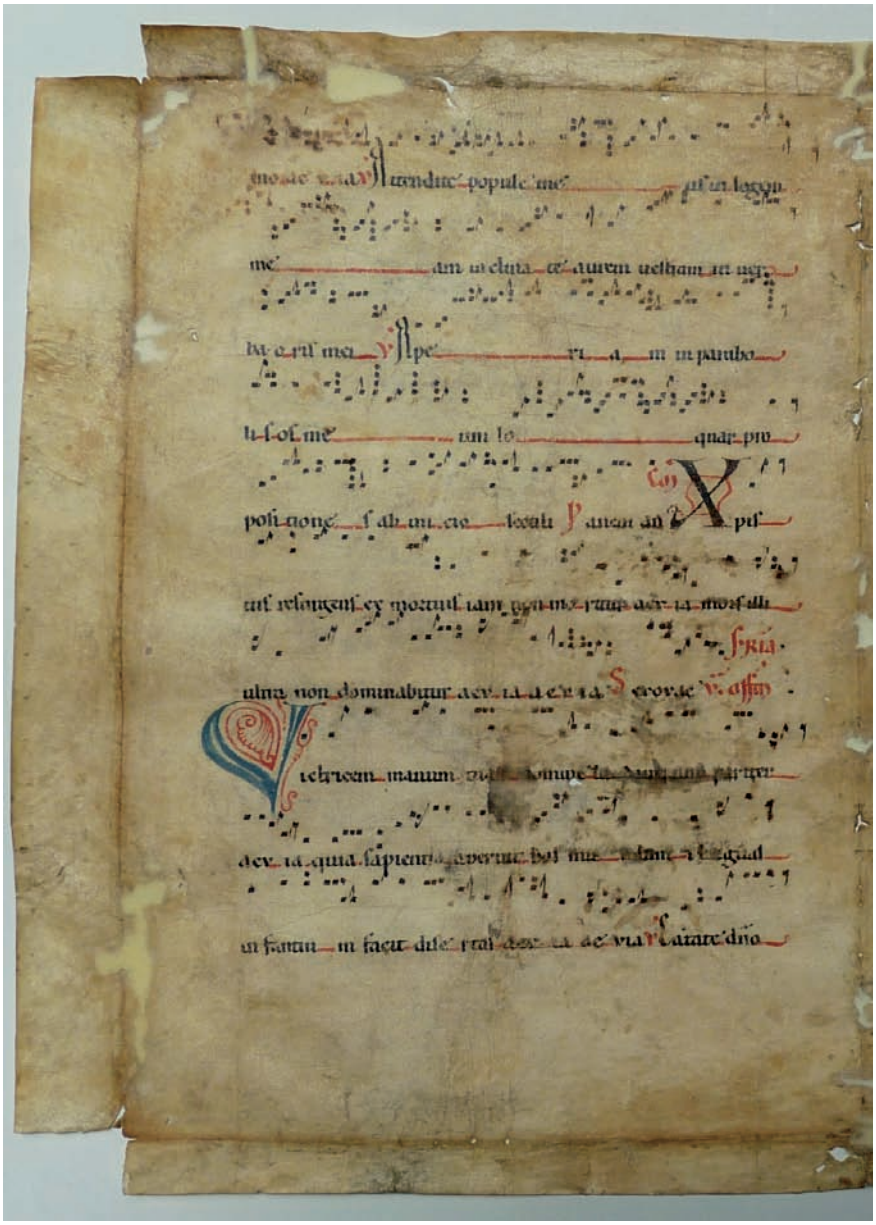


Imagen 16. Item 7 - Fragmento DS55, M8, fol. 2v.

