

Una mirada al pasado: hipertextualidad e intertextualidad en la obra de Nicolás Ledesma (1791-1883)*

ÍÑIGO DE PEQUE LEOZ

Universidad de Valladolid

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3824-2908>

Resumen: Nicolás Ledesma fue, además de un destacado maestro de capilla, organista y pianista, compositor de un importante catálogo, que abarca desde la música vocal religiosa hasta vales y preludios para piano. A pesar de la diversidad que posee su producción, todas sus obras respetan la finalidad y el contexto para el que fueron escritas, al mantener siempre los preceptos estéticos y de contenido adecuados en cada caso. En consecuencia, a lo largo de todo su corpus son rastreables un gran número de tópicos, cuyo empleo y configuración dan lugar a un estilo concreto y definido. Algunos de ellos pertenecen a piezas o estéticas anteriores a Ledesma, y establecen una relación hipertextual, intertextual o architextual con repertorios previos. La finalidad de este artículo es mostrar cuáles son estos tópicos, qué tipo de conexión establecen con composiciones o prácticas pretéritas, y los motivos que llevaron a Ledesma a incluirlos en sus partituras.

Palabras clave: Nicolás Ledesma, teoría de los tópicos, hipertextualidad e intertextualidad, piano español, música vocal religiosa.

Abstract: Nicolás Ledesma was, in addition to a remarked choirmaster, organist and pianist, composer of an important catalogue, which embraces from religious vocal music to vales and preludes for piano. Despite the diversity of his production, all of his works respect the purpose and the context for which they were written, due to the maintenance of the aesthetic and content precepts adequated for each case. In consequence, all over his corpus a great number of topics can be found, whose use and configuration create a particular and defined style. Some of them are related to pieces and aesthetics previous to Ledesma and, in consequence, they set up an hipertextual, intertextual and architextual relation with former repertoires. The aim of this paper is to show which are these topics, what kind of link build with past practices and compositions, and the reasons that moved Ledesma to include them on his scores.

Keywords: Nicolás Ledesma, topic theory, transtextuality, spanish piano, religious vocal music.

* Artículo surgido de la actividad investigadora llevada a cabo en el Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio» de la Universidad de Valladolid.

INTRODUCCIÓN

Nicolás Ledesma fue un destacado maestro de capilla, pianista y organista español del siglo XIX. Además de afamado y reconocido como intérprete, fue autor de un importante catálogo compositivo, que abarca desde obras religiosas, vocales y para tecla, hasta profanas, sobre todo limitadas al ámbito del piano. Se puede decir, por tanto, que su corpus muestra una destacada diversidad, al escribir música dedicada a distintos espacios performativos; supo, no obstante, mantenerse siempre dentro de las normas estéticas, musicales y funcionales inherentes a cada uno de ellos. El estudio de su legado ha desvelado la preponderancia del clasicismo en buena parte de sus partituras, si bien un análisis en profundidad muestra una complejidad mayor, al beber directamente del romanticismo de comienzos del XIX. Esta característica no se limitó a las partituras pianísticas, sino que Ledesma la incorporó también a sus composiciones destinadas a los templos, ya fuesen para órgano o vocales¹. Estas estrategias compositivas, según la terminología de Villar-Taboada², están a su vez compuestas por una serie de tópicos y recursos formales expresivos, adecuados a la finalidad de cada uno de los repertorios.

Muchos de estos tópicos y herramientas estructurales son coetáneos al momento en el que las obras fueron concebidas, pero otros, por el contrario, aluden a prácticas y estilos pertenecientes a cronologías anteriores. La finalidad de este artículo es establecer, sobre el análisis de algunos ejemplos concretos, la manera en la que Ledesma empleó dichos recursos y el sentido que les otorgó dentro de su lenguaje y la práctica del periodo. Para ello, en primer lugar, se han elegido tres muestras significativas de cada uno de los tres ámbitos principales de composición: el *Oficio de difuntos* para el vocal sacro, el *Estudio n.º 10* del profano pianístico y la *Sonatina n.º 5* para piano u órgano, a caballo entre el mundo religioso y el de salón.

¹ DE PEQUE, Iñigo: *Nicolás Ledesma (1791-1883): maestro de capilla y organista en el siglo XIX español* (tesis doctoral), Universidad de Valladolid, 2017; EZQUERRO, Antonio: *Música en imágenes: Nicolás Ledesma (1791-1883). Un músico en la España del siglo XIX*, Madrid, Alpuerto, 2016.

² VILLAR-TABOADA, Carlos: «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», en ELI, Victoria y TORRES, Elena (eds.): *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Madrid, SEdeM, 2018, pp. 261-281.

Acto seguido, por medio de las teorías semióticas de Leonard Ratner³, Kofi Agawu⁴ y desarrollos posteriores⁵, se han delimitado aquellos giros, elementos expresivos, técnicas compositivas o fragmentos, tópicos al fin y al cabo que aluden a piezas o estilos anteriores; al mismo tiempo, se ha recurrido a la «Sonata Theory» postulada por Hepokoski y Darcy⁶ para el estudio del repertorio inscrito en la forma sonata. En una fase posterior, a través de estas perspectivas semióticas ha sido posible delimitar distintas unidades de significado, trabajo necesario para poder definir, finalmente, los nuevos valores atribuidos a estos constructos. Para ello, se ha acudido a los postulados transtextuales de Gérard Genette⁷, herramientas capaces de precisar el tipo de relación que se establece entre el texto original y su referente. Sin duda esta teoría supone el eje central del artículo, por lo que a continuación se van a definir y aclarar aquellos conceptos que han sido de mayor utilidad, a fin de completar la descripción del marco teórico.

LA TEORÍA TRANSTEXTUAL DE GÉRARD GENETTE

De los cinco tipos de transtextualidad que define Genette, Yvan Nommick⁸ y Paulo F. de Castro⁹ coinciden en que dos de ellas, la hipertextualidad y la intertextualidad, son las más útiles para el estudio de obras musicales. La intertextualidad consiste en:

³ RATNER, Leonard G.: *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.

