

BERCEO

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades



183



IER

Instituto
de Estudios
Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 183, 2º Sem., 2022, Logroño (España).
P. 1-198. ISSN: 0210-8550

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 183

**LA RIOJA Y LA MÚSICA:
ENTRE LO LOCAL Y LO GLOBAL**

COORDINADORA:
CRISTINA ROLDÁN FIDALGO



IER

**Instituto de
Estudios Riojanos**

LOGROÑO
2022

La Rioja y la música: entre lo local y lo global/ Cristina Roldán Fidalgo (coordinadora).

– Logroño : Instituto de Estudios Riojanos, 2022.-198 p.: il. ; 24 cm

Número monográfico de: Berceo : revista riojana de ciencias sociales y humanidades, ISSN 0210-8550. -- N. 183 (2º sem. 2022)

1. Música- La Rioja. 2. Musicología – La Rioja.

I. Roldán Fidalgo, Cristina. II. Instituto de Estudios Riojanos.

398.8(460.21)

78.072.2 (460:21)

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Cultura Popular y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2022

Instituto de Estudios Riojanos

C/ Portales, 2. 26001-Logroño

www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: Concierto en el Teatro Gayarre de Pamplona con Estrella Sacristán. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona y Orfeón Logroñés. 7 de marzo de 1934. AES.

Imprime: Cícero, Editorial Gráfica, S.L.

ISSN 0210-8550

Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

DIRECTOR:

Francisco Javier Díez Morrás (Instituto de Estudios Riojanos)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jean François Botrel (Université de Rennes 2)

Sergio Cañas Díez (Universidad de Burgos)

Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja)

Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)

Fermin Navaridas Nalda (Universidad de La Rioja)

Jorge Sáenz Herrero (Universidad de La Rioja)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)

Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)

Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)

Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)

Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)

Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)

José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)

José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)

Juan Carrasco (Universidad Pública de Navarra)

Juan José Carreras López (Universidad de Zaragoza)

José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)

Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)

Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)

Pilar Duarte Garasa (Consejería de Educación, Cultura, Deporte y Juventud)

Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)

José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)

Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)

Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)

Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)

Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)

Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)

Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)

M^a Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)

M^a Ángeles Libano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)

Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid)

Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)

Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)

Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)

Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)

José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)

M^a Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)

Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)

José Luis Öllero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)

Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)

Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)

Inés Palleiro y Landeira (Universidad de Buenos Aires)

Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)

José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)

Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)

Manuel Prendes Guardiola (Universidad de Piura, Perú)

Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Penélope Ramírez Benito (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)

Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Rubio Gil (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)

Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Miguel Santacreu (Universidad de Alicante)

Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)

Ana Rosa Terroba Reinares (Instituto de Estudios Riojanos)

José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)

Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)

José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)

René Zenteno (Universidad de Texas en San Antonio, EEUU)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos

C/ Portales, 2

26071 Logroño

Tel.: 941 291 187

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €

Berceo se encuentra en las siguientes bases de datos bibliográficas, directorios y repositorios:

APH (L'Année Philologique)

CARDHUS PLUS (Sistema de clasificación de revistas científicas de los ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades)

DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana)

ERIH (European Science Foundation History)

ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades, CSIC)

LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

MIAR (Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes)

MLA (Modern Language Association database)

PIO (Periodical Index Online)

REGESTA IMPERII (Base de datos internacional del ámbito de la historia)

ULRICH'S (International periodical directory).

ÍNDICE

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

Una aproximación a las investigaciones musicológicas en torno a La Rioja
An approach to musicological research on La Rioja 9-20

ADRIANA LATINO

Francisco Garro, un compositor de Alfaro (La Rioja) al servicio de la corte portuguesa
(c.1590/1623)
*Francisco Garro, a composer from Alfaro (La Rioja) in the service of the Portuguese
court (c.1590/1623)* 21-36

CRISTINA FERNANDES

De los escenarios europeos a las iglesias ibéricas: Una fuente para la ópera *Ezio*
de David Perez en el Archivo de la Catedral de Calahorra
*From the European stages to the Iberian churches: A fountain for the opera Ezio by
David Perez in the Calahorra Cathedral Archive* 37-54

CARLOS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Francisco Javier García Fajer (ca. 1787)
The Seven words of Christ on the Cross by Francisco Javier García Fajer (ca. 1787) 55-72

GEMMA SALAS VILLAR

El liberalismo isabelino y el piano de Pedro Pérez de Albéniz
Elizabethan liberalism and the piano of Pedro Pérez de Albéniz 73-88

CAROLINA QUEIPO GUTIÉRREZ

Cuartetos de cuerda en la era de la revolución: entre el Cameros ilustrado
y el mundo moderno de A Coruña y Lisboa (1789-1814)
*String quartets in the age of revolution: between Enlightenment Cameros
and the modern world of A Corunna and Lisbon (1789-1814)* 89-110

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

Lucrecia Arana, la musa de Manuel Fernández Caballero
Lucrecia Arana, the muse of Manuel Fernández Caballero

111-130

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO
DAVID FERREIRO CARBALLO

Miguel Salvador ante la confrontación estética de su tiempo (1904-1922): diálogos
entre la crítica musical y la gestión cultural

*Miguel Salvador and the aesthetic confrontation of his time (1904-1922): dialogues
between music criticism and cultural management*

131-150

LORENA MUNILLA

La Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935). Asociacionismo musical durante
la II República en Logroño

*Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935). Music associationism during
the II Republic in Logroño*

151-166

CARLOS BLANCO RUIZ

La profesionalización musical de las mujeres en La Rioja en el siglo XX. La pianista
Estrella Sacristán como modelo de género a través de la crítica musical

*The musical professionalization of women in La Rioja in the 20th century. Pianist
Estrella Sacristán as a gender model through music criticism*

167-192

UNA APROXIMACIÓN A LAS INVESTIGACIONES MUSICOLÓGICAS EN TORNO A LA RIOJA

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO*

RESUMEN

En este texto se plantea una revisión de las principales investigaciones que en el campo de la musicología han atendido a figuras y repertorios relacionados con La Rioja. Desde los primeros trabajos documentales que López-Caló iniciara en 1988, centrados en las catedrales de Santo Domingo de la Calzada y Calahorra, hasta aportaciones de los últimos años en el marco de los estudios de género o la crítica musical, hoy son numerosas las aproximaciones que ofrecen un mejor conocimiento de la música ligada a la región.

Palabras clave: Musicología, Revisión bibliográfica, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.

This paper shows the main investigations that in the field of musicology have studied the musical activity of La Rioja. From the first works that López-Caló began in 1988, focused on the cathedrals of Santo Domingo de la Calzada and Calahorra, to the contributions made in recent years in the framework of gender studies or music criticism, today there are numerous approaches that offer a better knowledge of the music linked to the region.

Keywords: Musicology, Review, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.

INTRODUCCIÓN

El presente monográfico constituye una evidencia del creciente interés que ha despertado en las últimas décadas el estudio de los músicos riojanos y la actividad musical que se desarrolló en el territorio. Desde los primeros trabajos documentales que López-Caló iniciara en 1988, ejemplos ya clásicos de la musicología tradicional, han pasado más de treinta años, y aún hoy son numerosas las aproximaciones que ofrecen un mejor conocimiento de

* Universidad de La Rioja. Beneficiaria de una Ayuda Juan de la Cierva financiada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR, ref. FJC2020-043152-I. cris.roldanfidalgo@gmail.com

la música ligada a la región. En las siguientes páginas se plantea una revisión con la pretensión no de ser sistemática o rigurosa, sino de presentar un panorama suficientemente amplio de las líneas de investigación donde enraízan los trabajos del monográfico.

LA MÚSICA EN LAS CATEDRALES E IGLESIAS RIOJANAS

La musicología tradicional se ocupó del repertorio conservado en las principales instituciones religiosas del territorio español. En este marco, la extraordinaria producción que acogieron las principales catedrales riojanas, como las de Santo Domingo de la Calzada y Calahorra, fue objeto de dos trabajos pioneros realizados por José López-Caló (1988 y 1991 respectivamente). El musicólogo gallego inició en 1973 una investigación en los archivos de La Rioja, como parte del programa que la Fundación Juan March le encargó en el mes de febrero del año precedente¹, y sus resultados han proporcionado hasta nuestros días una inestimable documentación que permite conocer mejor la actividad musical catedralicia y a sus principales protagonistas.

La línea de investigación iniciada por López-Caló encontraría su continuación en estudios como el de Petra Extremiana sobre la monodía litúrgica que se encuentra en los archivos de las dos mencionadas catedrales y en el Seminario Diocesano de Logroño (Extremiana, 2004). La privilegiada situación geográfica de La Rioja, como lugar de paso del Camino de Santiago, posibilitó que aunara ya en el siglo XVII todas las corrientes europeas, mostrando con nitidez el tránsito a la notación romana canónica. También la música orquestal de la Catedral de Calahorra es hoy mejor conocida gracias a la tesis doctoral de Héctor Eulogio Santos Conde (2019).

Otros trabajos han prestado atención no a los grandes centros religiosos, sino a otros más modestos, permitiendo obtener una visión más amplia de la circulación de la música sacra en la región. La investigadora Pilar Camacho en su tesis doctoral *La música en la iglesia riojana de Briones: formación de un archivo musical parroquial*, que dos años después vería la luz en formato libro, presenta una relación documental de los compositores y los maestros de capilla que desempeñaron su actividad en la citada iglesia, así como del repertorio conservado entre los siglos XIV y XIX (Camacho, 2002). Cinco años después vería la luz el *Catálogo del archivo de música de la colegiata de San Miguel de Alfaro* (Ruiz Preciado, 2007), con el objetivo de presentar las fuentes musicales depositadas en dicho archivo. Se recoge la obra de 24 autores (entre ellos, algunos tan relevantes como José Castel, Francisco Javier

1. *El Programa 1971* de investigación musical, patrocinado por la Fundación Juan March, adjudicó a José López-Caló la catalogación y estudio de los archivos musicales de las catedrales y colegiatas de Ávila, Burgo de Osma, Burgos, Calahorra, Logroño, Palencia, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Soria, Valladolid y Villagarcía de Campos, y recoger todos los documentos de interés musical contenidos en las actas capitulares de dichas instituciones. El resultado final fueron 37 volúmenes, a los que habría que añadir los catálogos de las catedrales de Astorga, Ciudad Rodrigo, Plasencia y Zamora.

García Fajer o José de Nebra) y cerca de 450 fuentes. Acompaña al catálogo un estudio introductorio sobre la vida musical de la institución y la ciudad. A las aportaciones precedentes habría que sumar el trabajo de José Santos de la Iglesia, no centrado en un espacio específico, sino en el instrumento protagonista de estos centros religiosos: el órgano. En *Los órganos en La Rioja* (1991) elabora un inventario de los órganos riojanos, y aporta datos inéditos referentes a organeros y organistas vinculados a la región.

Siguiendo la línea de investigación iniciada por López-Calo, el musicólogo riojano Raúl Angulo editó los villancicos de Matías Durango (Falces, 1636-Santo Domingo de la Calzada, 1698) conservados en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en la que el compositor navarro fue maestro de capilla (Angulo, 2012), y *la Misa y motete de difuntos* de su sucesor en el cargo, Carlos García Martínez (fl. 1691-1720), posiblemente compuesta para alguna función solemne celebrada en la catedral (Angulo, 2013).

Por otro lado, dos de los más interesantes y personales autores de La Rioja del s. XVIII, José Español (ca. 1690-Haro, 1758) y Diego Pérez de Camino (Burgos, 1738-Calahorra, 1796), han copado en buena medida el interés dentro de la música riojana. Las investigaciones sobre la obra de Pérez de Camino, maestro de capilla de las catedrales de Santo Domingo de la Calzada y Calahorra entre 1763-1777 y 1763-1777 respectivamente, han propiciado que hoy forme parte del repertorio habitual de agrupaciones como *Opera Omnia*. Después de que López-Calo diera a conocer sus composiciones a partir de los archivos de las dos catedrales, distintos trabajos han profundizado en su trayectoria y contribuido a la recuperación de su obra. En el año 2008 vio la luz *Diego Pérez del Camino, maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada: Cantadas y villancicos*, a cargo del músico y musicólogo Germán Torrellas. En la publicación se editan veinte composiciones de estos géneros, precedidos por una biografía firmada por el ya mencionado Raúl Angulo. A este trabajo le seguirían dos volúmenes con la edición, respectivamente, de dieciséis villancicos para diversas formaciones de voces e instrumentos (Angulo, 2009a) y veintiuna cantadas que se conservan en el archivo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Angulo, 2009b).

Por su parte, José Español (ca. 1690-Haro, 1758) fue organista y maestro de capilla de la Iglesia de Santo Tomás de Haro desde 1731 a 1758. Se trata de uno de los autores más interesantes del barroco tardío hispano, digno heredero en sus villancicos de los maestros de la generación de Sebastián Durón y profundamente innovador en sus cantadas. Nuevamente fue el musicólogo Germán Torrellas quien, en su afán por transcribir, estudiar e interpretar obras inéditas del siglo de las luces, redescubrió la obra de este compositor de la mano de Angulo (Torrellas, 2008b). Posteriormente, el propio Angulo publicaría un volumen ampliando el trabajo precedente y presentando su obra completa (Angulo, 2020).