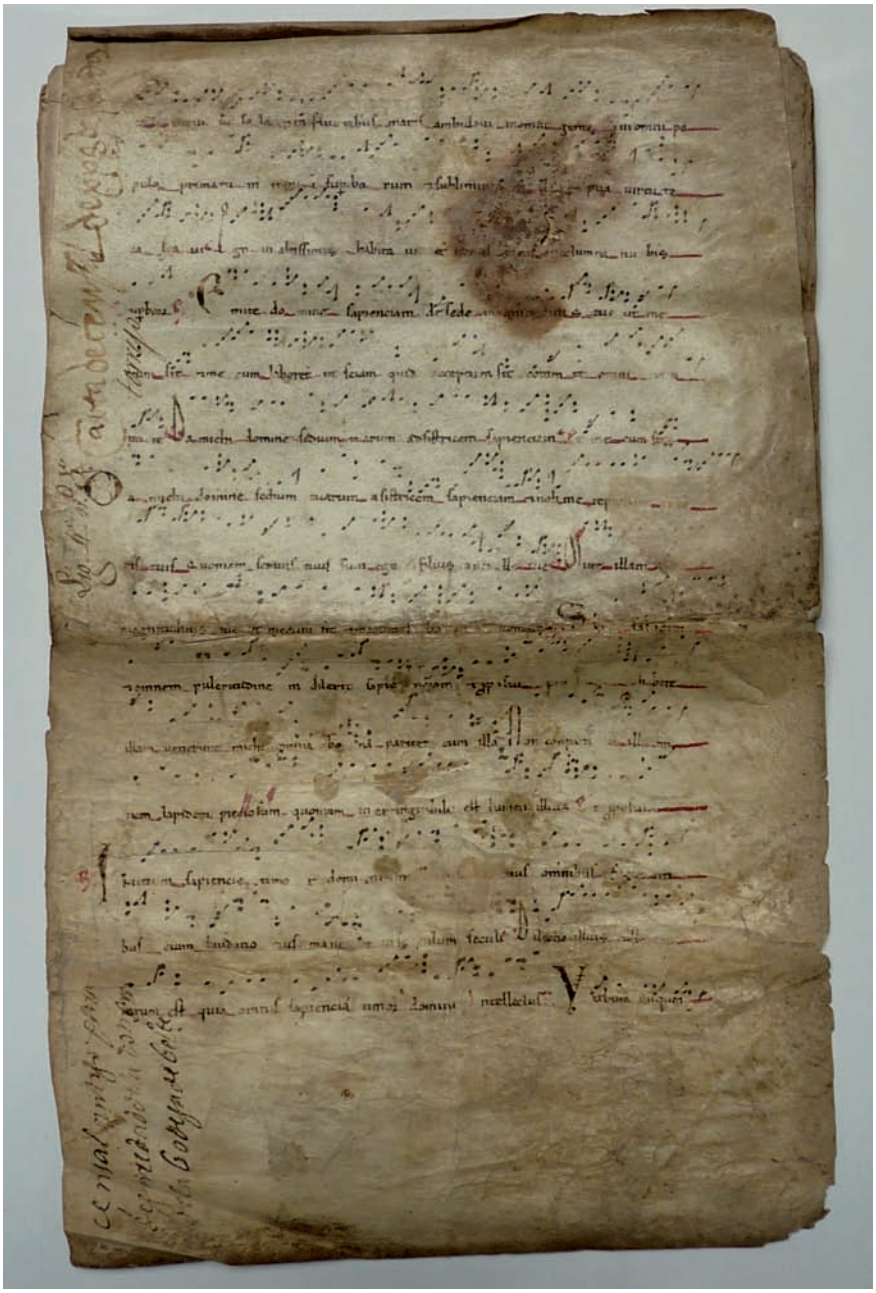


Imagen 17. Item 8 - Fragmento Argillo. Recto.