⁴ AGAWU, Kofi: *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991; *Semiotic adventures on Romantic Music*, New York, Oxford University Press, 2009.

⁵ El sistema analítico propuesto por Leonard G. Ratner, la «*topic theory*», desarrollado también por el propio Kofi Agawu, fue revisitado y ampliado en MIRKA, Danuta: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Asimismo, no deben olvidarse otros desarrollos semióticos como los de TARASTI, Eero: *Signs of Music: a Guide to Musical Semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002; MONELLE, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000; *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

⁶ HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.

⁷ GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

⁸ NOMMICK, Yvan: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», en *Revista de Musicología*, 18/1 (2005), pp. 792-807.

⁹ DE CASTRO, Paulo F.: «La musique au second degré: on Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevance», en MAEDER, Constantino y REYBROUCK, Mark (eds.): *Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 83-96.

«[...] la práctica tradicional de la cita; bajo una forma menos explícita y menos canónica, la del *plagio* [...], que es un préstamo no declarado, pero también literal; bajo una forma todavía menos explícita y menos literal, la de la *alusión*, es decir la de un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación entre él y el otro al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones [...]»¹⁰.

En cuanto a la hipertextualidad, Genette explica que:

«Designo con esta expresión todas las relaciones que unen un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, claro está, *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Esta derivación puede ser de orden descriptivo e intelectual [...]. Puede ser de otro orden, cuando B no habla de ningún modo de A, pero sin embargo no podría existir tal cual sin A, del que proviene al cabo de una operación que calificaré, provisionalmente todavía, de *transformación*, y al que, por consiguiente, evoca de manera más o menos manifiesta, sin hablar necesariamente de él o citarlo»¹¹.

Además de a estas dos, de Castro alude también a la architextualidad¹², en calidad de herramienta capaz de definir nexos estructurales entre ambos textos; en ella se incluyen las categorías que gobiernan las expectativas del lector (en este caso, del oyente): los tipos y los tópicos del discurso, los modos de enunciación o los géneros canónicos¹³. En cualquier caso, estos conceptos están emparentados con la idea de préstamo postulada por Peter Burkholder en 1994:

«Comparar las prácticas existentes entre dos repertorios y compositores puede permitirnos crear una tipología general de procedimientos de préstamo que sea de aplicación general. Esto puede hacernos conscientes de las tendencias históricas, ya que algunas de estas prácticas ven alterada su popularidad o retornan de forma alterada. El conocimiento de las maneras en la que la música existente ha sido trabajada en otros tiempos y por otros músicos puede clarificar el periodo histórico en el que debemos centrarnos, lo que ayudará a reconocer qué es inusual o innovador en su modo de acercarse al uso de músicas preexistentes y, lo que es más importante, cuáles eran los precedentes»¹⁴.

¹⁰ GENETTE, *Palimpseste*, p. 8; cita también recogida en NOMMICK, «La intertextualidad», p. 800.

¹¹ GENETTE, *Palimpsestes...*, p. 13; cita también recogida en NOMMICK, «La intertextualidad», pp. 800-801.

¹² DE CASTRO, «La musique au second degré», pp. 83-87.

¹³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴ BURKHOLDER, Peter: «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», en *Notes*, 50 (1994), p. 851.

De hecho, el propio Robert Hatten reconoció la valía de la teoría transtextual a la hora de desentrañar los nuevos significados otorgados a estos préstamos:

«Los lingüistas han demostrado que es posible respetar las categorías semióticas de una cultura sin limitarse a sí mismos con las normalmente primitivas teorías de significado, por medio de las que las culturas entienden su propio lenguaje.

[...] Las revelaciones que emergen del rol semiótico de los estilos musicales sugieren que algunos préstamos específicos pueden ser puestos bajo el foco de la intertextualidad musical»¹⁵.

En consecuencia, las lecturas que habilita esta concepción son muy diversas. Sirva de ejemplo el trabajo de Yayoi Uno Everett¹⁶ en torno a lo paródico y lo irónico en repertorios de los siglos XX y XXI, basado en la teoría de la marca de Hatten y que recurre también al préstamo y la intertextualidad.

Cabe destacar también que los postulados transtextuales han sido y son utilizados, principalmente, en el análisis de repertorios escritos a partir de 1900. Una de las razones primordiales es la existencia de un considerable número de referencias biográficas (epistolares, hemerográficas o de cualquier otro tipo) que habilitan lecturas profundas y detalladas en torno a la intencionalidad de los compositores de esta cronología y su pensamiento teórico. No obstante, el legado metodológico de Genette es también aplicable en corpus anteriores. Así se demuestra en el texto de Michael L. Klein sobre la narrativa irónica en los repertorios del siglo XIX. En él, aclara que:

«[...] pongo mayor énfasis en el afecto musical, los tópicos y los géneros como grandes indicadores de los valores culturales discutidos en una narrativa. Argumento que algunas narrativas irónicas de la música tonal del siglo XIX ofrecen los campos tópicos o los géneros expresivos como una premisa anterior a denegar los valores asociados a dicho campo o género»¹⁷.

Por tanto, la transtextualidad es aplicable al repertorio decimonónico, siempre que sea posible asignar a los materiales que originan el préstamo o a los hipotextos, un significado previo y otro posterior. A pesar de que, en el caso de buena parte de los compositores españoles del siglo XIX, las fuentes

¹⁵ HATTEN, Robert: «Response to Peter Burkholder», en *The Journal of Musicology*, 11 (1993), pp. 26-27.

¹⁶ UNO EVERETT, Yayoi: «Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen», en *Music Theory Online*, 10/4 (2004).

¹⁷ KLEIN, Michael L.: «Ironic Narrative, Ironic Reading», en *Journal of Music Theory*, 53/1 (2009), p 101.

relativas a la concepción e intencionalidad de las obras son limitadas, es posible extraer conclusiones a este respecto desde la adherencia o repulsa de los músicos a las distintas corrientes estéticas del periodo, extremo que sí es definible en muchas ocasiones. De esta forma, resulta viable construir conclusiones acerca de la resignificación de aquellas partituras que sirvieron de modelo o inspiración.