Apenas disponemos de información acerca de otro músico riojano, nacido en Alfaro, que llegó a ser más conocido en Portugal como maestro

de la Capilla Real de Lisboa (c.1590/1623) que en nuestro país: Francisco Garro. Ocupó, sin embargo, varios cargos en España, llegando a ser maestro de capilla en la Catedral de Sigüenza. En un trabajo que integra el presente monográfico y que supone una síntesis de un trabajo de fin de máster, Adriana Latino propone una revisión de los datos de los que disponemos hasta el momento sobre su vida y obra.

TRES COMPOSITORES RIOJANOS E ILUSTRES DE FINALES DEL SIGLO XVIII

En las investigaciones recientes dedicadas al siglo XVIII se ha convertido en una referencia habitual el compositor Francisco Javier García Fajer (Nalda, 1730-Zaragoza, 1809). Sin embargo, hasta hace apenas diez años se trataba de una figura prácticamente desconocida. El notable reconocimiento del que García Fajer gozó en vida gracias a la extraordinaria difusión de su obra, contrasta con el escaso interés que suscitó en la musicología española hasta los primeros años del siglo XXI. En esto influyó su periodo de actividad en Italia (entre, al menos, 1752 y 1756), que lo convertiría en un personaje “incómodo” para esa historiografía que hasta hace no demasiado tiempo se articulaba en torno a la idea de una “música nacional” (Mitjana, 1920).

Tras las primeras aproximaciones a su figura a cargo de Juan José Carreras (1983 y 1999) y Raúl Fraile (2000 y 2001), fue fundamental la publicación de *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (Marín López, 2010), resultado del proyecto de investigación «La recepción del clasicismo musical y su configuración en España a través de la obra de Francisco J. García Fajer, Luigi Boccherini y Mateo Pérez de Albéniz» (Proyecto I+D ANGI2005/12) financiado por la Comunidad Autónoma de La Rioja y dirigido por Miguel Ángel Marín. Dicho volumen reúne un conjunto de aportaciones en torno a tres ejes bien definidos: la relación entre texto y dramaturgia en el repertorio teatral del compositor; la enorme difusión de la que gozó su obra en el territorio español (sin duda uno de los aspectos más sorprendentes de García Fajer); y la circulación de su música más allá de nuestras fronteras, alcanzando ciudades como Manila, Los Ángeles, Ciudad de México, Morelia, Puebla, Lima o Santiago de Chile. Supuso la definitiva puesta en valor del compositor en el panorama nacional e internacional, y su repercusión resulta evidente en los trabajos que han parecido en los últimos años para seguir arrojando luz sobre su obra (como Pascual, 2011; Gembero-Ustárriz, 2013; Romaní, 2016; Torre y Barco, 2017; a los que habría que sumar el artículo de Carlos González que se incluye en este monográfico y el curso de verano que se celebrará en 2022 dentro de las actividades de la Universidad de La Rioja).

La figura de Mateo Pérez de Albéniz, a la que hemos hecho mención en el párrafo precedente, resulta menos conocida. Sabemos que nació en Logroño en 1755, donde fue maestro de capilla en la Colegiata de Santiago de Logroño y en Santa María la Redonda de San Sebastián. Como compositor destaca su producción de música sacra (misas, villancicos y oficios de difuntos) y música para teclado, siendo su *Sonata en Re Mayor* una pieza

que aún se mantiene en el repertorio. No obstante, quizás sea hoy más conocido su hijo, Pedro Pérez de Albéniz (Logroño, 1795-Madrid, 1855), gracias a las investigaciones de la musicóloga Gemma Salas que precisamente dedica un trabajo al músico en el presente monográfico. Desde muy joven vivió en San Sebastián, donde ocupó el cargo de organista en la parroquia de San Vicente y, posteriormente, de segundo organista en la basílica de Santiago de Bilbao, pero fue su estancia en París su etapa de mayor interés. Allí conoció a los músicos más relevantes del momento, como Rossini, con quien entablaría una estrecha relación. Fue además maestro de piano y acompañamiento desde la creación del Real Conservatorio de Madrid en 1830, y organista de la Real Capilla y pianista de Su Majestad.

Posiblemente el primer acercamiento a Pérez de Albéniz fuera el realizado por Gemma Salas en 1996 con motivo del segundo centenario de su nacimiento. En esta aportación traza un perfil biográfico del músico, pone de manifiesto el alcance de su método para piano y elabora un primer catálogo de su obra conservada en instituciones como la Biblioteca Nacional, el Archivo ERESBIL, la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, y la Biblioteca del Palacio Real. Posteriormente, en su tesis doctoral *El piano romántico español 1830-1855* (Salas, 1998) presenta un panorama más amplio atendiendo a la llegada del piano romántico a nuestro país de la mano del riojano y del madrileño Santiago Masarnau. Este trabajo se complementa con una serie de artículos donde profundiza en su importancia como compositor y, sobre todo, en su influencia como docente para crear una sólida y exitosa escuela de piano en España (Salas, 1999 y 2015).

ARTISTAS RIOJANAS

Los estudios de género y su incursión en la investigación musicológica han permitido redescubrir a figuras riojanas tan influyentes como la escritora María Lejárraga (San Millán de la Cogolla, 1874-Buenos Aires, 1974) —o, conforme a su nombre de casada, María Martínez Sierra— y la importancia de sus colaboraciones con algunos de los compositores más relevantes del siglo XX, como Manuel de Falla, Joaquín Turina o José María Usandizaga, entre otros.

En el marco de un proyecto de investigación liderado por el filólogo Juan Aguilera, y financiado por el Instituto de Estudios Riojanos, se organizaron unas jornadas dedicadas a la autora que contaron con varias ediciones (en 1994, 2001 y 2005). Los encuentros tuvieron como resultado la publicación del monográfico *María Martínez Sierra y la República* (Aguilera, 2002), y seis años después, del volumen *María Martínez Sierra: Feminismo y música* (2008). Este último sirvió para reivindicar una de las facetas más olvidadas de la autora y abrió el camino a investigaciones posteriores que han profundizado en su protagonismo indiscutible en el panorama musical de la época. Entre estas últimas cabe destacar la publicación *Música y músicos en la vida de María Lejárraga* (González Peña, 2009), donde su autora evidencia las relaciones de Lejárraga con las tres generaciones musicales

con las que convivió: la Generación del 98, la denominada «Generación de los Maestros» y la del 27. El libro aporta numerosas cartas inéditas entre María y los compositores más relevantes de su época. Le seguiría el monográfico coordinado por Teresa Cascudo y María Palacios, *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra* (2014), que reúne algunas de las aportaciones más relevantes derivadas del Curso de verano “María Lejárraga y el modernismo musical en España” (Arnedillo, 2011). El libro, que incluye versiones ampliadas de algunas de las sesiones del curso, también incorpora artículos redactados a propósito para la publicación. Su finalidad fue impulsar un diálogo entre los estudios literarios y los musicales, y cuenta con aportaciones de los citados Juan Aguilera Sastre y M.^a Luz González Peña, además de los trabajos de cinco musicólogas cuya investigación se relaciona con algunos de los compositores con los que la autora riojana trabajó estrechamente.

La figura de Lucrecia Arana (Haro, 1867-Madrid, 1927), una de las cantantes de zarzuela más eminentes de finales del siglo XIX y principios del XX, comenzó a ser atendida por la historiografía no a causa de sus méritos como tiple, sino de su matrimonio con el escultor Mariano Benlliure. En 1992 José Manuel A. Rodríguez Arnáez publicaba un primer trabajo dedicado a la cantante y auspiciado por el Centro de Estudios Jarreros Manuel Bartolomé Cossío, que no tuvo, sin embargo, una continuación sostenida en el tiempo. Más allá de algunas páginas esporádicas dedicadas a su recuerdo, como las de Jesús Murillo (2012), no se publicarían trabajos que implicaran un avance en su conocimiento. Paradójicamente, el nombre de la tiple sirvió para denominar desde 1930 hasta 2003 a uno de los concursos de canto más importantes, en el que resultaron galardonadas cantantes como Ana María Iriarte, Teresa Berganza o María José Montiel.

Realmente habría que esperar hasta el año 2017, cuando se cumplía el 150 aniversario de su nacimiento, para encontrar un mayor interés por la cantante. Ese año el Museo de La Rioja, con el apoyo de la Fundación Mariano Benlliure y la Dirección General de Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja, presentaba la exposición “Lucrecia Arana (1867 – 1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas” que se acompañó de dos conciertos con obras de su repertorio y de una conferencia a cargo de su bisnieta Lucrecia Enseñat Benlliure, publicada un año después (Enseñat, 2018). Precisamente en 2017 arrancaba el proyecto “Haro Histórico”, liderado por José Luis Gómez Urdáñez con el apoyo del Ayuntamiento de Haro, cuyo objetivo fue investigar el pasado de la localidad. Entre las investigaciones que acogió el proyecto, se cuenta un estudio que dedica la musicóloga Teresa Cascudo a Lucrecia Arana². En los últimos años, han sido los trabajos de Nuria Blanco, quien firma uno de los artículos de este monográfico, los que han continuado poniendo en valor a la cantante (véase, por ejemplo, Blanco, 2021). Además, cabe destacar que en 2021 se celebró la primera edición de la Semana lírica de Logroño “Lucrecia Arana”, en homenaje a la tiple.

2. <http://www.gomezurdanez.com/haro/?i=1>

Otras artistas vinculadas a La Rioja han sido objeto de atención. En 2009 Carlos Blanco dedicaba un trabajo a la compositora M^a Dolores Malumbres (Alfaro, 1931-Logroño, 2019). En el libro, publicado por el Instituto de Estudios Riojanos, Blanco presenta una biografía completa con datos inéditos aportados por la propia Malumbres, un contexto de la música de su tiempo y una descripción de la totalidad de su obra acompañada de comentarios analíticos. Siguiendo esta línea, en el presente monográfico el autor investiga acerca de otra riojana del siglo XX: la pianista y docente Estrella Sacristán (1905 - 2000), fundamentalmente a través de fuentes hemerográficas.

OTROS DINAMIZADORES DE LA VIDA MUSICAL RIOJANA

El creciente interés de la musicología por atender a otros agentes relacionados con el hecho musical más allá de compositores e intérpretes ha permitido conocer a personalidades vinculadas a la región tan relevantes como el crítico musical Miguel Salvador (Logroño, 1881-Madrid, 1962), uno de los más destacados de la prensa madrileña durante los primeros años del reinado de Alfonso XIII. En el marco del proyecto de investigación “La crítica musical como fuente para la historia intelectual: la conformación del concepto de «música moderna» en fuentes hemerográficas españolas entre 1915 y 1959” (Gobierno de la Comunidad Autónoma de La Rioja, IMPULSA 2007/01), la musicóloga Teresa Cascudo comenzó a estudiar los trabajos del crítico y su papel capital como dinamizador de la vida cultural madrileña de su época (Cascudo, 2011 y 2012). El año 2017 supuso un punto de inflexión: el Instituto de Estudios Riojanos recibió su archivo personal gracias a una donación de la familia, brindando así nuevos materiales para la investigación. En el presente número se encontrará un nuevo trabajo, a cargo de la propia Cascudo y David Ferreiro, que continuará arrojando luz sobre esta figura clave en la vida musical madrileña del siglo XX en su doble vertiente de crítico y gestor musical.

Si los escritos del riojano nos brindan las claves sobre la actividad musical de la capital, fuentes hemerográficas como el periódico *La Rioja* proporcionan información sobre una entidad fundamental para entender el ambiente musical de esta provincia en las primeras décadas del siglo XX: la Sociedad de Conciertos de Logroño, una asociación musical creada a las dos semanas del establecimiento de la II República Española. Este es el objeto de estudio de otro artículo que compone el monográfico, firmado por Lorena Munilla, y derivado del trabajo de fin de grado y de máster de la autora. Parte de la crítica musical y de las memorias de la Sociedad en las temporadas 1931-1932 y 1932-1933 para poner en valor su papel en la vida musical de la ciudad y en concreto, en la potenciación de la música sinfónica. Tiene también como precedente la tesis doctoral de Carlota Aldayturriaga, *El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1880-1914)* (2015), dirigida por Pilar Camacho y José Luis Gómez Urdáñez, donde se demuestra que la música adquirió una importancia de primer orden para la sociedad burguesa de dicho periodo, que la disfrutaba en teatros, salones y cafés de la ciudad.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido comprobar en las páginas precedentes, en el marco de proyectos de investigación y publicaciones auspiciadas por el Instituto de Estudios Riojanos se han realizado aproximaciones de interés que han permitido poner en valor figuras y repertorios vinculados con la actividad musical de la región. Con todo, aunque en la actualidad se pueden identificar distintos ámbitos de estudio, aún son numerosos los espacios, agentes y entidades que son merecedores de investigaciones de mayor calado.

Con el propósito de favorecer un avance en este ámbito, el presente monográfico recoge nueve contribuciones a cargo de destacados musicólogos del panorama nacional e internacional, que evidencian el interés que ha tenido, más allá de nuestras fronteras, el estudio de la música vinculada a la provincia. En efecto, los artículos que se presentan en las páginas siguientes son estudios de caso que trascienden el enfoque local o regional, demostrando que determinados repertorios, compositores e intérpretes vinculados a la vida musical riojana tuvieron un papel fundamental en la conformación no solo de la historia de la música española, sino también de la europea.