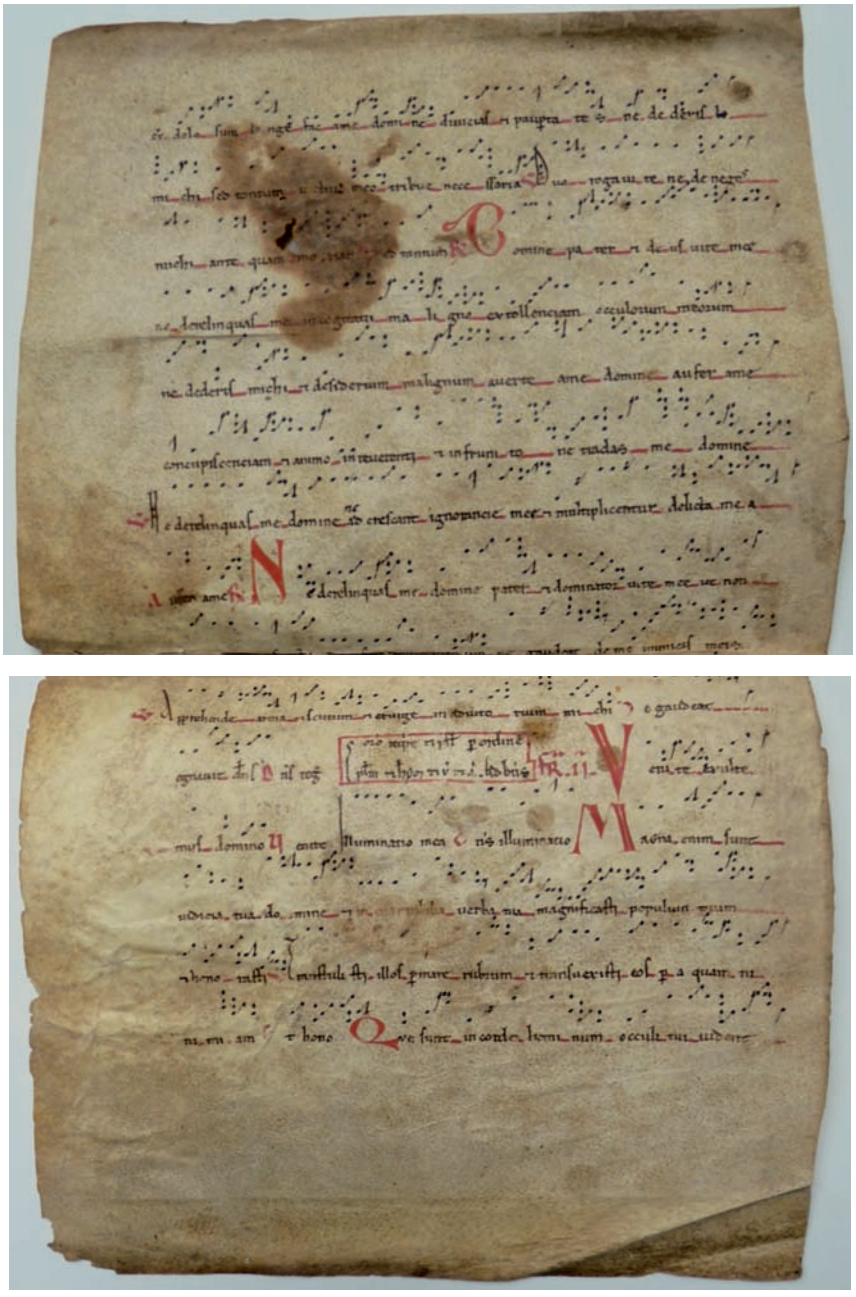


Imagen 18-19. Item 8 - Fragmento Argillo. Vuelto.

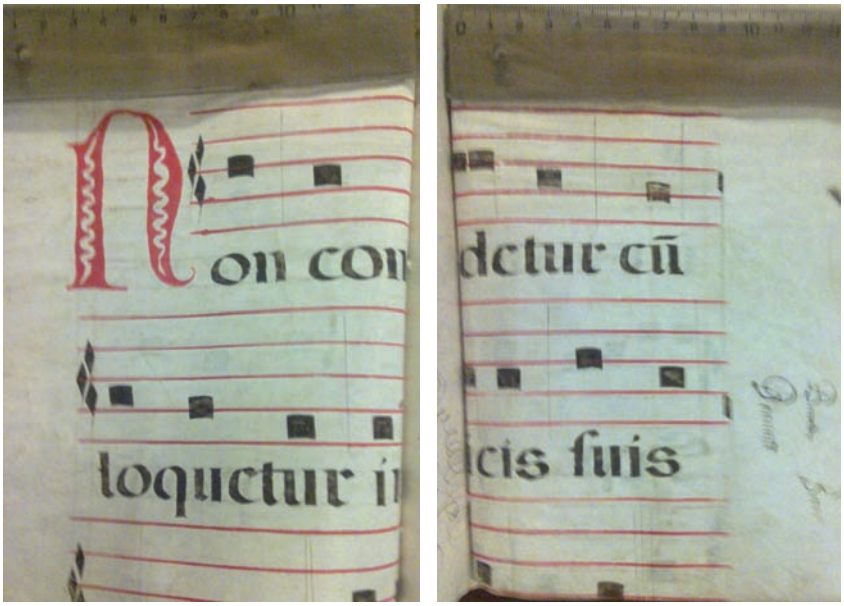


Imagen 20-21. Item 9 - Fragmento Infanzonía. Recto.

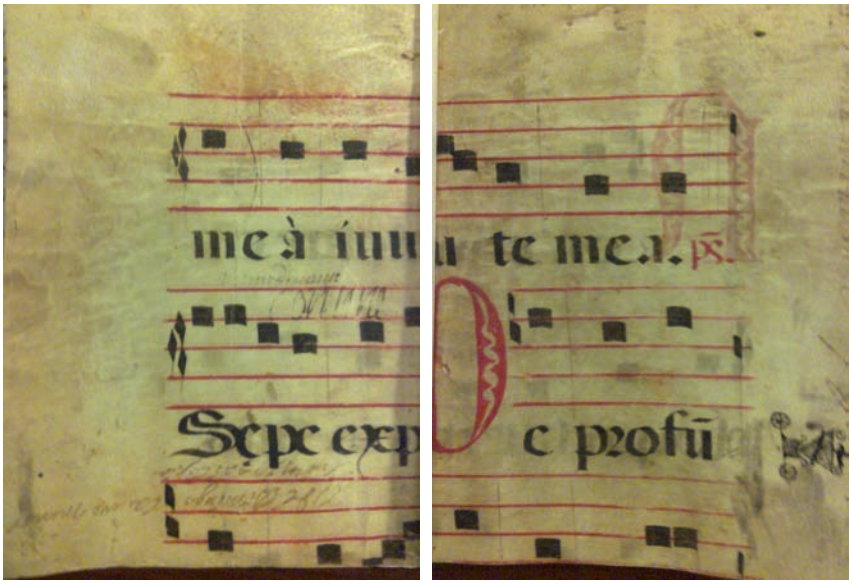



Imagen 22-23. Item 9 - Fragmento Infanzonía. Vuelto.