A continuación se va a tratar de comprobar este extremo sobre las tres mencionadas piezas de Nicolás Ledesma. En concreto, se quiere demostrar la apropiación por parte del compositor de elementos musicales anteriores y la atribución de un nuevo uso o utilidad dentro de sus partituras. Para ello, junto al análisis musical, se van a emplear tanto referencias documentales en torno a su espectro ideológico como detalles biográficos, con la finalidad de definir a través de ellos su pensamiento y comprender el sentido que trató de otorgar a los préstamos musicales empleados por medio de la teoría transtextual.

OFICIO DE DIFUNTOS

Se desconoce la fecha exacta en que fue escrito, aunque es seguro que se concibió para la Capilla de Bilbao de la que era maestro, ya que figura entre las piezas propiedad del Ayuntamiento de esta ciudad, que fueron cedidas por el mismo a Louis E. Dotesio para ser editadas¹⁸. El oficio de difuntos en la liturgia católica consta de una serie de ritos y liturgias cuya finalidad es la de orar por el alma del fallecido en su tránsito hacia el Paraíso. De manera anexa, existe una sucesión de celebraciones cuya finalidad es muy similar, tales como las novenas en recuerdo del difunto, misas de aniversario, vísperas, etc. En su *Oficio de difuntos*, Ledesma no musicaliza todas estas ceremonias, y únicamente lo hace con el «Invitatorio», dos salmos del primer nocturno, la «Misa de Réquiem» y el «Responso».

El compositor opta por una plantilla coral que en todo momento emplea cuatro partes, aunque en los anexos de la edición del mencionado Dotesio figura una partitura de tenor, arreglo que podría ejecutarse en caso de no contar el maestro con todos los cantantes y que, por medio de la supresión del tiple y contralto, reduciría a tres las voces del coro. El acompañamiento, por su lado, consiste únicamente en un solo de órgano con cifrado de bajo continuo, sin que pueda descartarse el empleo de otros instrumentos relacionados con esta práctica, como el bajón o el violón.

¹⁸ Expediente tramitado por el Ayuntamiento de Bilbao en virtud de instancia presentada por Luis Dotesio, AHFV, Mun., Bi.-Ter., 0491/023.

Su examen ha destacado dos características muy llamativas. La primera de ellas consiste en el tipo de escritura. A lo largo de toda la obra predomina la textura homofónica, que da lugar a una concepción vertical de la obra; no obstante, en momentos determinados Ledesma opta por emplear elementos contrapuntísticos, lo que aporta variedad y riqueza a la partitura. Dicha peculiaridad, junto al estatismo tonal y el constante empleo del retardo de cuarta por tercera, llevan a concluir que existe una intención de imitar modelos renacentistas. Sirvan como ejemplo los primeros compases del «Invitatorio» (Fig. 1) o el tercer salmo del primer nocturno (Fig. 2).

La segunda singularidad, en la línea de la ya expuesta, consiste en el acompañamiento. Ledesma opta en el *Oficio* por utilizar el bajo continuo, práctica que remite igualmente a tiempos pretéritos y que contribuye a definir la estética polifónica de los siglos XVI o XVII. Cabe además recordar que, a partir de 1800, las capillas de música españolas se sumieron en una profunda crisis económica, que mermó la cantidad y calidad de los elementos musicales¹⁹; por tanto, la austeridad de medios estaría igualmente relacionada con esta situación contextual. Al margen de las razones que subyacen en el empleo de este recurso, resulta llamativa la manera en que se destaca el contenido retórico del texto por medio de la música, ya que Ledesma acude a elementos técnicos ajenos a esta práctica y que pueden situarse en cronologías posteriores e incluso coetáneas al siglo XIX. En este caso, basta observar el «Tuba mirum» (Fig. 3) u otro de los momentos más dramáticos de la misa de Requiem, el «Confutatis» (Fig. 4). En ambos casos, introduce un trino escrito en la parte de órgano que trata de reflejar la intensidad que encierra el poema, para lo que abandona momentáneamente la frialdad que había mantenido hasta el momento en la parte instrumental.

¹⁹ Existe una gran cantidad de literatura en torno a la crítica situación de la música religiosa española. Además de los textos de VIRGILI, María Antonia: «La música religiosa en el siglo XIX español», en CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-405; «La música religiosa en el siglo XIX español», en *Revista catalana de musicologia*, 2 (2004), pp. 181-202; existen otros que tratan situaciones concretas en el marco geográfico de la península ibérica: PALACIOS, José Ignacio: «Noticias acerca de la Capilla de Música de la Colegiata de Medinaceli (Soria)», en *Celtiberia*, 79 (1995), pp. 41-112; LOLO, Begoña: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 157-169; MUNETA, Jesús María: «Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX», en *Musiker*, 13 (2002), pp. 83-100; GARBAYO, Francisco Javier: «El magisterio de la capilla de música de la Catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago», en *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 10 (2004), pp. 237-260; DE LA TORRE, María José: «Tradición e Innovación en las capillas catedralicias españolas: las Constituciones de 1766 de la capilla de música de la catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX», en *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp. 295-309.

1, 2, 4, 6, 8

Tiple
Re - gem cu - i om - ni - a

Alto
Re - gem cu - i om - ni - a

Tenor
Re - gem cu - i om - ni - a

Bajo
Re - gem cu - i om - ni - a

Órgano

Fig. 1. Nicolás Ledesma, *Oficio de Difuntos*, «Invitatorio», cc. 1-8. Factura propia sobre la edición de Louis Dotesio (Bilbao, litografía de Louis Dotesio, 1893).

1

Tiple
Do - mi - ne De - us me - us in te Spe - ra - vi

Alto
Do - mi - ne De - us me - us in te Spe - ra - vi

Tenor
Do - mi - ne De - us me - us in te Spe - ra - vi

Bajo
Do - mi - ne De - us me - us in te Spe - ra - vi

Órgano

Fig. 2. Nicolás Ledesma, *Oficio de Difuntos*, Salmo 3º del primer nocturno, cc. 1-5. Factura propia sobre la edición de Louis Dotesio (Bilbao, litografía de Louis Dotesio, 1891).