La musicóloga portuguesa Adriana Latino, en “Francisco Garro, un compositor de Alfaro (La Rioja) al servicio de la corte portuguesa (c.1590/1623)”, aporta nuevos datos sobre la vida y obra de este músico riojano prácticamente desconocido en nuestro país, pese a haber sido maestro de capilla en la Catedral de Sigüenza. Latino sintetiza el estado de la investigación centrándose en la etapa de Garro en la Capilla Real de Lisboa y abriendo así un campo de estudio aún poco transitado por la musicología española.

El siguiente artículo del monográfico, también firmado por una investigadora portuguesa, Cristina Fernandes, documenta la fuente musical más completa de la ópera *Ezio* (1751) del compositor napolitano David Pérez que, contra todo pronóstico, no se encuentra en un gran centro urbano con tradición operística, sino en el Archivo de la Catedral de Calahorra. Pese a tratarse de un estudio de caso, abre nuevas líneas de investigación sobre la difusión de su música en la órbita de las instituciones religiosas, algo extrapolable a otros músicos del siglo XVIII.

En torno a una de las obras de García Fajer, compositor cosmopolita al que hemos aludido en páginas precedentes, gira el artículo de Carlos González “*Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Francisco Javier García Fajer (ca. 1787)”. Estudia la citada composición del músico de Nalda en su contexto histórico, musical y religioso, vinculándola con la celebración de la Semana Santa en Zaragoza a finales del siglo XVIII.

El siguiente trabajo, firmado por Gemma Salas, tiene como protagonista a Pedro Pérez de Albéniz, maestro de piano de Isabel II. Estudia su papel fundamental en la difusión del piano romántico en España (particularmente del repertorio vinculado a la ópera italiana). Salas continúa así con la línea de investigación sobre Pérez de Albéniz que comenzara, como queda mencionado, en trabajos anteriores, poniendo ahora el foco de atención en la influencia que tuvo el músico riojano en nuestro país.

Carolina Queipo, en el artículo “Cuartetos de cuerda en la era de la Revolución: entre el Cameros ilustrado y el mundo moderno de A Coruña y Lisboa (1789-1814)”, analiza los cambios en las prácticas musicales que se dieron en el seno de dos familias riojanas dedicadas al comercio y las finanzas, los Adalid y los Torres. Demuestra cómo esas élites, al poco tiempo de llegar a A Coruña y en plenas guerras napoleónicas, iniciaron en España una práctica musical transnacional basada en el cuarteto de cuerda.

En “Lucrecia Arana, la musa de Manuel Fernández Caballero”, Nuria Blanco realiza un recorrido por la trayectoria de la tiple riojana, una de las cantantes de zarzuela más eminentes de finales del siglo XIX y principios del XX. De modo particular se centra en sus colaboraciones con el compositor Manuel Fernández Caballero, quien encontró en Arana a la intérprete perfecta para sus creaciones.

Teresa Cascudo y David Ferreiro dedican un trabajo a Miguel Salvador poniendo en diálogo dos facetas del riojano: la de crítico musical en publicaciones como *El Globo* y la de gestor cultural como presidente de la Sociedad Nacional de Música. De este modo, se demuestra cómo Salvador implantó los postulados que defendía en la prensa en el ejercicio de sus funciones en la Sociedad Nacional de Música.

Lorena Munilla, en el artículo “La Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935). Asociacionismo musical durante la II República en Logroño”, trata de reconstruir la historia de dicha Sociedad a través de las actas de fundación, las memorias anuales y los anuncios sobre su actividad que publicaba el periódico *La Rioja*. Se trata de la primera orquesta sinfónica creada en Logroño (1931-1935) y ha de entenderse como parte del impulso en la creación de agrupaciones musicales que surgió en España a partir del último tercio del siglo XIX.

Finaliza el monográfico con la aportación de Carlos Blanco centrada en la pianista y docente Estrella Sacristán, de la que apenas disponíamos datos con anterioridad a este trabajo. El estudio de Blanco, además de poner en valor a Sacristán, sirve para reflexionar acerca de las dificultades en la profesionalización de la mujer en la música en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, J. (Ed.) (2002). *María Martínez Sierra y la República ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- (2008). *María Martínez Sierra: Feminismo y música*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Aldayturriaga Miera, C. (2015). *El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1880-1914)* (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.
- Angulo Díaz, R. (2009a). *Obra selecta. Vol. 1, Villancicos en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada [Diego Pérez de Camino]*.

- Santo Domingo de la Calzada, España: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno.
- (2009b). *Obra selecta. Vol. 2, Cantadas en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada [Diego Pérez de Camino]*. Santo Domingo de la Calzada, España: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno.
 - (2012). *Matías Durango: Villancicos con instrumentos*. Santo Domingo de la Calzada, España: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno.
 - (2013). *Carlos García Martínez: Misa y motete de difuntos*. Santo Domingo de la Calzada, España: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno.
- Blanco Ruíz, C. (2009). *Las claves de la música de M.^a Dolores Malumbres*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Blanco Álvarez, N. (2021). Lucrecia Arana y el travestismo en la zarzuela. *Cuadernos de ALDEEU*, Vol. 35, pp. 101-113.
- Camacho Sánchez, P. (2002). *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones*. Logroño, España: Universidad de La Rioja.
- Carreras, J. J. (1983). *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1730-1809)*. Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico.
- Cascudo, T. (2011). Miguel Salvador y la crítica musical como apología de lo moderno. En J. A. Caballero López; J. M. Delgado Idarreta; C. Sáenz de Pipaón Ibáñez (Eds.), *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder* (pp. 303-316). Calahorra, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- (2012). Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, España: Doble J.
- Cascudo, T. y Palacios, M. (Eds.) (2014). *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, España: Colección Universidad-IER, 8.
- Fraile, R. (2000). F. J. García Fajer: hacia una biografía crítica. *Berceo*, N° 138, pp. 172-183.
- Gembero-Ustárriz, M. (2013). Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95). En J. Marín López; G. Can Quesada; E. Torres Clemente; P. Ramos López (Eds.), *Musicología global, musicología local* (pp. 2097-2126). Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.
- Enseñat Benlliure, L. (2018). Lucrecia Arana. La gran tiple riojana. *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, N° 38, pp. 58-63.
- Extremiana Navarro, P. (2004). *Monodía litúrgica en La Rioja: Catedral de Calahorra, Santo Domingo de La Calzada y Seminario Diocesano de Logroño (siglos XII-XIX)*. Logroño, España: Universidad de La Rioja.

- González Peña, M.^a L. (2009). *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- López-Calo, J. (1988). *La música en la catedral de Santo Domingo de La Calzada*. Logroño, España: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- (1991). *La música en la catedral de Calahorra*. Logroño, España: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- Mitjana, R. (1920). *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris Francia: Librairie Delagrave.
- Murillo Sagredo, J. (2012). Lucrecia Arana: la voz riojana de la Zarzuela. *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, N.º. 19, pp. 58-62.
- Pascual León, M. N. (2011). *El Miserere n.º 2 de Francisco Javier García Fajer (1730-1809). Estudio y edición crítica* (Trabajo de Fin de Máster). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/27502>
- Rodríguez Arnáez, J. M. A. (1992). *Lucrecia Arana: jarrera castiza: la reina de las tiple del género chico*. Haro, España: Asociación Cultural Manuel Bartolomé Cossío.
- Romaní López, V. (2016). Patrimonio musical español. Una investigación sobre la obra sacra de Francisco Javier García Fajer, “el españoletto del XVIII”. En R. Marzal Raga (Ed.). *El valor cultural de la música: punto de partida para el estudio del patrimonio musical* (pp. 65-70). Pamplona, España: Arazandi.
- Sáez de Ocáriz y Ruiz de Azúa, M. (2001). *La música en los archivos de la Catedral de Santo Domingo de La Calzada, siglos XVI al XIX*. Logroño, España: Fundación Fermín Gurbindo.
- Salas, G. (1996). Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 1, pp. 97-126.
- (1998). *El piano romántico español 1830-1855* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo.
- (1999). Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid. *Revista de musicología*, Vol. 22, N.º 1, pp. 209-246.
- (2015). Pedro Pérez de Albéniz, pianista y maestro de la Reina Isabel II. En J. A. Gómez Rodríguez; Ll. García Flórez (Eds.). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid, España: Sociedad Española de Musicología, pp. 529-542.
- Santos Conde, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c.1770 y c.1840: funciones, géneros y recepción* (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.
- Torre Molina, M. J.; Barco Cebrián, L. (2017). Ceremonial litúrgico y copistas de música en la Catedral de Málaga: el caso del Responsorio Beata Dei Genitrix de Francisco Javier García Fajer. En A. Marchant Rivera y L. Barco Cebrián, *Escritura y Sociedad: el Clero* (pp. 445-459). Granada, España: Comares.

- Torrellas, G. (2008a). *Diego Pérez del Camino, maestro de capilla de la catedral de santo Domingo de la Calzada: Cantadas y Villancicos*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos («Colección Historia. Música» 3).
- (2008b). *José Español: músico, poeta y organista de santo Tomás de Haro. Vida y obra*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos («Colección Historia. Música» 2).

FRANCISCO GARRO, UN COMPOSITOR DE ALFARO (LA RIOJA) AL SERVICIO DE LA CORTE PORTUGUESA (C.1590/1623)*

ADRIANA LATINO**

RESUMEN

En 1609 se imprimieron en Lisboa dos libros de misas polifónicas de Francisco Garro, entonces maestro de la Capilla Real. Poco se sabe de la vida de este músico que ya había ocupado el mismo cargo en la catedral española de Sigüenza. El presente artículo ordena y comenta la información publicada sobre Garro durante los siglos XIX y XX y resume los conocimientos de los que disponemos acerca del compositor y su obra, citando los documentos localizados y las fuentes secundarias que lo mencionan. El objetivo es recordar a un músico español que vivió la mayor parte de su vida en Portugal y proporcionar a quienes trabajan en la música ibérica del siglo XVII un resumen del estado de la investigación sobre un importante compositor que, para muchos, sigue siendo desconocido.

Palabras clave: Francisco Garro, polifonía, música ibérica, siglo XVII.

Francisco Garro, Master of the Portuguese Royal Chapel, published two books of polyphonic masses in Lisbon, in the year 1609. We don't know much about this musician who was, before, Master of the Chapel of the Spanish Cathedral at Sigüenza. This article comments and try to organize all the information published in the 19th and 20th centuries about Garro and resumes the existent knowledge about the composer and his work. It names the available documents and secondary sources. The text purpose is to remember this Spanish musician who lived most of his life in Portugal, and to summarize the state of art of the investigation on an important composer, almost unknown.

Keywords: Francisco Garro, polyphony 17th century, Iberian music 17th century.

* El presente artículo parte del trabajo de fin de máster de la autora defendido en Coimbra (Latino, 1992), cuyos resultados también formaron parte de la edición del libro de misas de Francisco Garro, incluido en la colección *Portugaliae Musica* (Latino, 1999).

** a.latino@sapo.pt / Universidade Nova de Lisboa

FRANCISCO GARRO, COMPOSITOR ESPAÑOL AL SERVICIO DE LA CORTE PORTUGUESA

(C.1590/1623)

Los primeros resultados del estudio y transcripción de las obras de Francisco Garro fueron publicados en Lisboa en 1992, en el contexto de la finalización del Máster en Ciencias de la Música de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra. El proyecto inicial incluía los dos conjuntos de obras del compositor que se imprimieron en los talleres de Pedro Crasbeeck en 1609, pero no fue posible completarlos en su totalidad porque uno de ellos, publicado en cuadernos separados, no estaba completo. Por ello, sólo se realizó la transcripción de las obras publicadas en un Libro Coral. Además del trabajo de transcripción, se definieron entonces dos objetivos complementarios. El primero se centró en un estudio de la vida y la obra del compositor, y trató de enmarcar esta última con una breve investigación del funcionamiento de la Capilla Real de Lisboa en la transición del siglo XVI al XVII¹. El segundo objetivo proponía un análisis y una revisión crítica del texto musical que sirviera de punto de partida para una reflexión sobre la partitura. Esta reflexión tenía el doble propósito de intentar caracterizar, desde un punto de vista estilístico y del conjunto de obras contemporáneas, la música de Francisco Garro y comprobar hasta qué punto se ajustaba a las corrientes de su época.

El alcance del tema, así resumido, puede parecer restringido, pero se debe tener en consideración la dificultad que supuso entonces la ausencia de fuentes primarias sobre Francisco Garro, tanto en Portugal como en España. Los límites de tiempo impuestos en su momento no permitieron una investigación sistemática de la numerosa documentación dispersa que se encuentra en los archivos portugueses, lo que habría permitido colmar algunas de las lagunas que existen actualmente en el conocimiento de la vida musical portuguesa en el periodo durante el cual Portugal se integró en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Actualmente no se conocen nuevos estudios sobre la vida y obra de Francisco Garro, por lo que, al recuperar aquel trabajo de máster y publicarlo de nuevo en este monográfico, en una versión revisada y traducida al español, se pretende no solo recordar a una figura eminente de la música ibérica del tránsito del siglo XVI al XVII, sino también incentivar la investigación en torno a este compositor español, nacido en tierras riojanas, que llegó a ser maestro de la Capilla Real de Lisboa.