ÍNDICES

A continuación se lista el índice de las piezas litúrgico-musicales que aparecen en los fragmentos aquí analizados. Primeramente se presentan las piezas según tipología. En segundo lugar se brinda al investigador un índice general alfabético[33]. En ambos casos, el íncipit de cada pieza ha sido normalizado y se ha indicado la fuente de referencia utilizada en este artículo (AMS, CAO, etc.). Asimismo, un asterisco señala que el comienzo o final de esa pieza o parte no aparece en el fragmento sino que aquéllos hubieran sido copiados en otro fragmento contiguo.

CANTOS DEL PROPIO DE LA MISA

Introitos	*Ps. / Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Fac mecum Domine	Inclina Domine autem	5 / v	AMS 58
Salus populi ego		5 / r	AMS 57a
Si iniquitatem observaberis		2 / r	AMS 197
Venite benedicti	Cantate Domino	7.1 / v	AMS 83
Victricem manum tuam	Cantate Domino	7.2 / v	AMS 84

Responsorios graduales	*Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Bonum est confiteri*	Ad adnuntiandum	1 / r	AMS 52
Domine prevenisti*	Vitam petiit et	4 / r	AMS 147
Haec dies	Dextera Domini	7.2 / r	AMS 83
Haec dies*	Dicant nunc*	7.1 / r	AMS 82
In Deo speravit cor	Ad te Domine	5 / v	AMS 58
Oculi omnium in te	(*Ilegible*)	5 / r	AMS 57a

Aleluyas	*Item (frag.)*	*Referencia*
Cum sederit filius	7.2 / r	ThK 301
Obtulerunt discipuli	7.1 / r	ThK 210
Oportebat pati Christum	7.1 / r	ThK 189
Posuisti Domine super	4 / v	ThK 46
Qui sanat contritos	2 / v	AMS 197

33. Siglas para el índice general: A = antífona; All = Aleluya; Co = Comunión; In = Introito; Inv = Invitatorio; Ky = Kyries; Off = Ofertorio; Ps = Psalmo; R = responsorio; Rg = responsorio gradual; Tr = Tracto.

Tractos	*Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Beatus vir qui timet	Potens / Gloria	4 / v	AMS 31
Desiderium animae ejus	Quoniam / Posuisti	4 / r	AMS 31

Ofertorios	*Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Illumina oculos meos*	Usquequo / *	1 / v	AMS 52
Intonuit de caelo Dominus	Diligam te / Liberator	7.1 / r	AMS 82
Portas caeli aperuit	Attendite / Aperiam	7.2 / r	AMS 83
Recordare mei Domine	*	2 / v	AMS 197
Si ambulavero in medio		5 / r	AMS 57a

Comunión	*Item (frag.)*	*Referencia*
Christus resurgens	7.2 / v	AMS 83
In salutari tuo*	2 / r	AMS 196b
Si con[re]surrexisti	7.1 / v	AMS 82
Tu mandasti mandata	5 / v	AMS 57b

CANTOS DEL ORDINARIO DE LA MISA

Kyrie	*Item (frag.)*	*Referencia*
Kyrie altissime sanctorum	3 / r	Tello K-12
Kyrie fons bonitatis* (*versio I*)	3 / r	Tello K-15

CANTOS DEL OFICIO DIVINO

Invitatorio	*Item (frag.)*	*Referencia*
Venite exsultemus Domino	8 / v	CAO 1179

Antífonas	*Item (frag.)*	*Referencia*
Illuminatio mea	8 / v	CAO 3185
Non confundetur cum	9 / r	CAO 3905
Saepe expugnaverunt me	9 / v	CAO 4679

Responsorios	*Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Da mihi Domine	Mitte illam	8 / r	CAO 6387
Domine Pater et Deus	Ne derelinquas	8 / v	CAO 6503
Emitte Domine sapientiam	Da mihi Domine	8 / r	CAO 6657
Gyrum coeli circuivi	Ego in altissimis	8 / r	CAO 6793

Responsorios	*Vs.*	*Item (frag.)*	*Referencia*
Initium sapientiae timor	Dilectio illius	8 / r	CAO 6967
Magna enim sunt	Transtulisti illos	8 / v	CAO 7113
Ne derelinquas me Domine	Apprehende arma	8 / v	CAO 7204
Quae sunt in corde	*	8 / v	CAO 7457
Super salutem et omnem	Non comparavi	8 / r	CAO 7727
Verbum iniquum	Duo rogavi	8 / v	CAO 7841