Musical score for five parts: Tiple, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: *f* Tu - ba mi - rum Spar - gens so - num.

Fig. 3. Nicolás Ledesma, *Oficio de Difuntos*, «Misa de Réquiem», «Sequentia. Tuba mirum», cc. 27-30. Factura propia sobre la edición de Louis Dotesio (Bilbao, litografía de Louis Dotesio, 1893).

Musical score for five parts: Tiple, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: *f* Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis.

Fig. 4. Nicolás Ledesma, *Oficio de Difuntos*, «Misa de Réquiem», «Sequentia. Confutatis», cc. 109-112. Factura propia sobre la edición de Louis Dotesio (Bilbao, litografía de Louis Dotesio, 1893).

El *Oficio* supone una excepción importante dentro del catálogo religioso vocal de Ledesma, ya que en la mayoría de sus obras muestra un empleo de tópicos clasicistas, junto a giros operísticos en las líneas vocales influenciados por el lirismo de la primera mitad del XIX. Si el estilo polifónico puede calificarse de anecdótico comparado con el resto de su obra, no resulta así al situarlo dentro del contexto del momento, en el que la reforma religiosa promovida por Hilarión Eslava²⁰ en España, y de la que Ledesma fue partícipe y defensor, impulsaba una vuelta a modelos anteriores, en busca de un nuevo estilo sacro adecuado a los templos y a sus necesidades musicales:

«Creemos errónea la opinión de aquellos que quieren que se adopte el género de imitación a la Palestrina como el non plus ultra de la perfección de este ramo. Reprobamos también el extremo opuesto, practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para la iglesia no sólo música teatral sino también del género bufo. Nosotros, que apreciamos justamente el mérito de los maestros Mercadante, Rossini, Weber, Mozart y otros que, además de sus excelentes obras lírico-dramáticas, han compuesto algunas piezas religiosas muy dignas de sus relevantes talentos, rechazamos otras de este mismo género y compuestas por dichos autores, porque son completamente teatrales»²¹.

En muchas ocasiones suele considerarse, tal vez por influencias y ecos del posterior movimiento musical ligado *Motu Proprio* (1903), que las ideas reformistas de Hilarión Eslava y sus contemporáneos en torno al ideal del repertorio religioso bebían directamente de los referentes del siglo XVI. Sin embargo, tal y como demuestra el anterior testimonio del músico de Burlada, a pesar de tener en alta estima las grandes obras de los polifonistas al considerarlos paradigma del respeto a la liturgia y la atmósfera de una celebración católica, consideraban que la actualización del arte a los modelos coetáneos debía ser el objetivo primordial. En el caso concreto del *Oficio de difuntos*, a pesar de sus características claramente renacentistas, es posible ubicarlo dentro de la práctica que los teóricos del periodo recomendaban

²⁰ Hilarión Eslava fue uno de los primeros músicos españoles en desarrollar una preocupación sistemática por el resurgimiento y la recuperación del género religioso, tanto en su vertiente vocal como instrumental y de música para tecla. Dicho trabajo ostentó una gran dimensión cecilianista, investigada ya en distintos trabajos: LÓPEZ-CALO, José: «Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España», en *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 577-608; DE LA LAMA, Jesús Ángel: «La registración en el *Museo Orgánico* del Maestro Eslava, 1855», en BONET, Antonio (ed.): *El órgano español: Actas del segundo congreso español de órgano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 85-105; ANSORENA, José Luis (ed.): *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978.

²¹ ESLAVA, Hilarión: «Breve memoria histórica de la música religiosa en España», en ESLAVA, Hilarión (ed.): *Lira sacro-hispana*, 10 (1860), pp. 40-41.

para la parcela religiosa. De hecho, Asís Gil, en uno de sus textos en torno a la música sacra, se situó en una postura similar a la de Eslava: no patrocinaba un retorno estricto a estéticas anteriores, sino un uso meditado y acorde al ámbito performativo sagrado del arte contemporáneo, en el que la música estuviese al servicio del texto²²; a este respecto, el tratamiento que Ledesma hace de la retórica coincide plenamente con esta línea de pensamiento, al implementar clichés pertenecientes al siglo XIX con la finalidad de transformar el resultado. Marcos Alcorta, uno de sus biógrafos y que trabajó bajo la batuta del maestro, expresó lo siguiente acerca de su corpus religioso:

«Nutrido de este modo con los sublimes pensamientos de obras tan inspiradas como sabias y profundas, llegó a formarse una manera especial de composición y tocar el órgano, un gusto privilegiado por la escuela caracterizada por Mozart y Haydn; [...]. Desechando ciertas rutinas envejecidas que perjudicaban mucho a los adelantos del arte, emprendió Ledesma una verdadera reforma en su música, apartándose de esa forma severa y seca, usada por la mayor parte de sus contemporáneos y encaminando al arte religioso por la senda de la verdad, de la belleza artística, dando otro giro más en armonía con la expresión y brillantez de la melodía y haciendo uso de los recursos del arte como medios de ejercitar la mente y el cálculo»²³.

Al hilo de estas afirmaciones, es posible plantear que el *Oficio de difuntos* establece una relación hipertextual con una de las obras más destacadas de la polifonía española, el *Officium defunctorum* de Cristóbal de Morales²⁴: «el hipertexto B no habla de ningún modo de A, pero sin embargo no podría existir tal cual sin A»; incluso, en ciertos pasajes, las semejanzas podrían acercar la relación en ocasiones hacia la intertextualidad (Fig. 5), si bien las diferencias en las distancias interválicas, junto a la distinta armonía y melodía, no hacen una alusión totalmente directa. En último término, y como se ha comprobado más arriba, el proceso de transformación cobra forma a través de la suma de elementos, principalmente en el bajo continuo, que modifican el tópico «homofónico» y lo despojan de parte de su carga renacentista, adaptándolo a la década de 1860 por medio de los recursos mencionados, con el objetivo de apartarse de la «forma severa y seca».

²² *Gaceta musical de Madrid*, 13/05/1856.

²³ *El Noticiero bilbaíno*, 08/01/1883.