LA ACTIVIDAD EN ESPAÑA DE FRANCISCO GARRO

Aunque el nombre de Francisco Garro aparece con relativa frecuencia en las obras dedicadas al estudio de la música portuguesa de los siglos XVI y XVII, no conocemos, hasta el día de hoy, ningún texto impreso donde

1. El resultado de este trabajo fue publicado en la *Revista Portuguesa de Ciências Musicais* (Latino, 1993).

se haga una descripción detallada de su vida y obra. Los primeros autores que mencionaron al compositor contribuyeron, de hecho, a establecer una confusión de nombres que persistió hasta principios del siglo XX, llamando al compositor Francisco García. Esta confusión, patente en varias obras publicadas en los siglos XVIII y XIX², fue aclarada por Ernesto Vieira, que en su *Diccionario Biográfico de Músicos Portuguezes* (1900) afirma que dicho compositor no existe y “que quien hizo imprimir en 1609 en el taller de Craesbeck un libro de sus composiciones fue el español Francisco Garro” (Vieira, I/1900, p. 448). Sousa Viterbo, al publicar en 1907 las transcripciones de los documentos de la cancillería real relativos a los maestros de la Capilla Real, contribuyó a disipar definitivamente las dudas que aún pudieran existir.

En cuanto a los aspectos biográficos de Francisco Garro, Robert Stevenson, en la respectiva entrada de la edición de 1980 de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sólo indica su lugar de origen y una posible fecha de nacimiento. También señala, no siempre con precisión, algunas de las fechas de los documentos de la época de los Felipes de la casa de Habsburgo³. José Augusto Alegria menciona al compositor en varios trabajos, concretamente en *História da Capela e Colégio dos Santo Reis de Vila Viçosa* (1983) y en *Polifonistas Portugueses* (1984), pero la información que aporta no ayuda a aclarar los aspectos aún desconocidos de la vida y la obra de Francisco Garro.

Asimismo, las fuentes primarias para el estudio de la biografía de Francisco Garro eran, en su momento, relativamente escasas y se limitaban a un documento relacionado con la certificación de su pureza de sangre conservado en el Archivo de la Catedral de Sigüenza, y a algunas referencias dispersas a su persona en documentos de distinto tipo, archivados en otras instituciones.

El documento 17 del legajo 57 del Archivo de la Catedral de Sigüenza, fechado el 17 de octubre de 1580, es un acta del Cabildo donde se nombra a Martín de Suaço para que, en nombre del Cabildo,

aga / ynformacion plenaria del linaxe y de/çendencia de françisco garro clerigo / nela diosse de tarracona y de sua padres a/guelos e bisaguelos escrito que la tera / en alfaro adonde es natural y en to/das las otras partes adonde se convenga / y sea neçesario para ser admitido al /ofício de maestro de capilla en la dita / Yglesia [...] (*Informazion*, 1580, f. 1v).

Sigue el informe de Martín de Suaço, que contiene las declaraciones de los distintos testigos interrogados. De este informe se puede concluir que Francisco Garro, natural de Alfaro, diócesis de Tarazona, era hijo de Domingo de Garro, “natural de la Casa de Garro” y de María Sanz de Einaguas, “natural de Naxera, becino de Alfaro” (*Informazion*, 1580, f. 4). Domingo

2. Por ejemplo, así lo menciona Diogo Barbosa Machado en la *Bibliotheca Lusitana* (1741/1759) o François Joseph Fétis en la *Biographie Universelle des Musiciens* (1860/1865).

3. El dato fue corregido por Owen Rees en la edición de 2001 del mismo diccionario.

de Garro era hijo de Domingo de Garro y de María de Oses, cuyo lugar de nacimiento no se indica, y María Sanz era hija de Francisco de Einaguas, natural de Naxera y de María (o Catalina, según algunos de los testigos) Sanz o Sáenz, natural de Arenzana. Los testigos también dan testimonio sobre los bisabuelos del músico, pero no indican nombres y lo hacen de oídas, ya que ninguno los conocía personalmente.

Aunque la expresión “de la casa de Garro” podría apuntar a una familia de la pequeña nobleza rural, no se han encontrado referencias en la época ni en las obras disponibles que permitan una identificación más precisa de alguno de sus otros miembros. Sólo la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (s. d.) menciona algunas familias apellidadas Garro, entre las que destacan algunos orfebres y escultores que desarrollaron su actividad en el tránsito del siglo XVI al XVII en las áreas de Zaragoza y Huesca.

Aparte de la esperada información de que los padres y abuelos de Francisco Garro fueron todos “casados y belados en az y en paz de la santa madre yglesia” (*Informazion*, 1580, f. 4) y que “no an ni fueron moros ni zudios ni nueuamente convertidos ni reconciliados ni penitenciados por el santo oficio de la Ynquisicion antes fureon mui buenos cristianos” (*Informazion*, 1580, f. 5-5v), poco más se puede saber del músico a través de este documento. Sólo el clérigo Alonzo Esquerro “ottrosi dixo quel dito / Francisco de Garro a tenido buena fama y andado siempre al estu/dio para la yglesia” (*Informazion*, 1580, f. 9). El documento termina con varias firmas, entre ellas la del candidato que firma Francisco Garro de Tarazona.

Robert Stevenson (1980) afirma que Francisco de Garro y Yanguas nació hacia 1556, pero no corrobora su afirmación. De ser cierta, esta fecha puede revelar las inusuales habilidades de un músico que, con unos 24 años, fue admitido como Maestro de Capilla de una de las catedrales españolas más importantes de su tiempo. Por otro lado, en el momento de la investigación en la que se basa este artículo, no se disponía de información sobre el lugar donde Garro habría realizado su formación. El hecho de que naciera en Alfaro, una pequeña localidad española a orillas del río Alhama, uno de los afluentes del Ebro, situada en la actual comunidad autónoma de La Rioja, muy cerca de la frontera con Navarra⁴, y que la información que se conoce sobre él se refiera a lugares situados en una zona relativamente pequeña, sugiere que estudió en esta zona. No ha sido posible, hasta ahora, descubrir dónde o con quién.

Según Stevenson (1980), Francisco Garro ocupó el cargo de Maestro de Capilla en Sigüenza hasta 1593, cuando asumió su primer cargo en Lisboa como Maestro de Música de la Capilla Real. Sin embargo, documentos del Archivo de la Catedral de Zaragoza indican que, el 23 de diciembre de 1587, se consideró la solicitud del compositor para el puesto de Maestro de Capi-

4. Garro se identifica, en las portadas de los dos libros que publicó en Lisboa, como navarro. Como se sabe, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se produjo una reorganización administrativa de las provincias españolas cuyas fronteras dejaron de corresponder a los antiguos reinos para obedecer a criterios más racionales (Terrero, 1978, pp. 214-6).

lla (vacante por la muerte de Josepe Gay), junto con las de Miguel Monente y Cristóbal Téllez (Perales de la Cal, 1985, p. 243). De esta época puede ser la antifona *Vidi Aquam*, conservada en la Seo del Pilar de Zaragoza e impresa en Lisboa en 1609. Cristóbal Téllez fue el músico elegido como Maestro de Capilla en Zaragoza y, curiosamente, fue él quien, años más tarde, el 16 de agosto de 1593, ocupó la plaza que antes había pertenecido a Francisco Garro en Sigüenza (Federico Fernández, 1967, p. 452). No se conocen otras referencias al compositor ni a su actividad musical en España —la búsqueda en los índices del Archivo General de Simancas se reveló infructuosa— y el archivo musical de la Catedral de Sigüenza no contiene ninguna de sus obras, lo que puede ser una de las consecuencias de los daños que sufrió el templo durante la Guerra Civil española (Federico Fernández, 1967, p. 439). Tampoco se conocen los motivos del traslado del compositor a Lisboa.

LA ESTANCIA EN LA CORTE DE LISBOA

Francisco Garro sucedió a António Carreira como maestro de la Capilla Real de Lisboa en los años 90 del siglo XVI. António Carreira fue maestro de la Capilla Real durante los reinados del rey Sebastião y del cardenal Henrique, y mantuvo su puesto durante los primeros años del reinado de Felipe II⁵ (Kastner, 1979, p. 17). Para Santiago Kastner, su muerte habría ocurrido en Lisboa, hacia 1589 (Kastner, 1979, p. 11), mientras que, para Sousa Viterbo, ocurrió entre el 15 de marzo de 1587, fecha en la que se autorizó a una de sus hijas a recibir una dote a su muerte, y 1597, fecha en la que se confirmó la misma dote en la persona de su nieto, Vicente Mourão (Viterbo, 1907, p. 23). En cualquier caso, el músico seguía en activo a finales del verano de 1589, ya que el 22 de septiembre de ese año João Jacques de Lacerna fue nombrado charamela mayor, con su aptitud para el cargo confirmada por un certificado del maestro de la Capilla Real, António Carreira (Viterbo, 1912, n° 320, p. 103).

Hasta ahora se conocen seis cartas reales que hacen referencia a la vinculación de Francisco Garro con la corte de Lisboa entre la última década del siglo XVI y los primeros años de la década de los veinte del siglo XVII. Los documentos se conservan en las colecciones de libros relativos a las cancillerías reales y fueron transcritos por Sousa Viterbo en el artículo que dedicó a los Maestros de Capilla Reales del Periodo Filipino. Su contenido puede resumirse como sigue:

1. *Chancelaria de Dom Filipe I, Doações*, libro 23, página 266 (5.2.1593): se le concedió el cargo de Maestro de la Capilla Real con una dote anual de 80.000 reales, debida desde el 27 de septiembre de 1592, fecha en la que se hizo la concesión; hay un asiento de septiembre

5. Felipe II de España y I de Portugal. En este artículo nos referiremos al monarca, así como a su hijo, Felipe III de España y II de Portugal, por la numeración usada habitualmente en España, excepto en los casos en los que se citen literalmente fuentes de archivo portuguesas.

- de 1617 en el que renuncia a 20.000 de su dote en la persona de una sobrina;
2. Idem: añade cinco celemines de trigo a la renta;
 3. Idem, libro 24, folio 245v (19.3.1593): adición de 20.000 de renta anual con la obligación de enseñar el canto a los mozos de coro y al resto del personal de la capilla que debiese saber cantar, debidos desde el 8 del mismo mes;
 4. Idem, folio 301 (15.3.1594): repite casi con las mismas palabras el primer documento que ordena al mayordomo principal jurar al músico en su cargo;
 5. *Chancelería de Dom Filipe II, Doações*, libro 7, página 64 (12.9.1599): concesión de seis celemines de cebada desde el 12 de junio anterior;
 6. *Chancelaria de Dom Filipe III, Doações*, libro 11º, página 95 (27.3.1623): nombra a Filipe de Magalhães para el cargo de Maestro de Capilla, que estaba vacante por la muerte de Francisco Garro; no indica la fecha de inicio de la concesión.

La fecha exacta de la entrada de Francisco Garro al servicio en Lisboa es controvertida, ya que los documentos de la cancillería de Felipe II mencionados anteriormente no son concluyentes. Para Stevenson (1980), Garro entró el 15 de marzo de 1594, pero el documento en el que se basa menciona expresamente, al igual que el primero, el 27 de septiembre de 1592 como fecha en la que el músico empezó a cobrar su salario.

Dom Filipe etc. aos que esta minha carta virem faço saber que avendo respeito a boa informação que tive de Francisco Garro, sacerdote, porque lhe fiz merce de o prouer de mestre de minha capela, e por esperar que em o dito cargo dee boa conta de si e me faça os serviços que de sua suficiencia espero, ey por bem de lhe fazer merce de oitenta mil rs de tença em cada hum anno emquanto asy servir e não for prouido de beneficio ou pensão que importe mais que os ditos oitenta mil rs, os quais começara a vencer de vinte e sete dias do mes de setembro do anno passado de quinhento nouenta e dous em diante, em que lhe fiz esta merce e lhe serão paguos com certidam do meu capellam mor ou adaiam da minha capella [...]. Dada na cidade de Lixboa a cinco dias do mes de feureiro, [...] de jbc lRijj [1593] (Viterbo, 1907, p. 6).

José Augusto Alegria, por su parte, afirma que Garro ocupó el magisterio de la Capilla Real de Lisboa en 1591, señalando que “esta fecha proviene de su propia declaración, en la dedicatoria que escribió para Felipe III en un libro impreso en Lisboa, en el Taller de Pedro Craesbeeck, en mayo de 1609” (Alegria, 1983, p. 157-8). La dedicatoria en cuestión dice textualmente lo siguiente:

Decimus octauus iam annus hic, Rex Potentissime, cum Philippi maximi iussu, Maiestatis vestrae parentis, memoriae felicissimae, regiam hanc frequento Capellam Olissiponensem, & Capellanus, & Musices praefectus. [...] Olisipone XVII. Kalend. Maias M.DCIX (Garro, 1609, f. II).