ÍNDICE GENERAL

Íncipit	*Item (frag.)*	*Tipo*	*Referencia*
Beatus vir qui timet	4 / v	Tr	AMS 31
Bonum est confiteri*	1 / r	Rg	AMS 52
Christus resurgens	7.2 / v	Co	AMS 83
Cum sederit filius	7.2 / r	All	ThK 301
Da mihi Domine	8 / r	R	CAO 6387
Desiderium animae ejus	4 / r	Tr	AMS 31
Domine Pater et Deus	8 / v	R	CAO 6503
Domine prevenisti*	4 / r	Rg	AMS 147
Dominus illuminatio	8 / v	Ps	Ps 27(26),1
Emitte Domine sapientiam	8 / r	R	CAO 6657
Fac mecum Domine	5 / v	In	AMS 58
Gyrum coeli circuivi	8 / r	R	CAO 6793
Haec dies. v. Dextera	7.2 / r	Rg	AMS 83
Haec dies*. v. Dicant nunc	7.1 / r	Rg	AMS 82
Illumina oculos meos*	1 / v	Off	AMS 52
Illuminatio mea	8 / v	A	CAO 3185
In Deo speravit cor	5 / v	Rg	AMS 58
In salutari tuo*	2 / r	Co	AMS 196b
Initium sapientiae timor	8 / r	R	CAO 6967
Intonuit de caelo Dominus	7.1 / r	Off	AMS 82
Kyrie altissime sanctorum	3 / r	Ky	Tello K-12
Kyrie fons bonitatis*	3 / r	Ky	Tello K-15
Magna enim sunt	8 / v	R	CAO 7113
Ne derelinquas me Domine	8 / v	R	CAO 7204
Non confundetur cum	9 / r	A	CAO 3905
Obtulerunt discipuli	7.1 / r	All	ThK 210
Oculi omnium in te	5 / r	Rg	AMS 57a
Oportebat pati Christum	7.1 / r	All	ThK 189

Íncipit	*Item (frag.)*	*Tipo*	*Referencia*
Portas caeli aperuit	7.2 / r	Off	AMS 83
Posuisti Domine super	4 / v	All	ThK 46
Quae sunt in corde	8 / v	R	CAO 7457
Qui sanat contritos	2 / v	All	AMS 197
Recordare mei Domine	2 / v	Off	AMS 197
Saepe expugnaverunt me	9 / v	A	CAO 4679
Salus populi ego sum	5 / r	In	AMS 57a
Si ambulavero in medio	5 / r	Off	AMS 57a
Si con[re]surrexisti	7.1 / v	Co	AMS 82
Si iniquitatem observaberis	2 / r	In	AMS 197
Super salutem et omnem	8 / r	R	CAO 7727
Tu mandasti mandata	5 / v	Co	AMS 57b
Venite benedicti	7.1. / v	In	AMS 83
Venite exsultemus Domino	8 / v	Inv	CAO 1179
Verbum iniquum	8 / v	R	CAO 7841
Victricem manum tuam	7.2. / v	In	AMS 84

Recibido: 10 de mayo de 2013
Aceptado: 12 de septiembre de 2013

INSTRUCCIONES A LOS COLABORADORES DE *NASSARRE* EN ORDEN A LA PRESENTACIÓN DE SUS TRABAJOS ORIGINALES

1. *Envío de texto original.* Por correo certificado o entrega en mano (registrada) será dirigido a:
NASSARRE, Institución "Fernando el Católico".
Diputación Provincial.
50004 Zaragoza. España.
Y por correo electrónico a la siguiente dirección: nassarre.ifc@gmail.com

1.1. Los artículos se enviarán por duplicado, en papel y en soporte informático en programa Word, y precedidos por un folio en el que se haga constar: título del trabajo, nombre del autor (o autores), dirección, número de teléfono y correo electrónico (y de fax, si procede), situación académica o profesional y nombre de la institución académica a que pertenece, si es el caso.

2. *Aceptación del envío para su publicación.* El Consejo de Redacción de *Nassarre* se pronunciará sobre la edición de los artículos (en el formato y fecha adecuados), estableciéndose un periodo máximo de seis meses desde su recepción para contestar sobre la admisión de originales.

2.1. En caso de no ser admitido o de ser recomendada su modificación, el original será devuelto por correo certificado o puesto a disposición del autor en el domicilio de la Institución "Fernando el Católico".

3. *Condiciones formales del original:*

3.1. *Lengua.* Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, catalán, francés, inglés e italiano.

3.2. *Incidencia en la difusión.* Todo original propuesto para ser editado en *Nassarre* tendrá la condición de inédito, salvo que su publicación anterior lo haya sido en otra lengua y fecha que no preceda en más de seis meses a la del envío o entrega a *Nassarre*.

3.3. *Extensión del original.* No sobrepasará los 40 folios DIN-A4 a doble espacio y por una sola cara, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 (10 para las notas al pie) y con márgenes globales de 2,5 a 3 cm.

3.3.1. En caso de que el artículo supere dicha extensión, el Consejo de Redacción de *Nassarre* se reserva el derecho de publicarlo fraccionado en sucesivos números.

3.3.2. Los originales irán acompañados de un resumen, en español e inglés, que no sobrepasará las 200 palabras, e irá acompañado de 3 o 5 palabras claves, también en ambos idiomas.