²⁴ En este punto, debo agradecer a Valentín Benavides sus sugerencias a la hora de localizar el *hipotexto* para esta obra.

Soprano
Re - gem, cu - i o

Alto
Re - gem, cu - i o

Tenor
Re - gem, cu - i o

Bajo
Re - gem, cu - i o

Fig. 5. Cristóbal de Morales, *Officium defunctorum*, «Regem cui omnia», cc. 1-6. Factura propia sobre la edición de Juan Bautista Pujol y C. (Barcelona, 1894).

ESTUDIO N.º 10

La existencia de una anécdota dentro de un repertorio concreto no se da únicamente en el apartado vocal del repertorio de Ledesma. Dentro de sus *12 Estudios* para piano, el n.º 10 destaca por sus discrepancias estilísticas del resto de la colección. Rodeado por piezas insertas dentro del romanticismo característico del piano español de mediados del siglo XIX, este estudio refleja usos y tópicos pertenecientes al periodo barroco de la música española. Se titula «tocata a lo antiguo», lo cual ya es una evidente declaración de intenciones. De hecho, esta composición se caracteriza por el empleo de líneas melódicas similares a las que podrían encontrarse en una pieza contrapuntística del siglo XVIII, junto a tópicos del mismo periodo como hemiolas, juegos imitativos o series de quintas; así, Ledesma deja de lado las melodías acompañadas, los recursos técnicos o los juegos armónicos más complejos observables en los demás números (Figs. 6 y 7).



Fig. 6. Nicolás Ledesma, *Estudio n.º 8*, cc. 1-8.
Factura propia sobre la edición de 1866 (s.l., s.e.).



Fig. 7. Nicolás Ledesma, *Estudio n.º 1*, cc. 48-63.
Factura propia sobre la edición de 1866 (s.l., s.e.).

Sin embargo, en ciertos momentos, el compositor incorpora apoyaturas cromáticas o bajos sobre la séptima de dominante, clichés que acercan, en cierta medida, al *Estudio n.º 10* a los demás de la colección. (Figs. 8, 9 y 10).



Fig. 8. Nicolás Ledesma, *Estudio n.º 10*, cc. 1-9.
Factura propia sobre la edición de 1866 (s.l., s.e.).

Fig. 9. Nicolás Ledesma, *Estudio n.º 10*, cc. 27-47.
Factura propia sobre la edición de 1866 (s.l., s.e.).

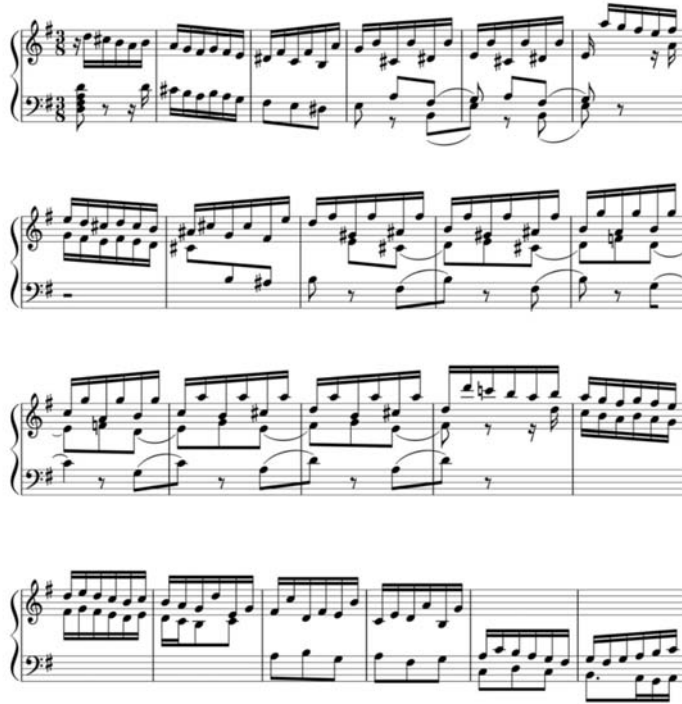


Fig. 10. Nicolás Ledesma, *Estudio n.º 10*, cc. 48-69.
Factura propia sobre la edición de 1866 (s.l., s.e.).

Más allá de esta mezcla de tópicos barrocos con otros pertenecientes al primer piano romántico español, el *Estudio n.º 10* muestra un planteamiento formal interesante. La primera de las secciones consiste en la exposición de una sonata: tras presentar dos temas principales en sol M, una fase modulatoria conduce el estudio hacia la zona del quinto grado, re M, que cuenta con un material motívico propio (Fig. 11).

| | | | | | |
|-----------|----------------|----------------|-------------|-------|-------|
| Compases | 1-18 | 19-26 | 27-33 | 34-43 | 43-47 |
| Tonalidad | sol M | sol M | Modulatorio | re M | re M |
| Material | p ¹ | p ² | TR | s | c |

Fig. 11. Resumen formal de la rotación exposicional del *Estudio n.º 10*.
Elaboración propia sobre el análisis de la obra.

El desarrollo arranca sobre el final del tema secundario y la coda (Fig. 7), y efectúa una serie de movimientos armónicos que, a la vez que cumplen un rol de divertimento, conducen la partitura de vuelta a la tonalidad inicial, para dar pie a la segunda de las rotaciones (Fig. 12).

| | | | | |
|------------------|-----------|-----------|----------------|------------|
| Compases | 48-53 | 53-58 | 58-62 | 62-68 |
| Tonalidad | re M-mi m | mi m-si m | si m-do M-re M | re M-sol M |
| Material | s + c | s + c | c | s + c |

Fig. 12. Resumen del desarrollo del *Estudio n.º 10*.
Elaboración propia basada en el análisis de la obra.