En efecto, si por un lado no existe ningún otro documento que contribuya a confirmar el ingreso de Garro en Lisboa, en el año 1591, podemos eventualmente especular sobre el asunto basándonos en otra información que nos dan las fechas de los visados y las autorizaciones de impresión del mismo libro. Manuel Joaquim (1953, p. 155) llama la atención sobre el hecho de que el libro estaba probablemente listo en 1607, ya que la información dada por Fray Manuel Coelho, fechada el 15 de marzo de ese año, dice: “vi um livro de Canto do suplicante, não tem cousa por onde se não se possa imprimir” (Garro, 1609, hoja I-v). Siguen dos documentos visados más, el segundo de la misma fecha y el tercero del 14 de abril siguiente y un cuarto de julio de 1609. Si consideramos la posibilidad de que cuando el autor entregó la obra terminada en 1607, para obtener las respectivas licencias de impresión, ya había escrito la dedicatoria sin modificarla después (actualizando sólo la fecha), nos encontramos con un período de 18 años de servicio desde 1589 a 1607 y no desde 1591 a 1609.

El año 1589 es el último en el que las cancellerías reales hacen referencia a António Carreira, anterior titular de la Capilla Real de Lisboa, cuya fecha de fallecimiento se desconoce. Parece posible admitir que Francisco Garro llegó a Lisboa ese mismo año, 1589, y que comenzó a servir en la capilla en esa época, como ayudante de Carreira, asumiendo el cargo en 1592, tras la eventual salida de su predecesor (por muerte o jubilación). Esta situación, que da lugar a una definición poco clara del tipo de vínculo que lo relacionaba con la corte, explicaría la necesidad de repetir, aproximadamente un año después de la primera, la carta de nombramiento, con una orden expresa para que se le diera la posesión al músico:

Dom Filipe etc. faço saber a vos Francisco Barreto de Lima Pereira, do meu conselho, que seruis de mordomo mor da minha casa, que auendo respeito a boa informação que tiue de Francisco Garro, sacerdote e de sua sufficiencia e abellidade na arte da musica, e às mais partes boas que tem pera seruir o cargo de mestre de minha capella, ey por bem e me praz de lhe fazer merce de o prouer do dito cargo, com o qual terá de ordenado oytenta mil rs em cada huum anno, pagos no recebedor das rendas de minha capella aos quarteis, os quais oitenta mil rs começara a vencer com os mais prois e percalços declarados no Regimento della de vinte e sete dias do mez de setembro do anno de nouenta e dous, em que lhe fiz a dita mercê, o qual cargo de mestre de minha capella o dito Francisco Garro terá e seruirá emquanto o eu ouuer por bem e não mandar o contraio: mandouos que o metais de posse do dito oficio e jurará em minha chancelaria aos santos evangelhos de seruir o dito cargo bem e verdadeiramente. [...]. Lixboa a xb de março [...] de mil bc lRiiij [1594] (Viterbo, 1907, p. 6).

Sin embargo, la posición de Garro en la capilla de la corte parece estar bien definida no solo en el primero de los documentos de la Cancillería de Felipe II que le conciernen, sino también en el segundo:

Eu elRey faço saber aos que este aluara virem que auendo respeito as mostras que da de fazer muito proueito em minha capella Francisco Ga-

ro, mestre della, ey por bem de lhe fazer merce de vynte mil rs em cada huum anno, com obrigação de elle ensinar a cantar os moços da estante e as mais pessoas da dita capela, que per obrigação de seus cargos o deuem saber os quais começará a vencer de oyto dias de março deste anno presente de bc nouenta e tres em diante. [...] (Viterbo, 1907, p. 6).

Esta cédula, fechada el 19 de marzo de 1593 (aproximadamente un mes y medio después de la que nombraba a Garro como Maestro de Capilla), confirma que el músico ya había asumido plenamente las funciones inherentes al cargo para el que fue elegido en septiembre de 1592.

Por lo tanto, a partir de estos documentos, se puede considerar seguro que Garro ocupó el cargo de maestro de la Capilla Real de Lisboa desde septiembre de 1592, con la obligación de enseñar el canto a los jóvenes de la misma capilla desde marzo de 1593. También es posible que el español estuviera en la capital portuguesa desde el verano u otoño de 1589, trabajando en la corte y esperando a que se resolviera la situación de António Carreira para ocupar su puesto. Se aclararía así la situación del maestro de la Capilla Real de Lisboa entre 1590 y principios de 1592, período del que no se encuentra ninguna información. Por otro lado, queda sin explicar la situación del mismo cargo en la catedral de Sigüenza desde principios de los años 90, ya que entre octubre de 1580 y agosto de 1593 no hay documentos que acrediten el nombramiento de otro Maestro de Capilla (Federico Fernández, 1967, p. 448 y ss.).

Las referencias posteriores en los *Livros de Padrões e Doações* de los reyes de la tercera dinastía portuguesa muestran que Francisco Garro permaneció al servicio de la casa real hasta su muerte. De posible interés para un mejor conocimiento del músico es la anotación de septiembre de 1617, realizada al margen del primer documento citado:

Destes oitenta mil rs renunciou este Francisco Garro em M.^a, sua sobrinha, freira no mosteiro de Santa Eyria da villa de Tomar, vinte mil rs, e se mandou por aqui esta verba por despacho da fazenda em 4 de julho deste anno de 617 e pera que conste que não hadaver o dito Francisco Garro daqui por diante mais de sesenta mil rs. [...] (Viterbo, 1907, p. 6).

La existencia de una sobrina, en principio directamente relacionada con el compositor ya que siempre se le menciona como sacerdote, nos permite plantear la hipótesis de la existencia de hermanos o hermanas, lo que podría darnos pistas para descubrir eventualmente más elementos sobre la familia del músico. No se ha encontrado documentación sobre el convento mencionado en la cédula real que pueda arrojar algo más de luz sobre las relaciones familiares de Francisco Garro.

Hasta 1623 no se localizan más referencias a Garro en las cancellerías reales, y se desconoce prácticamente todo sobre su actividad tanto en la corte como en el extranjero. La afirmación de José Augusto Alegria de que el músico aparece “con el título de Maestro de Capilla del Duque de Braganza, Teodósio II, manteniendo el mismo título en la Capilla Real de Lisboa” (Alegria, 1983, p. 158) no está confirmada por la documentación existente

citada por el autor. De hecho, la consulta del Ms. 137 del fondo Vila Viçosa identifica claramente al compositor como Maestro de la Real Capilla y sólo se refiere a la concesión de una subvención puntual para ayudar a la impresión de los libros publicados el año anterior. Dice, textualmente:

Francisco Guarro Mestre da Capella de S. Mgde

Oue o ditto frco guarro em Mel Raymundo Almeida de Sacauem trezentos Rs de q S. Exa lhe fez mce para com elles imprimir os Livros dos Responsorios e Vesporas q offereceo ao Duque de Barcellos [...] 24 de Mayo de 1610 (*Livro das Mercês*, 1610, f. 302 v).

Según J. A. Alegria (1983, p. 158), Garro fue sustituido en el cargo de Maestro de Capilla en Vila Viçosa por Roberto Tornar el 8 de abril de 1616. El estado actual de los conocimientos no permite, sin embargo, afirmar que Francisco Garro mantuviera un vínculo laboral con la corte ducal de Vila Viçosa.

El último de los documentos de las cancillerías filipinas que se refiere a Francisco Garro es el que nombra a Filipe de Magalhães como Maestro de la Capilla Real de Lisboa, con las mismas funciones y el mismo sueldo que su antecesor:

Dom Phelipe &. faso saber a vos dom João da Silva, que servis de mor-domo mor de minha casa, que auendo respeito a boa informação que tive de Phelipe de Magalhães, capellão do seruiço, e de ter servido muitos anos em minha capella real, ensinando aos ministros della a musica do canto chão e canto de orgão e ter cuidado da estante nas ausencias do mestre da capella, e ao notavel talento e habilidade que tem para a musica, ei por bem e me praz de lhe fazer mersse do cargo de mestre da minha capella real, que vagou por morte de Francisco Garro, [...] (Viterbo, 1907, p. 7).

El documento, fechado el 27 de marzo de 1623, no indica cuándo tomó posesión Felipe Magallanes, ni puede considerarse que dé una indicación muy precisa de la fecha de la muerte de Garro. De hecho, sin excluir la posibilidad de que la capilla de Lisboa estuviera sin maestro desde hacía tiempo, es posible que Filipe de Magalhães hubiera entrado a su servicio mientras Garro era todavía maestro, ayudándole y sustituyéndole en su ausencia, lo que explicaría la referencia a haber servido durante muchos años en el documento de nombramiento. Se daría, por lo tanto, una situación similar a la propuesta anteriormente, en el momento de la entrada en servicio de Francisco Garro.

La investigación realizada en los libros parroquiales de Lisboa no ha revelado, hasta ahora, elementos que puedan confirmar la fecha de la muerte del compositor. Aparte de las ya mencionadas, no se conocen otras fuentes coetáneas que puedan aportar información más precisa sobre la persona de Francisco Garro. Sin embargo, su música parece haberle sobrevivido, ya que, según Santiago Kastner, existe en los libros del Cabildo de la Catedral de Badajoz la siguiente referencia que alude a Garro y a su libro de coro:

Miercoles, 14 de Agosto de 1624: Se le den al Maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Lisboa 150 Reales por el libro impresso que embió de Música a esta Santa Yglesia y que se avise a Pedro Pretel ministril, responda la carta que el susodicho escribió» (Kastner, 1960, p. 80).

LA OBRA MUSICAL DE FRANCISCO GARRO

A Francisco Garro se le conoce generalmente como autor de dos colecciones de obras litúrgicas publicadas en Lisboa en 1609, las únicas de su autoría que han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, en el índice de la biblioteca musical de João IV, publicado en 1649, es posible encontrar la mención de varias obras manuscritas de Francisco Garro, tanto en lengua castellana y portuguesa como en latín, agrupadas bajo diferentes títulos, y consideradas perdidas. Son las siguientes:

1. tres villancicos incluidos en el conjunto de 26 Villancicos de Navidad de varios autores (cofre 28, número 700) (Ribeiro, 1967, pp. 253-4):

Alma dormida despierta, a 3 y 6
Bente commigo Miguel, a 3 & 5
Entre las doce y la una, a 4 y 6

2. un villancico incluido en el grupo de 25 Villancicos de Navidad por varios autores (cofre 28, número 704) (Ribeiro, 1967, p. 261):

Ayudad a cantar, a 4. Que ã la media noche, a las 8

3. seis villancicos mencionados bajo el título 26 Villancicos do Sacramento por varios autores (cofre 28, número 703) (Ribeiro 1967, pp. 259-60):

Aquí para entre los dos, a 4 y 6
Despertad señores, a 3 & 6
Este manjar me sustenta, a 3. Tenga yo salud, a 5
Alegrías háganse, solo & 8
Llegad con migo, solo. Gil preguntemos los dos, a 5
No quiero no, sino pan del cielo, a 3 & 5

4. tres obras incluidas en el grupo de 27 Psalmos de Vísperas de varios autores (cofre 35, número 795) (Ribeiro 1967, pp. 425-27):

Beatus vir, del octavo tono, al 8
Dixit Dominus, desde el primer tono, a las 8
Laudate Dominum omnes gentes, del tercer volumen, en 8

Son pocas las pistas que pueden darnos los títulos de estas obras. En cuanto a los villancicos, cabe señalar que sólo uno de ellos utiliza la lengua portuguesa (*Este manjar me sustenta*) y que, junto al villancico *Alegrías háganse*, aparece en el índice la alusión a “campanas” (Ribeiro, 1967, p. 260).

Las obras de Francisco Garro, impresas en Lisboa por Pedro Crasbeeck en 1609, están reunidas en dos colecciones con los siguientes títulos:

1. *Antiphona, Asperges me, quinque vocibus. Antiphona, Vidi aquam, sex vocibus. Missa saeculorum primi toni, quinque vocibus. Missa O*

quam pulchra es, quatuor vocibus. Missa Tu es qui venturus es quatuor vocibus. Missa Maria Magdalena, sex vocibus. Motetta In principium erat verbum, quinque vocibus. Parce mihi Domine, quinque vocibus. O magnum misterium, sex voc.

2. Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una duodenis. Defunctorum lectiones tres, octonis vocibus. Tria Alleluia, octonis etiam vocibus.

El hecho de que ambas colecciones se imprimieran en Lisboa en el mismo año, habría llevado a la mayoría de los autores que, a partir del siglo XVIII, hicieron referencia a Francisco Garro y su obra, a mencionar la existencia de un único libro de misas publicado en la capital portuguesa ese año. Esta confusión es evidente en los textos de, entre otros, Diogo Barbosa Machado, Joaquim de Vasconcelos, Ernesto Vieira, Sousa Viterbo, etc. Solo Manuel Joaquim menciona, a propósito de la colección de libros de coro existente en la catedral de Coimbra en 1635, que los libros de misa incluidos en ella “no son el impreso en 1609 en Lisboa” (Joaquim, 1956, p. 20).