3.4. La descripción bibliográfica se redactará según esta normativa:

3.4.1. *Publicaciones monográficas* (libros).

Autor (apellidos en versales, nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título completo de la obra (en cursiva), seguido de coma, ciudad o ciudades de publicación (en español, con "y" si son dos), editorial, año de publicación, página/s (p./pp., con "y" si son varias, utilizando números completos y no secuencias abreviadas). Por ejemplo:

> KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, pp. 145-161.

3.4.2. *Publicaciones seriadas* (revistas).

Autor (apellidos en versales, con nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título (entre comillas), nombre de la revista (en cursiva) tras "en", número de la revista y año de publicación (éste entre paréntesis), página/s (p./pp.; números completos). Por ejemplo:

> OTAOLA, Paloma: "La división del tono en la vihuela según Bermudo", en *Nassarre*, XIII, 1-2 (1997), pp. 147-162.

3.4.3. Cuando se haga referencia a un libro o artículo que ya ha aparecido en una nota anterior, se adoptará la forma resumida siguiente:

Autor (sólo apellido/s) seguido de coma, íncipit del título (en cursiva para monografías, y entre comillas en el caso de los artículos), p./pp. Si se trata de la misma obra citada en la nota precedente, se utilizará ibídem. Por ejemplo:

> KNIGHTON, *Música y músicos*, p. 148.
> Ibídem, pp. 159-162.

3.4.4. *Publicaciones colectivas.*

Se pondrá antes del título del libro el nombre del/os director/es o coordinador/es con esta referencia abreviada entre paréntesis: (dir.), (eds.) o (coord.), y añadiendo "en". Por ejemplo:

> MORTE, Carmen: "Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico", en LACARRA, M.ª del C. (coord): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2007, pp. 335-372.

3.4.5. Cuando el título citado tenga más de dos o tres autores y no se desee mencionar a todos, se preferirá la fórmula "y otros". Por ejemplo:

> CALAHORRA, Pedro y otros: *Iconografía musical del Románico aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1993, p. 40.

3.4.6. Cuando se hagan varias referencias bibliográficas seguidas en una misma cita, se separarán por punto y coma.

3.5. Otras fórmulas y abreviaturas: ed. (edición/editor); coord. (coordinador); véase/véanse; t./tt. (tomo/tomos); vol./vols. (volumen/volúmenes); f./ff: (folio/folios): fig./figs. (figura/figuras); lám./láms. (lámina/láminas); cap./caps. (capítulo/capítulos); núm./núms. (número/números)

3.6. Los artículos podrán llevar ejemplos musicales, fotografías, mapas, cuadros, gráficas, etc. Estos materiales también se presentarán en soporte informático (indicando el formato) o bien dibujados en papel vegetal, siempre debidamente rotulados, numerados y con el correspondiente pie o leyenda para su identificación. Asimismo se indicará el lugar preferible para su publicación.

4. Sobre las pruebas de imprenta (remitidas al autor) no se admiten otras alteraciones que las advertencias de *errata*, para su corrección.

5. *Transcripción de documentos manuscritos:*

5.1. *Criterio fundamental*. Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

5.2. *Normas elementales*. En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para su transcripción. Son las siguientes:

5.2.1. Deberán respetarse:

Las *ç*; las incorrecciones ortográficas por omisión o inclusión de letras; uso indebido de letras, *b* por *v* o *p*, etc.; las contracciones de palabras: *desto*, *daquell*, etc. Se corregirán con apóstrofo en nombres propios: d'Estela…

5.2.2. Deberán corregirse:

Resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

5.2.3. Se usará ortografía moderna:

En acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión; modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto; en la separación de palabras; en el uso de mayúsculas y minúsculas; usando minúscula para los títulos, dignidades y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

5.2.4. Se usará:

u y *v* según ortografía moderna y su valor fonético; *y* y *i* con valor vocal, se sustituyen por *i*; en latín se pondrá *i* o *I* por *j* o *J*; *rr* y *ss*, iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán; *recto* y *verso* se señalan con *r*. y *v*., respectivamente.

EDICIONES MUSICALES
DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)

(Coordinador: Pedro Calahorra Martínez)

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

Colección **ACTAS DE LAS JORNADAS DE CANTO GREGORIANO** (Coordinación: Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez)

XV Jornadas de Canto Gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta Zaragoza, 13-22 de diciembre de 2010*); y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. La implantación en Aragón en el siglo XII del rito romano y del canto gregoriano.* (Zaragoza, 2-16 de noviembre de 2011). Zaragoza, 2012, 235 pp. Il., 17 x 24 cm.

Colección **CUADERNOS DE DAROCA**

Sonatas Portuguesas para órgano del s. XVIII tardío. Obras de Marcos Portugal, Fr. Francesco de Sao Boaventura, Antonio Joaquín Nunes y anónimos. Estudio y transcripción de Joao Vaz; revisión musicográfica de Sérgio Silva. Zaragoza, 2013, 67 pp., 31 x 22,5 cm, Vol. IV.