A partir del compás 68 comienza la rotación recapitulatoria. Sin embargo, Ledesma no retoma textualmente los materiales anteriores. Así, el primer tema principal se reduce en diez compases y el segundo en cuatro, dando lugar a una elipsis del material, mientras que a la transición se le suman nueve. Por su parte, el tema secundario cumple las normas canónicas de la forma, al suceder en la tonalidad principal, sol M, y reaparecer sin variaciones (Fig. 13).

| | | | | | |
|------------------|---------------------------|---------------------------|---------------|--------|---------|
| Compases | 69-76 | 77-79 | 80-92 | 93-103 | 103-106 |
| Tonalidad | sol M | sol M | Modulatorio | sol M | sol M |
| Material | p ¹ (reducido) | p ² (reducido) | TR (ampliado) | s | c |

Fig. 13. Resumen de la rotación reexpositiva del *Estudio n.º 10*.
Elaboración propia basada en el análisis de la obra.

Si se atiende a la teoría de Hepokoski y Darcy, es posible concluir que Ledesma emplea una deformación del esquema sonata que estos dos autores denominan «recapitulación desunida»²⁵. En este supuesto, el compositor decide omitir el comienzo del tema principal en la recapitulación, condición que puede darse de tres maneras distintas según el material empleado en el desarrollo: la primera de ellas, cuando el desarrollo tiene una longitud considerable y se basa en la primera parte del tema principal, con lo que se

²⁵ HEPOKOSKI y DARCY, *Elements of sonata theory*, pp. 256-257.

acercaría más a una sonata «tipo 2»²⁶; en el segundo caso, el desarrollo es breve y apoyado en materiales del comienzo del tema principal con mínimas variaciones, lo que aproxima a la partitura a una sonata «tipo 1»²⁷; el tercero de los casos, que es el que se observa en esta composición de Ledesma, se da al estar el desarrollo basado en materiales posteriores al tema principal, ya sean de la transición, el segundo tema o la coda. De esta forma, la reaparición del tema principal supone el reinicio de la obra y, por tanto, el arranque de la recapitulación. En este caso, la deformación de la forma sonata esperada sucede en la omisión del primer módulo del tema principal, cuyo papel de restablecimiento tonal y temático queda en manos del segundo de ellos.

El *Estudio n.º 10*, a pesar de titularse «tocata a lo antiguo», sigue un planteamiento estructural que respeta en buena medida el canon de la sonata clásica, salvo en las referidas diferencias surgidas en el inicio de la segunda de las rotaciones. Con todo, si se atiende al resto de parámetros analíticos, dicha nomenclatura de «tocata» se ve plasmada de manera directa, al tratarse del estilo compositivo elegido por Ledesma para esta ocasión. Frente al pianismo romántico localizado en las demás composiciones de corte romántico que acompañan a esta en la colección de los *12 Estudios*, en esta pieza resulta evidente la querencia por tópicos y clichés clasificables dentro del periodo barroco, como el contrapunto o el empleo de hemíolas, elemento muy utilizado por los compositores del siglo XVIII. Al mismo tiempo, recursos similares a las líneas melódicas clasicistas acompañadas por medio de elementos como el bajo Alberti o el empleo de destrezas técnicas propias a la práctica decimonónica del piano, prácticamente se hallan desaparecidas. El resultado derivado es una estética que evoca la producción de autores cembalísticos del siglo XVIII, caso de Joaquín Oxinaga (1719-1789), Manuel Blasco de Nebra (1750-784), Antonio Soler (1729-1783), Carlos Seixas (1704-1742) o Domenico Scarlatti (1685-1757). No obstante, el empleo recurrente de apoyaturas cromáticas (fig. 5, cc.1, 3; Fig. 6, cc. 27 al 28) o los bajos sobre la séptima de dominante (Fig. 5, cc. 3 al 4) aluden, sin duda, al romanticismo amable que el autor despliega en los demás estudios.

Desde el punto de vista estructural, presenta una forma sonata muy clara en la rotación exposicional, que se ve levemente deformada en la rotación recapitulatoria por medio de la ya mencionada «recapitulación desunida». De acuerdo con el estudio de Enrique Igoa en torno a las sonatas de Antonio Soler, en varias de sus obras la recapitulación de P es incompleta o reducida; de hecho, el autor llega a considerar la variación en el retorno del material de

²⁶ *Ibidem*, pp. 353-387.

²⁷ *Ibidem*, pp. 343-352.

la exposición, en cualquiera de sus variantes, como un elemento usual dentro del repertorio de Soler²⁸. Es posible entonces plantear la posibilidad de que Ledesma tomó como modelo estructural el planteamiento sonatístico de este compositor o, al menos, dicha manera de entender la sonata.

Se observa por tanto que, al igual que en el *Oficio de difuntos*, esta partitura establece una relación de hipertextualidad con el repertorio para tecla del siglo XVIII, al emplearse tópicos de dicho periodo de una manera evidente. Al mismo tiempo, existe un nexo architextual entre el estudio analizado y algunas de las sonatas de dicha centuria, al usar un tipo de deformación estructural localizable de manera regular en dicho repertorio. Junto a todo esto, el proceso de transformación tiene lugar, nuevamente, por medio de la incorporación de elementos coetáneos al autor, pertenecientes al piano español de mediados del siglo XIX.

A través de estos mecanismos, Ledesma trató de homenajear a los clavicembalistas del 1700, una generación de músicos sin la cual sería imposible comprender el surgimiento y posterior evolución de la escuela pianística española decimonónica. Cabe recordar que los *12 Estudios* fueron adquiridos en calidad de libro de texto en el Conservatorio de Madrid en el año 1857, con una crítica muy favorable por parte de la comisión encargada de evaluarlos:

«[...] nos parecen de gran mérito, no solo como obra de arte, sino también como medio de ejercitar el mecanismo de los dedos, y proporcionar con su exacta ejecución los adelantos del pianista, que es el objeto que se ha propuesto su autor. Estos estudios van precedidos de un ingenioso y excelente ejercicio, que creemos utilísimo, para que los jóvenes que lo adopten como ejercicio diario consigan la seguridad e igualdad de todos los dedos»²⁹.

²⁸ IGOA, Enrique: *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler* (tesis doctoral), Madrid, 2013, pp. 254-255. Igualmente, se trata de un tipo de esquema compositivo que puede localizarse en otros compositores de este mismo periodo: PEDRERO, Águeda: «Aportaciones al origen de la sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor», en *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), pp. 3389-3400; «El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012», en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 51 (1996): pp. 135-156; *La sonata para teclado, su configuración en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

²⁹ D. Jose Aranguren y D. Nicolás Ledesma, remitiendo ejemplares de métodos de piano que han compuesto para que la Junta Facultativa los examine, Archivo del Real Conservatorio Superior de Madrid (E-Mc), Leg. 11, Exp. 12, ff. 7v.-8r.