Tenemos, pues, dos colecciones distintas de misas, impresas en 1609. La primera se encontraba en un libro de coro, cuyo frontispicio describe completamente el contenido; este fue el objeto de la transcripción en el momento del trabajo en el que se basa este artículo y de la posterior edición en la colección *Portugaliae Musica* de la Fundación Gulbenkian (Latino, 1999). La segunda, impresa en cuadernillos de partes, está dispersa en varias bibliotecas y contiene cuatro misas (*Cantate Domino* a 8 voces, *Fili quid fecisti nobis* sic a 8 voces, *Domine in Virtute tua laetabitur Rex* a 12 voces y *Pro defunctis* a 8 voces), tres *Lecciones de Difuntos* a 8 voces y tres *Aleluyas* a 8 voces. También se imprimió un guion para el órgano para las tres primeras misas designadas respectivamente como misa del sexto modo, segunda misa del tercer modo y tercera misa del primer modo a 12.

Por lo tanto, debió de haber trece cuadernillos con partes de estas obras, de los que no es posible saber cuántos ejemplares se imprimieron. Comparando los ejemplares que eran propiedad de Joaquim de Vasconcelos y que se mencionan en el catálogo de su colección bibliográfica (Vasconcelos, 1898, pp. 14-5), Manuel Joaquim concluyó que habría dos colecciones en Coimbra, una en la Catedral y otra en el Monasterio de Santa Cruz (Joaquim, 1956, p. 20). El mismo autor refiere que, en un inventario realizado en Portalegre, el 7 de septiembre de 1620, el secretario de la sala capitular y de la fábrica de la catedral escribió “dose Cartapaços de missas de garro e hũ gião que son trese” (Joaquim, 1956, p. 20). Fue también Manuel Joaquim quien llamó la atención sobre el hecho de que el propio Joaquim de Vasconcelos, a pesar de clasificar los seis fascículos que poseía como una “colección muy rara y desconocida” (Joaquim, 1956, p. 15), los vendió en 1898, según una inscripción hecha al margen de uno de los ejemplares del catálogo de su biblioteca (Joaquim, 1956, p. 20).

En su momento no fue posible encontrar una serie completa de los ejemplares que componen la segunda colección de misas de Francisco Garro impresa en Lisboa en 1609, y ninguna investigación posterior ha mencio-

nado el descubrimiento de nuevos elementos. La ubicación de las diferentes piezas localizadas hasta ahora está marcada con el signo + en la siguiente tabla:

Misa	Parte	Biblioteca ⁶		
		Coimbra	Londres	Braga
<i>Cantate Domino</i> (8 v)	S1	-	+	-
	A1	-	+	+
	T1	-	-	-
	B1	+ *	-	+ *
	S2	+	-	-
	A2	+	+	-
	T2	-	+	+
	B2	+	+	+
<i>Fili quid</i> (8 v)	S1	-	+	-
	A1	-	+	+
	T1	+ *	-	+ *
	B1	-	-	-
	S2	+	-	-
	A2	+	+	-
	T2	-	+	+
	B2	+	+	+
<i>Domine in Virtute</i> (12 v)	S1	-	+	-
	A1	-	+	+
	T1	-	-	-
	B1	+ *	-	+ *
	S2	+	-	-
	A2	+	+	-
	T2	-	+	+
	B2	+	+	+
	S3	+	+	-
	A3	+	-	+
	T3	-	-	+
	B3	+	-	+
Guion para el órgano		+	-	+

6. Coimbra - Biblioteca da Universidade; Londres - British Library; Braga - Biblioteca Pública.

Misa	Parte	Biblioteca ⁶		
		Coimbra	Londres	Braga
<i>Pro defunctis</i> (8 v)	S1	-	-	-
	A1	-	-	+
	T1	+ *	-	+ *
	B1	-	-	-
	S2	-	-	-
	A2	-	-	-
	T2	-	-	+
	B2	-	-	+
<i>3 Lect. pro Def.</i> (8 v)	S1	-	+	-
	A1	-	+	+
	T1	+ *	-	+ *
	B1	-	-	-
	S2	+	-	-
	A2	+	+	-
	T2	-	+	-
	B2	+	+	+
<i>3 Alleluia</i> (8 v)	S1	+ *	-	+*
	A1	-	+	+
	T1	-	-	-
	B1	-	-	-
	S2	+	-	-
	A2	+	+	-
	T2	-	+	-
	B2	+	+	+

Las partes marcadas con asterisco se encuentran en un único cuaderno que contiene voces de soprano, tenor y bajo. Este cuaderno, del que se conocen dos ejemplares idénticos, conservados en Coimbra y Braga, tiene una composición inusual para la época ya que, generalmente, la impresión de las partes separadas se hacía por voces. Este fue el cuaderno elegido para la impresión del frontispicio, las licencias y la dedicatoria de la obra, que, por cierto, siguen exactamente la misma forma utilizada para el libro de coros.

Como muestra la tabla, ninguna de las obras incluidas en la colección está completa, lo que dificulta una transcripción completa, aunque el guion pueda dar algunas pistas en ese sentido. De hecho, esta escritura no es más que una voz escrita en clave de fa en la cuarta línea, sin ningún tipo de cifrado, donde están impresas, además de las notas, las palabras corres-

pondientes del texto. A través de ella será posible reconstruir algunas de las entradas correspondientes a las voces que faltan. Esto es lo que hace José Abreu (2002) en su tesis doctoral, cuando propone una edición de las misas policorales de varios compositores (Garro y otros).

Actualmente se conocen dos ejemplares del mencionado libro de coro. La primera se encuentra en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, y la segunda en la Colección Ivo Cruz de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Las dos copias son iguales, pero la de Coimbra comienza en la hoja 3, por lo que falta la portada, las licencias y la dedicatoria, toda la antífona *Asperges me* y el comienzo de la antífona *Vidi aquam*. La otra copia está completa.

Además de estos dos ejemplares, cabe mencionar la existencia, en la Biblioteca de Vila Viçosa, de una copia manuscrita del mismo libro, fechada en 1736. Este volumen, ligeramente más grande que la versión impresa de 1609, respeta estrictamente el contenido de su modelo, diferenciándose únicamente en algunos detalles de la escritura, ya adaptada a la práctica del siglo XVIII. La copia, probablemente realizada a partir del ejemplar entregado por el compositor al duque de Barcelos, futuro rey João IV, en 1610, es extremadamente cuidada e incluso corrige algunos de los errores encontrados en la edición de Pedro Crasbeeck. Manuel Joaquim lo atribuye a la mano de António Gomes Piteira (Joaquim, 1953, p. 156).

También conocemos la existencia de la citada versión manuscrita de la antífona *Vidi Aquam* en la Sé Pilar de Zaragoza. A pesar de los intentos realizados en su momento, no fue posible obtener un ejemplar de esta obra, quizá autógrafa y probablemente anterior a la edición realizada en Lisboa. Sólo el *incipit* confirma que se trata de la misma composición incluida en el *Livro de Coro*.

COMENTARIOS FINALES

Entre 1580 y 1640, período durante el cual Portugal pasó a formar parte de la Monarquía Hispánica bajo la dinastía de los Habsburgo, se dio un notable florecimiento musical, que se plasmó en el nuevo repertorio religioso preparado en la Capilla Real, así como en la publicación de ediciones de partituras y creación de repertorio profano. La estancia de Francisco Garro en Lisboa se enmarcó dentro de ese período. Poco se sabe de la actividad musical de la Capilla Real portuguesa hasta finales del siglo XIII. Durante el reinado del rey Dinis (1279-1325), estuvo localizada en el castillo de San Jorge de Lisboa, que sirvió de palacio real durante unos dos siglos. A partir de entonces, son cada vez más frecuentes las referencias a sus músicos y reglas de funcionamiento, especialmente la *Ordenança* que el rey Duarte hizo para su capilla (1433-38), posiblemente inspirada en el reglamento de la Capilla del Reino de Aragón. A principios del siglo XVI, el rey Manuel I hizo construir el palacio real junto al Tajo, en la actual Plaza del Comercio. La capilla se mantuvo allí hasta el terremoto de 1755, convirtiéndose en un

importante centro de actividad musical y abriéndose a las influencias flamencas e inglesas y obteniendo privilegios del Papa.

Fue Felipe II quien proporcionó un nuevo reglamento para la Capilla de Lisboa en 1592. Además de los 30 capellanes que debían cantar canto llano, se preveía que hubiera 24 cantantes para el canto de órgano, dos bajos, una corneta, dos organistas y un Maestro de Capilla. Es decir, un total de 60 personas eran las encargadas de la música del día a día, así como de la destinada a las celebraciones solemnes en la capilla de un palacio real en el que, en realidad, el rey estaba ausente.

Además de Garro, también António Carreira y Filipe de Magalhães fueron los maestros de la Capilla Real de Lisboa en este periodo. A lo largo de su historia, no fue habitual que la Capilla Real contratase músicos extranjeros, pero la conexión que entonces existía entre Portugal y España hace natural que Garro fuera elegido para el puesto. Con una capilla renovada, tuvo a su disposición todas las condiciones para poner en práctica una música de alta calidad como la suya, incluyéndose en una larga lista de compositores cuya obra ha pasado a la historia de la música portuguesa y cuyo legado honra el repertorio musical ibérico.

FUENTES

Garro, F. (1609). *Antiphona Asperges me quinque vocibus [...]*, Lisboa, Portugal: Pedro Craesbeeck.

Informazion del origen y limpieza de Don Francisco Garro (1580). Sigüenza, España: Archivo da Catedral, Ms (maço 57, doc. 17).

Livro das mercês de D. Teodósio II (1610). Vila Viçosa, Portugal: Archivo do palácio, Ms 137.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, J. (2002). *Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660* (Tese de doutoramento). Universidade de Surrey, Guildford, Inglaterra. Recuperado de <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Sacred-Polychoral-Repertory-in-Portugal-ca1580-1660/99511049902346>.

Alegria, J. A. (1983). *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa, Portugal: Fundação Gulbenkian.

Enciclopédia Universal Ilustrada (s. d.). Madrid, España: Espasa-Calpe.

Federico Fernández, A. (1967). Inventario de expedientes sobre legitimidad y pureza de sangre [...], *Hispania Sacra*, XX/40, 439-483.

Joaquim, M. (1953). *Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa, Portugal: Fundação da Casa de Bragança.

— (1956). Os Livros de Coro da Sé de Coimbra, em 1635. *Arquivo de Bibliografia Portuguesa* – Separata. Coimbra, Portugal: Atlântida.

- Kastner, S. (1960). La Música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700). *Anuario Musical*, XV, 63-83.
- (1979). *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla*, Lisboa, Portugal: Fundação Gulbenkian.
- Latino, A. (1992). *Francisco Garro, Mestre da Capela Real de Lisboa (ca.1590/1623): o Livro de Antífonas Missas e Motetes Publicado em Lisboa em 1609* (Tese de mestrado). Faculdade de Letras da Universidade, Coimbra, Portugal.
- (1993). Os músicos da Capela Real de Lisboa, c.1600. *Revista Portuguesa de Ciências Musicais*, 3, 5-41.
- (1999). *Francisco Garro, Livro de Antífonas, Missas e Motetes – transcrição e estudo*. Lisboa, Portugal: Fundação Gulbenkian (Portugaliae Musica 51)
- Perales de la Cal, R. (1985). *Papeles Barbieri*. Madrid, España: Alpuerto.
- Ribeiro, M. S. (Ed.). (1967). *Livraria de Música de El-Rei D. João IV - Reprodução Facsimilada da Edição de 1649*. Lisboa, Portugal: Academia Portuguesa de História.
- Stevenson, R. (1980). Garro, Francisco. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Inglaterra: MacMillan.
- Terrero, J. (1978). *Geografía de España*. Barcelona, España: Sopena
- Vasconcelos, J. (1898). *Catalogue des Livres Rares Composant la Bibliothèque Musicale de l'Amateur*. Porto, Portugal: s. e.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes I*. Lisboa, Portugal: Lambertini.
- Viterbo, S. (1907). *Os Mestres da Capela Real nos Reinados de D. João III e D. Sebastião*. Lisboa, Portugal: s. e.
- (1912). O Rei dos Charamelas e os Charamelas-Mores. *A Arte Musical*, nº 320/325, páginas diversas.

DE LOS ESCENARIOS EUROPEOS A LAS IGLESIAS IBÉRICAS: UNA FUENTE PARA LA ÓPERA *EZIO* DE DAVID PEREZ EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA

CRISTINA FERNANDES*

RESUMEN

El Archivo de la Catedral de Calahorra conserva la fuente musical más completa conocida de la ópera *Ezio* de David Perez, estrenada en 1751 en el Teatro Regio Ducal de Milán. Teniendo en cuenta que hasta ahora no se ha encontrado ninguna versión completa de esta obra, se trata de una colección de especial importancia y un ejemplo distintivo frente a las demás fuentes con música de Perez o con arias de ópera italiana en general que circularon por España. Compuesta por una obertura, 20 arias y un dúo, esta partitura plantea varias cuestiones que deben ser analizadas a partir de perspectivas internacionales y locales aplicables a otras fuentes de la obra conservadas en diversos países y ciudades. En última instancia, debe ser estudiada tomando en consideración el contexto más amplio de la circulación de la música italiana que se custodia hoy en día en los archivos eclesiásticos españoles. El volumen que alberga la Catedral de Calahorra sirve, pues, como punto de partida para diferentes objetivos: revisar las fuentes de diversa índole de esta ópera de David Perez; establecer un panorama de la difusión de la música de este compositor napolitano; y, finalmente, reflexionar acerca de los usos y funciones que las arias de ópera italiana, de Perez y de otros compositores, pudieron tener en la órbita de las instituciones religiosas, tanto en lo que se refiere a las prácticas interpretativas como a su potencial pedagógico en la formación de los músicos.