Colección **JOSÉ DE NEBRA** (Edición: María Salud Álvarez)

MÚSICA LITÚRGICA

Responsorios de los tres nocturnos del oficio "In Nativitate Domini", Zaragoza, 2013, 410 pp., 23 x 31,5 cm.

Colección **ÓRGANOS HISTÓRICOS EN ARAGÓN** (Director: Jesús Gonzalo López)

Órgano de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza), construido por Joseph Mañeru y Ximénez en 1699. El organista "portoges": livro de obras de Orgaz juntas pella coriosidade do P.P. Fr. Roque de Coreiçao. Anno de 1695. Organista, Joao Vaz. Zaragoza, 2011, 1 CD, 29 pp. 12 x 12 cm. Vol. XII.

Órgano de la Iglesia Parroquial de Santa Ana, Brea de Aragón (Zaragoza), construido por Joseph Sesma en 1658. Pues no me quereys hablar. Antonio, Cabeçón en su orbe musical. Organista, Bruno Forst; Capilla de Extravagantes. Zaragoza, 2012, 1 CD, 29 pp. 12 x 12 cm. Vol. XIII.

Órgano de la Iglesia de Santa María de Tauste (Zaragoza), construido por Pedro Roqués en 1862. Talentos y progresos aragoneses y navarros en la música romántica española para órgano (s. XIX). Organista, José Luis Echechipía. Zaragoza, 2013, 1 CD, 29 pp. 12 x 12 cm. Vol. XIV.

Colección **PATRIMONIO MUSICAL ARAGONÉS** (Director: Jesús Gonzalo López)

En piedra, tabla y pergamino. Los instrumentos de rueda (ss. XII-XV) en España a través de las representaciones aragonesas. Antonio Poves Oliván, Zaragoza, 2013, 206 pp., 15,5 x 21,5 cm.

Colección **TECLA ARAGONESA**

Pasos, intentos y otras piezas para tecla de Basilio de Sessé (17561816). Transcripción y edición de Patricia Rejas Suárez, Zaragoza, 2013, 156 pp., 31 x 23 cm.

BIBLIOTECA VIRTUAL
DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»,
FONDOS DE MÚSICA
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)
http://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca

Revista NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología.

Núms.: XXI (2005), XXII (2006), 23 (2007), 24 (2008), 25 (2009), 26 (2010), 27 (2011) y 28 (2012).

Índices de todos los números: http://ifc.dpz.es/publicaciones/periodica/id/9

Colección **ACTAS DE LAS JORNADAS DE CANTO GREGORIANO** (Coordinación: Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez)

VI Jornadas de Canto Gregoriano. El Canto gregoriano y otras monodias medievales, (Zaragoza, 5-11 de noviembre de 2001); y *VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía,* (Zaragoza, 11-17 de noviembre de 2002), 2003.

VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron (Zaragoza, 10-16 de noviembre de 2003), 2004.

IX Jornadas de Canto Gregoriano. Antiphonarium de sanctis. Los santos aragoneses medievales: sus imágenes, sus historias, sus músicas (Zaragoza, 15-21 de noviembre de 2004); y *X Jornadas de Canto Gregoriano. De nuevo con los mozárabes. Sus beatos y sus códices, sus melodías, y su herencia en códices gregorianos* (Zaragoza, 14-18 de noviembre de 2005), 2006.

XI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monodia a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas (Zaragoza, 13-19 de noviembre de 2006); y *XII Jornadas de Canto Gregoriano, Pervivencia de la tradición monástica en el pueblo. Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio* (Zaragoza, 14-28 de noviembre de 2007), 2008.

XIII Jornadas de Canto Gregoriano. Música en la Hispania romana, visigoda y medieval. Más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio (Zaragoza, 12-26 de noviembre de 2008); y *XIV Jornadas de Canto gregoriano. Los monasterios, senderos de vida* (Zaragoza, 11-25 de noviembre de 2009), 2010.

XV Jornadas de Canto Gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta, (Zaragoza, 13-22 de diciembre de 2010); y *XVI Jornadas de Canto Gregoriano. La implantación en Aragón, en el siglo XII, del rito romano y del canto gregoriano*, (Zaragoza, 2-16 de noviembre de 2011), 2012.

Colección **CUADERNOS DE DAROCA**

How to Play the vihuela according to Juan Bermuda. John Griffiths. [Traducción inglesa del estudio introductorio de dicho autor en *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales,* 2004.]

Colección **CUADERNOS DE POLIFONÍA**

Pedro Ruimonte (1565-1627). Lamentationes Hieremiae Prophetae sex vocum. Edición de Joan Izquierdo y Anna Margules, 2006.