SONATINA N.º 5

Las *Sonatas para piano u órgano* constituyen un conjunto cerrado dentro del corpus de Ledesma, caracterizado por su doble filiación al mundo sacro y al profano. Se trata de tres series de sonatas, compuestas por 6 piezas cada una, y agrupadas de acuerdo con su grado de dificultad en orden ascendente: *6 Sonatinas*, *6 Pequeñas sonatas* y *6 Grandes sonatas*. Fueron compuestas alrededor de 1850, según se desprende de los anuncios aparecidos en prensa³⁰. En la pieza seleccionada, nuevamente se establece una relación architextual a través del empleo de la forma sonata, en este caso al tomar como modelo canónico principalmente los repertorios de Mozart, Haydn y Beethoven, referencia que coincide con las influencias en su estilo y formación que recogen los biógrafos de Ledesma:

«En efecto, a fuerza de perseverancia y aplicación hizo algunos adelantos que unidos a la admiración, al verdadero culto que experimentó Ledesma por las obras de Sebastián Bach, Handel y particularmente de Mozart y Haydn, al estudio razonado y continuo que hizo de estos sabios e insignes maestros, contribuyeron a que su genio tomase el vuelo de que había menester para lanzarse sueltas las trabas [...]»³¹.

La relación no se limita al empleo del referido esquema, sino que varias de las deformaciones, según el significado y los modelos definidos por Hepokoski y Darcy, muestran claras conexiones con modelos empleados por los compositores citados.

En el caso de la *Sonatina n.º 5*, Ledesma respeta la forma de la sonata sin desviarse apenas de la pauta. La transición muestra una longitud considerable comparada con la extensión de los temas principal y secundario, pero no influye en ningún momento en la estructura (Fig. 14). El desarrollo (Fig. 15) no muestra elementos llamativos o diferenciados de las expectativas. Del mismo modo, la rotación recapitulatoria no presenta variaciones respecto a la primera (Fig. 16).

| | | | | |
|------------------|------|-------------|-------|-------|
| Compases | 1-16 | 16-35 | 36-63 | 63-70 |
| Material | P | TR | S | C |
| Tonalidad | fa M | fa M > do M | do M | do M |
| Cesuras | MC | | | EEC |

Fig. 14. Esquema formal de la rotación expositiva de la *Sonatina n.º 5*, «1º mov.». Elaboración propia basada en el análisis de la obra.

³⁰ *El clamor público*, 08/07/1852; *El Herald*, 09/07/1852.

³¹ *El noticiero Bilbaino*, 05/01/1883

| | | | |
|------------------|-------|---------------|---------------|
| Compases | 71-82 | 83-93 | 93-95 |
| Material | s | Material de s | Material de s |
| Tonalidad | la M | fa m > do M | do M |
| Cesuras | | | |

Fig. 15. Esquema formal del desarrollo de la *Sonatina n.º 5*, «1º mov.». Elaboración propia basada en el análisis de la obra.

| | | | | |
|------------------|--------|-------------|---------|---------|
| Compases | 96-111 | 111-134 | 134-162 | 162-168 |
| Material | P | TR | S | C |
| Tonalidad | fa M | fa M > fa M | fa M | fa M |
| Cesuras | MC | | ESC | |

Fig. 16. Esquema formal de la rotación recapitulatoria de la *Sonatina n.º 5*, «1º mov.». Elaboración propia basada en el análisis de la obra.

En el resto de partituras de la colección se sigue la misma tendencia, y a pesar de darse las mencionadas deformaciones, Ledesma siempre intenta mantener el carácter clasicista en su obra, a través de construcciones simétricas, equilibradas y armónicas. Por lo tanto, al igual que sucedía en el *Estudio n.º 10*, el grupo de 18 sonatas presentan una relación architextual con el piano de Mozart o Haydn, en tanto que muchas de sus soluciones formales son rastreables en estas partituras³². Además de ello, en algunas de sus composiciones se localizan relaciones intertextuales con algunas piezas concretas de Mozart. En el caso de la *Sonatina n.º 5*, es evidente el préstamo desde la sonata KV 570 (Figs. 17 y 18), o en el de la *Sonatina n.º 6*, las similitudes entre su comienzo y el de la sonata KV 332 (Figs. 19 y 20).

³² DE PEQUE, Íñigo: «Nicolás Ledesma (1791-1883) y la producción organística del País Vasco en los siglos XVIII y XIX», en *Musiker*, 19 (2012), pp. 311-359; «Nicolás Ledesma (1791-1883) y su obra para tecla, un análisis tópico», en LLORENS, Ana: *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas* (2015), pp. 87-98.



Fig. 17. Nicolás Ledesma, *Sonatina n.º 5*, «1º mov.», cc. 36-38. Factura propia sobre la edición de Bonifacio Eslava (Madrid, calcografía de Bonifacio Eslava, 1866).



Fig. 18. Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata n.º 17*, K. 570, «1º mov.», cc. 21-23. Factura propia sobre la edición de Breitkopf & Härtel, (Leipzig, 1878).



Fig. 19. Nicolás Ledesma, *Sonatina n.º 6*, «1º mov.», cc. 1-4. Factura propia sobre la edición de Bonifacio Eslava (Madrid: calcografía de Bonifacio Eslava, 1866).



Fig. 20. Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata n.º 12*, K. 332, «1º mov.», cc. 1-4. Factura propia sobre la edición de Breitkopf & Härtel, (Leipzig, 1878).

Las semejanzas existentes entre los fragmentos de estas obras hablan de algo más que una casualidad compositiva: es evidente que Ledesma busca realizar una *alusión*³³ a la obra de Mozart, y no una cita o un plagio. Si se tienen en cuenta las referencias que se han citado en torno a la asunción de los músicos centroeuropeos como modelo por parte del compositor de esta sonatina, resulta innegable que este poseía un conocimiento profundo de su obra pianística, lo que le permitió no solo elaborar una paleta propia de recursos compositivos en los ámbitos melódico, armónico o temático, sino que, al mismo tiempo, asimiló una serie de clichés y tópicos formales característicos.