Palabras clave: ópera italiana, música profana en archivos eclesiásticos, circulación de arias operísticas, David Perez, Ezio.

The most complete musical source known from the opera Ezio, by David Perez, premiered in 1751 at the Teatro Regio Ducal in Milan, is kept in the Calahorra Cathedral Archive. Bearing in mind that no complete version of

* INET-md, Universidade Nova de Lisboa. cristina.fernandes@fcsh.unl.pt

Este artículo ha sido financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (Portugal), en el ámbito de la Norma Transitoria – DL 57/2016/CP1453/CT0064.

this work has been found so far, this constitutes a collection of special importance and a distinctive example in comparison with other sources with music by Perez or with arias from Italian opera in general that circulated in Spain. Consisting of an overture, 20 arias and a duet, the score raises several questions that cross international and local perspectives. These concern both other manifestations of the work, present in various countries and cities, and the broader context of the circulation of Italian music found in Spanish ecclesiastical archives. The volume kept in Calahorra's cathedral serves as a starting point for different approaches and queries, including a balance on sources of different nature of this opera by David Perez, for a preliminary view on the dissemination of his music and for a reflection on the uses and functions that Italian opera arias, by Perez and other composers, could have had in the orbit of religious institutions, both in terms of performance practices and the pedagogical potential in the training of musicians.

Keywords: *Italian opera, secular music in ecclesiastical archives, circulation of operatic arias, David Perez, Ezio.*

Entre los manuscritos musicales conservados en el Archivo de la Catedral de Calahorra se encuentra una antología de arias de la ópera *Ezio* de David Perez (1711-1778), destacado compositor napolitano de la escena internacional del siglo XVIII que desarrolló su actividad profesional en Palermo, Nápoles, Roma y Lisboa y que representó con éxito varias óperas serias en los teatros de Venecia, Florencia, Génova, Milán y Viena, antes de ser contratado por el rey D. José I de Portugal en 1752¹. Un año antes de instalarse en Lisboa, donde asumió el más alto cargo musical de la Casa Real (“Compositor de la Cámara Real y Maestro de Sus Altezas Reales”) y donde llegaría a componer numerosas óperas, música religiosa y obras pedagógicas, Perez había escrito para el Teatro Regio Ducal de Milán una nueva ópera titulada *Ezio*, a partir del libreto de Pietro Metastasio. La obra se representó en el King's Theatre de Londres en 1755 (Burden, 2013, p. 28) y en el Teatro Omodeo de Pavía en 1756², presumiblemente con algunas modificaciones derivadas de los nuevos repartos. Algunas de sus arias alcanzaron un éxito considerable, atestiguado por su amplia difusión en versiones manuscritas e impresas. Sin embargo, a fecha de hoy, no se ha localizado todavía ninguna partitura a la que no le falte algún número. La fuente más completa que se conoce de esta obra es la que se encuentra en el Archivo de la Catedral de Calahorra, ya que es la que registra el mayor número de arias, concretamente 20 arias y un dúo, además de la obertura, abarcando por tanto la práctica totalidad de la composición, a excepción de los recitativos (ver Tabla 1). La indicación “Milano 1751” en el manuscrito

1. En lo concerniente a la biografía de David Perez ver Dottori (2008, pp. 11-22, pp. 27-35, pp. 54-57, pp. 65-71 y pp. 78-82); y Mellace (2015).

2. Según la base de datos *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*: <http://corago.unibo.it/opera/0000362344>.

establece un vínculo directo con la versión inicial de Perez, teniendo en cuenta que la representación londinense incluía pasajes adicionales dedicados a cantantes específicos, distintos de los del estreno, como se desprende de las dos series de arias publicadas por John Walsh³.

El hecho de que la fuente principal del *Ezio* de Perez se encuentre en el archivo de una institución religiosa de una pequeña localidad española periférica y no en un centro urbano más grande o en una ciudad con tradición operística, plantea inmediatamente varias cuestiones, como la procedencia del manuscrito y la ruta que pudo llevarla hasta Calahorra, así como sus posibles usos. También nos lleva a repensar los modos de circulación de las partituras a nivel internacional, nacional y local. Este tipo de problemática se ha planteado en otros estudios, entre los que destacan las aportaciones de Miguel Ángel Marín (2001; 2002; 2002a; 2010; 2021). Los trabajos de los investigadores de la nueva generación también han abordado el repertorio sinfónico que se conserva en los archivos eclesiásticos (por ejemplo, Conde, 2019), continuando las propuestas metodológicas de Juan José Carerras (2010) en el ensayo “El Siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia”, incluido en un volumen, publicado por el Instituto de Estudios Riojanos, dedicado al compositor riojano Francisco Javier García Fajer. En este trabajo compartimos el mismo enfoque que estos trabajos, orientado hacia una problematización crítica de los contenidos de los archivos y su relación con los diferentes aspectos de la vida musical, más allá de las tradicionales narrativas institucionales y biográficas.

A pesar de estos y otros ejemplos, la circulación de la música operística italiana en la Península Ibérica, incluyendo su conservación en archivos eclesiásticos de pequeñas y medianas localidades, y la producción de David Perez en particular, es un tema de investigación que está lejos de haberse agotado. Su análisis a través de miradas cruzadas que abarcan tanto las perspectivas locales como las internacionales y sus complejas redes de relaciones parece esencial, pero también plantea notables desafíos. Uno de ellos es precisamente la necesidad de desarrollar investigación fuera de los grandes centros urbanos. La recopilación de arias de la ópera *Ezio* encontrada en la Catedral de Calahorra es un buen ejemplo de ello. Se trata de un caso distintivo en relación con las demás fuentes con música de Perez y arias de ópera italiana en general que circularon en España, ya que es aparentemente la única antología de este tipo con piezas del mismo autor y de la misma obra. Como se ha mencionado anteriormente, también es la colección más completa, es por ello por lo que sirve de referencia para la identificación de otras fuentes, como el volumen del tercer acto de *Ezio* conservado en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa, catalogado como anónimo antes de la presente investigación⁴.

3. *The Favourite Songs in the Opera call'd Ezio by Sig. Perez*, nº 1 and nº 2 [ca. 1763]. London: Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

4. P-La, 47-V-61.

En este artículo, las arias de la ópera *Ezio* de Perez, custodiadas en el Archivo de la Catedral de Calahorra, sirven, en primer lugar, de punto de partida para revisar las particularidades de otras fuentes conocidas. En segundo lugar, invitan a elaborar una síntesis preliminar acerca de la difusión internacional de la música de esta obra y para una reflexión sobre el fenómeno de la circulación de arias, tanto de Perez como de otros compositores italianos, en diferentes países y ciudades. En tercer lugar, también se considerarán y debatirán los posibles usos y funciones de las arias italianas conservadas en archivos que pertenecen o forman parte de instituciones religiosas en Portugal y España, tanto en lo que respecta a las prácticas interpretativas como al potencial pedagógico de este repertorio en la formación de cantantes. El uso didáctico de las arias italianas, incluso en el caso de músicos que se preparaban para ejercer su profesión en el ámbito religioso, encuentra en David Perez un caso ejemplar, dada la estrecha sintonía de los *Solfeggi* y *Partimenti*⁵ que produjo con los retos técnicos y artísticos de sus propias creaciones en el ámbito operístico y religioso. La eficacia de estos métodos queda atestiguada por el hecho de que siguieron utilizándose en los centros educativos y a nivel privado varias décadas después de la muerte del compositor.

FUENTES MUSICALES PARA LA ÓPERA EZIO DE DAVID PEREZ

Catedral de Calahorra (España)

La antología de arias de *Ezio* encontrada en el Archivo de la Catedral de Calahorra -número 8 en el catálogo de José López-Calo (1991, p. 55)- consta de un volumen en formato oblongo de 200 páginas, al parecer de procedencia italiana. Todas las composiciones están escritas en partitura y fueron grabadas por el mismo copista. A excepción de la obertura (“Overture”), cuya instrumentación se compone de violines I y II, viola, oboe, dos trompas, dos trompetas y bajo, todas las piezas tienen el mismo acompañamiento instrumental (dos violines, viola y bajo) y llevan en el ángulo superior izquierdo de la primera página la indicación “Milano 1751”. Del Signe David Perez” (López-Calo, 1991, p. 55). De las 21 arias, 17 (incluido el dúo) son para soprano (“tiple”) y cuatro para tenor. Así, de las 26 arias del libreto impreso en Milán en 1751, el manuscrito de Calahorra las incluye casi todas. Del acto 3 están todas las arias, dejando fuera sólo tres del acto 1 y dos del acto 3 (véase la tabla 1).

El reparto para el estreno en el Teatro Regio Ducale de Milán estaba formado por cantantes del más alto nivel, a saber, el famoso soprano Gioachino Conti, detto Gizziello, en el papel principal (*Ezio*); Giuseppe Poma, alto castrato (Valentinian III); Catarina Aschieri, soprano (*Fulvia*); Violante Vestri, soprano (*Onoria*); Ottavio Albuzio, tenor (*Massimo*); y Giuseppa Uzedo, soprano (*Varo*). Al igual que David Perez, Gizziello sería contratado por

5. Sobre estas colecciones, ver Trilha (2011, pp. 263-281, pp. 342-349) y Fernandes (2013, pp. 64-66, p. 81).

la corte portuguesa en 1752 (Brito, 1989, p. 26) y fue en los años siguientes uno de los principales protagonistas de las óperas representadas en los teatros reales, incluida la famosa Ópera del Tajo, destruida por el terremoto de 1755 siete meses después de su inauguración. Tras la catástrofe, Gizziello y otros célebres músicos (como los cantantes Caffarelli, Gregorio Babbi y Carlo Reina y el compositor Antonio Mazzone) viajaron a la corte de Madrid, donde Gizziello compartiría con Farinelli, en 1756, la interpretación de las cantatas *La Danza* y *La Pesca* de Niccolò Conforto (Presas, 2021, pp. 325-326). Giuseppe Poma fue contratado como cantor de la Capilla Patriarcal de Lisboa en 1758, habiendo regresado a Italia en 1765 (Fernandes, 2010, vol. II, p. 222, p. 232).

El libreto de la producción de *Ezio* de 1751 está dedicado al conde Gianluca Pallavicini (1697-1773), noble genovés, militar, diplomático, gobernador y “Capitano Generale della Lombardia Austriaca”. Entre 1749 y 1753, Pallavicini dinamizó la vida musical de Milán organizando conciertos al aire libre y promoviendo representaciones operísticas. En 1747, había sido el dedicatario de la cantata pastoral *Il ristauero d'Arcadia* de Maria Teresa d'Agnesi (1720-1795), representada en el Teatro Regio Ducale. En 1753, se representó en la misma sala la ópera *Ciro en Armenia* de esta clavecinista y compositora. Agnesi fue también la compositora de la serenata *Ulisse in Campania*, de la que existe una copia en el Archivo de la Catedral de Calahorra, aunque su autoría no aparece identificada en el catálogo publicado (nº 9 del Catálogo de López-Calo, 1991, p. 58) ⁶. Es posible que esta fuente y la antología de arias de *Ezio* tengan la misma procedencia y hayan llegado a la catedral española por canales similares. Sin embargo, hasta el momento no se dispone de datos concretos sobre la trayectoria de estas fuentes hasta su incorporación al archivo.

Colección de arias impresas por John Walsh (Londres)

A falta de una partitura completa, el conocimiento de la música de la ópera *Ezio* se basa en un conjunto restringido de arias sueltas. Dado que la colección de Calahorra aún no ha sido publicada modernamente y no figura en bases de datos de libre acceso como RISM - *Répertoire International des Sources Musicales*⁷, las fuentes más accesibles son las ediciones impresas de un pequeño conjunto de arias publicadas por John Walsh en Londres [hacia 1763] y que corresponden a las versiones que habrían cantado intérpretes de prestigio (Regina Mingotti, Giuseppe Riciarelli y Rosa Curioni) en la versión representada en el King's Theatre en la temporada 1754-55 y, quizá, en otras ocasiones. Con el título *The Favourite Songs in the Opera call'd Ezio by Sig. Perez*, la edición de Walsh incluye cinco arias de David Perez en un primer cuaderno [*First Set*] y tres en un segundo [*Second Set*], junto con dos

6. Se encuentra otra copia manuscrita en la Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella.

7. Tampoco se menciona en obras de referencia como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ou *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG).

arias de la *Penélope* de Hasse, popularizadas por Regina Mingotti. La versión londinense incluía nuevas arias, o al menos arias que no están claramente identificadas en el libreto de Milán de 1751, pero que se encuentran en otras versiones del texto de Metastasio⁸. Esto es particularmente evidente en el caso de Giuseppe Ricciarelli, conocido como *Il Romanino*, intérprete de las arias “*Non ami chi teme*”, “*Ecco le mei catene*”, “*Per sei mi nacque amore*” (esta última con texto idéntico al de la ópera *Demofonte*). Al igual que en la fuente de Calahorra, hay cuatro arias en la edición de Walsh: “*Sventurata non ho pace*”, “*Per tutto il timore*”, “*Ah, non son io che parlo*” y “*Speri in vano col tuo rigore*” (ver Tabla 1). En algunos estudios se plantea la hipótesis de que Perez estaba en Londres en 1755, por lo que hubiera podido componer las nuevas arias en ese momento (Burden, 2013, p. 28, p. 35). Aunque no se conocen pruebas documentales concluyentes, no se puede descartar, ya que, después de *Alessandro nell'Indie*, las dos óperas que se representaron en la Ópera do Tejo de Lisboa en 1755 fueron de Antonio Mazzoni, lo que dejó algo de tiempo para que Perez viajara a Londres⁹.