Colección **DOCUMENTACIÓN MUSICOLÓGICA ARAGONESA**

Actos Comunes de los Jurados, capítulo y Consejo de la Ciudad de Zaragoza (1440-1496). Recopilación y transcripción de Javier Cisneros Coarasa, Zaragoza, 1986.

Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza(1500-1672). Pedro Calahorra (coordinador), Zaragoza, 2000.

Colección **ESTUDIOS**

La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I. Organistas, organeros y órganos. Pedro Calahorra Martínez, 1977.

La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y Ministriles. Pedro Calahorra Martínez, 1978.

Historia de la Música en Aragón. Siglos I-XVII. Pedro Calahorra, 1977.

Colección **MONUMENTA MONODICA ARAGONENSIA** (Director: Luis Prensa Villegas)

El manuscrito Munébrega I (S. XIII-XIV). Un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo. Estudio de Luis Prensa Villegas, 2005. Vol. I.

Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza). Estudio-Fichas-Imágenes. Pedro Calahorra (coordinador), 2011. Vol. II.

Colección **TECLA ARAGONESA**

*Nicolás Ledesma (*1791; +1883). Obra completa para tecla. Vol. I. Obras para piano u órgano. Vol. II. Obras para piano – Obras para órgano*. Edición crítica de Antonio Ezquerro Esteban, 2012.

VARIA

Marcha del General Palafox, Peter Weldon (felicitación 2008). Dirección de Jesús Gonzalo López

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza España, 2.
50071 Zaragoza (España)

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología
Acuerdo de intercambio

Área:	Musicología e Historia de la Música
Director:	Pedro Calahorra Martínez
Año de fundación:	1985
Periodicidad:	Anual
Formato:	17 x 24 cm
Editor:	Institución «Fernando el Católico»
	Zaragoza (Spain)
	ISSN 0213-7305
	78(760.22)
Sigla internacional propuesta:	NASS
Intercambio de Publicaciones:	Tels.: [34] 976 288 878 / 79 * Fax.: [34] 9762 288 869
E-mail:	nassarre.ifc@gmail.com * http:// ifc.dpz.es

Correspondencia: Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, Intercambio de Revistas. Plaza de España n.º 2. 50071 Zaragoza (Spain). **Rogamos lo cumplimenten y remitan a esta dirección.**

Revista o colección: _____

I.S.S.N o I.S.B.N. _____ Periodicidad: _____

Materia: _____ Formato: _____

Entidad: _____

Dirección: _____

_____

C.P. _____ Ciudad: _____ País: _____

Teléfono: _____ Fax: _____

Referencia: _____ E-mail: _____

Fecha Firma

Fdo.:

Institución «Fernando el Católico»
Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2
50071 Zaragoza (España)

Tels.: [34] 976 28 88 78/79
Fax: [34] 976 28 88 69
E-mail: ventas@ifc.dpz.es
http://ifc.dpz.es

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN A PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA IFC

- ☐ Anuario Aragonés de Gobierno Local
- ☐ Archivo de Filología Aragonesa
- ☐ Caesaraugusta
- ☐ Ciencia Forense
- ☐ Emblemata
- ☐ Ius Fugit
- ☐ Jerónimo Zurita, Revista de Historia
- ☐ Nassarre
- ☐ Palaeohispánica
- ☐ Revista de Derecho Civil Aragonés

DATOS PERSONALES DE ENVÍO

D./Dña./Entidad: .....

NIF/CIF: .....

Domicilio: .....

Código Postal: ..... Ciudad: .....

Provincia/País: ..... Teléfono: .....

E-mail: .....

Forma de pago:

Domiciliación bancaria ☐ Tarjeta de crédito ☐

En caso de domiciliación bancaria

Titular de la cuenta: .....

Banco/Caja: .....

Agencia: .....

Domicilio: .....

Población: .....

CP: ..... Provincia/País: .....

Cta./Libreta n.º (20 DÍGITOS) ⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋

En caso de tarjeta de crédito

VISA ☐ Master Card ☐ 4B ☐ Tarjeta 6000 ☐ Otra ..... ☐

Titular de la tarjeta: .....

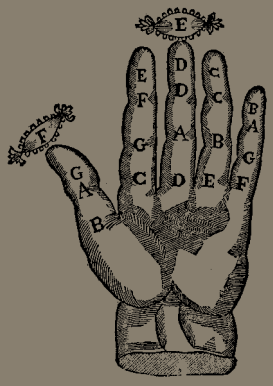
N.º de tarjeta (16 DÍGITOS) ⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋⌊ ⌋

Fecha de caducidad: .....

Ruego sirvan aceptar con cargo a nuestra cuenta corriente/tarjeta de crédito las facturas presentadas por Logi, Organización Editorial, S.L., distribuidor de la revista indicada, a cambio de la entrega domiciliaria de los próximos números que reciba y hasta nueva orden, todo ello con un descuento del 25% sobre precio de venta al público.

Firma:

9 770213 730506 29



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN Ð ZARAGOZA