CONCLUSIONES

Resulta evidente, a la vista de lo expuesto, la existencia de relaciones transtextuales establecidas entre la obra de Nicolás Ledesma y autores anteriores a él. Sin embargo, resta definir qué significado aporta el compositor a estas nuevas lecturas de repertorios pretéritos. De acuerdo con la clasificación que De Castro hace de las categorías de Genette, puede concluirse que Ledesma realiza, en el caso de las relaciones hipertextuales, transformaciones serias del material preexistente, lo que da lugar a una transposición de significado³⁴. En lo que atañe al *Oficio de difuntos*, trata de buscar un modelo capaz de cubrir las necesidades estéticas de la reforma musical sacra. Para ello, retoma la tradición polifónica de Cristóbal de Morales e incorpora, de manera muy cuidadosa, elementos que actualizan y, en último término, *transforman*³⁵ el «estilo Palestrina» para ubicarlo dentro de la música de la década de 1860.

En el caso del *Estudio n.º 10*, la lectura es más compleja e hipotética, al no contar con testimonios del autor al respecto, como suele darse en los compositores del siglo XX y XXI, donde estos postulados suelen aplicarse. No obstante, sí que es posible colegir que, al estar dicha pieza inscrita en una colección pedagógica, y dado que fue asumida como libro de texto por parte del Conservatorio de Madrid en 1857, la intención de Ledesma fue la de realizar un homenaje o guiño a los clavicembalistas del siglo XVIII, antecesores y percusores de la escuela pianística española del siglo XIX. Para ello, reinterpreta una serie de tópicos pretéritos que son *transformados* por medio de la suma de otros contemporáneos, mecanismo que le permite apropiar-

³³ GENETTE, *Palimpseste*, p. 8; NOMMICK, «La intertextualidad», p. 800.

³⁴ DE CASTRO: «La musique au second degré», p. 87.

³⁵ GENETTE, *Palimpsestes...*, p. 13; NOMMICK, «La intertextualidad», pp. 800-801.

se de estos giros e incorporarlos dentro de una corriente mayoritariamente romántica, en una clara relación hipertextual. Del mismo modo, el empleo que realiza de la forma sonata, con una rotación recapitulatoria reducida en sus dimensiones si se compara con la rotación expositiva, revela una relación architextual con el mismo repertorio español de 1700, en la que Ledesma incorpora el género sonata por medio de una deformación típica del siglo XVIII. De esta forma, la deferencia con las generaciones musicales anteriores se extiende incluso al parámetro estructural.

En cuanto al análisis del empleo de este mismo esquema en sus *Sonatas para piano u órgano*, de esta architextualidad puede extraerse una doble lectura, al tratarse de un repertorio dedicado al piano y al órgano. Desde el punto de vista pianístico, se trata del empleo de una forma típica del instrumento, y puede considerarse como una transposición adecuada al estilo español de mediados del XIX, en el que las composiciones de los citados Beethoven, Haydn y Mozart comenzaron a ganar una gran popularidad a partir de 1850. La literatura pianística de estos tres músicos penetró de manera relativamente tardía en España³⁶, lo que atribuiría a Ledesma un papel de asimilación y difusión de este estilo compositivo dado su amplio conocimiento de este corpus. Desde la perspectiva religiosa, la forma sonata se adecuaba perfectamente a la función del órgano en momentos de la liturgia como las entradas, salidas u ofertorios, con lo que puede concluirse que la transposición se debe a motivos prácticos. En este repertorio se han localizado asimismo relaciones intertextuales, aunque en un número muy reducido, por lo que pueden inscribirse en la categoría que Genette califica de pastiche serio (*forgerie* en francés)³⁷; al mismo tiempo, debe interpretarse como un préstamo con una alta carga de homenaje, al tratarse de fragmentos concretos y muy reducidos, además de una práctica, como se ha dicho, muy limitada.

Las interpretaciones transtextuales suelen aplicarse sobre repertorios pertenecientes a los siglos XX y XXI, dado que, a la hora de obtener conclusiones estéticas y de intencionalidad, la existencia de epistolarios, entrevistas, etc., resultan indispensables. No obstante, la demarcación ideológica de un

³⁶ ALEMANY, Victoria: «La contribución de Oscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España», en *Cuadernos de investigación musical*, 6 (2018), pp. 293-312; NAGORE, María: «El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)», en GÓMEZ, José Antonio (ed.): *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 700-702.

³⁷ DE CASTRO: «La musique au second degré», p. 87.

compositor³⁸ permite definir también, como se ha intentado demostrar, estos tipos de nexos y extraer conclusiones en lo que atañe al significado de estos préstamos. En el caso de Ledesma, su filiación al movimiento reformista religioso de mediados del siglo XIX, encabezado por Hilarión Eslava, ha permitido comprender la significación de Cristóbal de Morales dentro de su obra y del contexto de la década de 1860. Para el *Estudio n.º 10* y las *Sonatinas n.º 5* y *n.º 6*, las referencias biográficas y la contextualización de las partituras han habilitado una lectura transtextual de las mismas, al poder otorgar a las relaciones architextuales, hipertextuales e intertextuales un sentido concreto dentro de los mencionados corpus compositivos.

Recibido: 10 de octubre de 2019

Aceptado: 29 de octubre de 2019

³⁸ La obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu ha habilitado, en otros estudios alrededor de la figura de Nicolás Ledesma (DE PEQUE, 2017), enlazar la historia de vida del protagonista con su repertorio, al poder concretar por medio de la logoestructura propuesta por Carlos Villar-Taboada la forma en la que los capitales social, económico, simbólico o político influenciaron en la elección de las estrategias compositivas. BOURDIEU, Pierre: *La distinction: critique sociale de jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979; *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992; *Méditations pascaliennes*, Paris, Editions du Seuil, 1997.