Identificación del Acto 3 en la Biblioteca da Ajuda (Lisboa)

A pesar de la estrecha y duradera relación de David Perez con la corte portuguesa, no hay pruebas claras de que la ópera *Ezio* se representara en Lisboa. En su *Cronologia da Ópera em Portugal*, Joaquim José Marques se refiere a una representación en el Teatro Real de Salvaterra en 1756. Sin embargo, según Manuel Carlos de Brito (1989, p. 173), esta referencia es dudosa, ya que la corte no fue a Salvaterra ese año y es poco probable que tal producción tuviera lugar poco después del terremoto. Sin embargo, años después, se encargó una versión de *Ezio* a Niccoló Jommelli (Páscoa, 2012).

En la Biblioteca da Ajuda existen tres volúmenes con repertorio operístico titulados *Ezio* y sin indicación de autor, por lo que fueron incluidos en el *Catálogo de Música Manuscrita* de Mariana Amélia Machado Santos (1959, Vol. II, pp. 45-46) como anónimos. Corresponden a las siguientes signaturas: 47-V-29 a 30 (dos volúmenes, con los actos 2º y 3º); 47-V-31 (*Ezio*, Atto Terzo), con música diferente a la anterior; 47-V-61 (*Ezio*, Atto Terzo), de nuevo con música diferente a las demás. Comparándolo con el libreto y los incipits musicales de las arias de la antología conservada en la Catedral de Calahorra, se ha podido comprobar que el tomo 47-V-61 corresponde al Acto III de la composición de David Perez. No se incluyen las tres primeras arias del libreto milanés, pero están presentes todas las demás, así como los

8. La primera vez que se puso en música este libreto de Pietro Metastasio fue en 1728 por Nicola Porpora. Hay numerosas versiones musicales posteriores del mismo libreto, de la autoría de compositores como Auletta, Hasse, Lampugnani, Haendel, Sarro, Pescetti, Traetta, Graun, Latilla, Galuppi, Anfossi, Jommelli, entre muchos otros.

9. Aunque la localización periférica de Portugal limitó la proyección europea de David Perez, su reconocimiento permaneció en diversos círculos internacionales, incluida la capital británica. En 1774 fue invitado a formar parte de la *London Academy of Ancient Music* y ese mismo año se publicaron en esa ciudad los *Mattutini de' Morti* (Bremner, 1774) en una bella edición con el retrato del compositor grabado por Francesco Bartolozzi. Tuvo suscriptores tan importantes como Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel o Charles Burney.

respectivos recitativos y las didascalias del libreto de la primera escena del tercer acto hasta el final, formando así un conjunto coherente.

En cuanto a las arias comunes al manuscrito calagurritano, la melodía vocal es la misma, pero mientras que en la fuente española la parte instrumental se limita a las cuerdas y el bajo (probablemente con la intención de hacer más accesible la interpretación en un contexto de cámara o en ausencia de una formación orquestal con instrumentos de viento), en el manuscrito de la Biblioteca da Ajuda la instrumentación incluye trompas y oboes. La grafía musical pertenece a diferentes manos en el caso de los recitativos y las arias, y estas últimas no son todas del mismo copista. Ninguna de estas grafías se corresponde con las de los copistas de la corte de Lisboa, que suelen ser mucho más regulares y cuidadosas. Sólo el aria “*Ab non son io che parlo*” tiene una indicación de autoría (“Del Sig.r David Perez”) y una referencia en la esquina superior izquierda a “Sig.ra Aschieri”, es decir, a la soprano Catarina Aschieri, que participó en la producción de Milán.

Arias y extractos en la base de datos del RISM

A través de la base de datos del RISM es posible localizar otras siete arias manuscritas sueltas de *Ezio* de David Perez, pero probablemente existan varias más en otros archivos y bibliotecas. Una de ellas, “*Caro mio bene addio*”, tiene la identificación “Sig. Poma Del Sig. David Pérez”, por lo que es probable un vínculo con la producción de Milán. Se encuentra en la Biblioteca Estatal de Dresde y perteneció a María Antonia Walpurgis, princesa electa de Sajonia y conocida compositora, cantante, clavecinista y mecenas. Otras arias de *Ezio* se encuentran en archivos y bibliotecas alemanas (Karlsruhe y Schwerin), en Milán (Conservatorio Giuseppe Verdi), Londres (Biblioteca Británica), Estocolmo y Austin, Universidad de Texas (véase la tabla 1). En cualquier caso, solo hay un aria en cada una de estas bibliotecas o archivos, sola o formando parte de colecciones que incluyen piezas de otros compositores. Una vez más, por tanto, se pone de manifiesto el carácter excepcional de la fuente de Calahorra.

Tabla 1. Fuentes de la ópera *Ezio* de David Perez

Árias en el Libreto de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
ATTO PRIMO				
	Ouvertura			
<i>Se tu la reggi al volo</i> (Valentiniano III – Giuseppe Poma, A)	X			
<i>Pensa a serbarmi o cara</i> (Ezio – Gizzie- llo, S)				X Schwerin: Landesbibliothek

Árias en el Libreto de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
<i>Caro Padre, a me non dei</i> (Fulvia - Ca- terina Aschieri, S)			X (Sig.ra Min- gotti)	
<i>Sempre è maggior del vero</i> (Massimo – Ottavio Albuzio, T)	X			
<i>Se un bell'ardire</i> (Varo - Giuseppa Uzedo, S)				X Karlsruhe: Badis- che Landesbiblio- thek
<i>Quanto mai felice sei</i> (Onoria – Violan- te Vestri, S)	X			
<i>Se povero il ruscello</i> (Massimo)	X			
<i>So chi t'accese</i> (Va- lentiniano)	X			
<i>Non tanto orgoglio</i> (Onoria)	X			
<i>Oh Dio, moror d'affano</i> (Dueto Ezio e Fulvia)	X			
ATTO SECONDO				
<i>Va del furor portata</i> (Massimo)	X			
<i>Recagli quell'acciaro</i> (Ezio)	X			
<i>Sventurata non bo pace</i> (Fulvia)	X		X (Sig.ra Min- gotti)	
<i>Nasce al bosco in rozza cuna</i> (Varo)	X			
<i>Finchè per te mi palpita</i> (Onoria)	X			
<i>Caro mio bene, Addio</i> (Ezio)	X			X (Sig. Poma) Dresden: Sächsis- che Landesbiblio- thek /Estocolmo: Musik-och teater- biblioteket

Árias en el Libreto de Milán (1751)	Archivo de la Catedral de Calahorra	Biblioteca da Ajuda (Lisboa)	Edição John Walsh [ca. 1763]	RISM
<i>Speri in van col tuo rigore</i> (Fulvia)	X		X (Sig.ra Min- gotti)	
<i>Che mi giova Impe- ro, e Soglio</i> (Valenti- niano)	X			
ATTO TERZO				
<i>Guarda pria se in questa fronte</i> (Ezio)				
<i>Peni tu per un'ingrata</i> (Onoria)	X			
<i>Colle procelle in seno</i> (Valentiniano)				
<i>Cara merce d'Amore</i> (Ezio)	X	X		
<i>Per tutto il timore</i> (Valentiniano)	X	X	X (Sig.ra Curioni)	X Austin: Univ. of Texas
<i>Tergi l'inguste lacri- me</i> (Massimo)	X	X		
<i>Ab non son io, che parlo</i> (Fulvia)	X	X	X (Sig.ra Min- gotti)	X Milano: Biblioteca do Cons. G. Verdi (Cat. Aschieri) Londres: British Library ¹⁰
<i>Già risonar d'intor- no</i> (Varo)	X	X		
CORO: <i>Della vita nel dubbio cammino</i>				

CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA DE DAVID PEREZ EN ESPAÑA

David Perez desarrolló su carrera en ciudades vinculadas política y culturalmente a España, como Palermo y Nápoles, o geográficamente cercanas como Lisboa. Sin embargo, su música, o al menos sus óperas completas, rara vez se interpretaron en España. Entre las pocas producciones conocidas se encuentran: *Il Farnace* (Roma, 1750), representada en Barcelona en 1754; *Alessandro nell'Indie* (Génova, 1744, y en una segunda versión

10. Antecedida por el recitativo acompañado "*Misera dove son*".

Lisboa, 1755), representada en Madrid en 1755 y en Cádiz en 1764; y *La Zenobia* (Milán, 1751), también representada en Cádiz en 1762, en este caso en una traducción al castellano llamada *La Cenobia*. En cambio, varias de las arias de Perez forman parte de una difusión más amplia de arias sueltas (“*arie staccate*”) de la ópera italiana en general (Marín, 2002a, pp. 25-26).

Una parte considerable de las composiciones de David Perez que se conservan en España se encuentran en archivos eclesiásticos de ciudades de la provincia, concretamente en las catedrales de Calahorra y Astorga, el monasterio de Aránzazu y las colegiats de Roncesvalles y Piedrahita, tal y como recoge un primer estudio de Miguel Ángel Marín (2002a, p. 32). Entre las excepciones están el aria “*Ma qual perfidia e questa*” de *La Semiramide riconosciuta* (Roma, 1749), conservada en la Biblioteca Nacional de España, la Cantata *La pace tra la Virtù e la Bellezza* (1777) y el aria “*Quanto mai felice siete*” de la ópera *Ezio* (Milán, 1751) conservada en el Palacio Real de Madrid. En cuanto a la Cantata¹¹, compuesta para el cumpleaños de María I, fue sin duda un regalo de la reina portuguesa a su tío, el rey Carlos III de España, al igual que varias otras óperas y serenatas enviadas como regalo desde la corte de Lisboa. Esto constituye, por tanto, una situación distinta a otros procesos de circulación de arias sueltas con vistas a otras prácticas y contextos de la vida musical. Siguiendo en el ámbito cortesano, cabe destacar que la música de David Perez tuvo una fuerte presencia en la biblioteca musical de la reina María Bárbara de Braganza. El inventario de obras heredadas por Farinelli registra 13 óperas de Perez, 9 de ellas representadas en Portugal entre 1752 y 1755. Parte de estos volúmenes, ricamente encuadernados, subsisten, como las Sonatas de Domenico Scarlatti, en la Biblioteca Marciana de Venecia (Fernandes, 2018, pp. 910-911, p. 928). Sin embargo, la actuación de Perez en la biblioteca de la princesa de Portugal y la reina de España no se corresponde con la producción de representaciones operísticas en la corte española, aunque es probable la interpretación de arias aisladas dentro de la Cámara Real.

La música italiana en contextos eclesiásticos

Aparte de las producciones más espectaculares y caras relacionadas con la corte y los teatros, la música de Perez y otros compositores italianos circulaba en cantidad considerable. Los músicos de los pequeños núcleos urbanos de lugares remotos conocían y participaban en el repertorio operístico que se producía y representaba en las grandes ciudades de España y del extranjero. La ausencia de teatros de ópera no impidió, por tanto, que se conociera esta música. Una estimación aproximada de Miguel Ángel Marín, basada en los catálogos de los archivos eclesiásticos disponibles, sitúa el número de arias italianas en más de 300, de las cuales 44 se encuentran en el archivo de la catedral de Jaca, 55 en el de la catedral de Astorga, 27 en el de la colegiata de Roncesvalles, 40 en el del monasterio de Aránzazu y 22 en el de la catedral de Calahorra (Marín, 2002, p. 300). Es natural que

11. Disponible en edición moderna (Roussin, 2020).

haya muchos más, tanto en España como en Portugal, puesto que este tipo de investigación aún no se ha realizado de forma sistemática. La mayoría de estas arias proceden de óperas serias con libretos de Metastasio, lo que corrobora que los *drammi per musica* del célebre poeta se han convertido en “una fiebre que ha tomado a Europa por asalto durante casi cien años”: como mencionaba el magistrado-alcalde de Madrid hacia 1785, apenas había un joven que no se supiera y cantara de memoria el “*Misero pargoletto*”, “*Padre perdona*”, “*Son regina*” o “*Se tutti mali miei*” (Llorens y Torrente, 2021, p. 74).

Las arias italianas circularon en diferentes tipologías de fuentes manuscritas: papeles sueltos, es decir, arias en partes sueltas; arias en partitura copiadas en fascículos que a veces se encuadernaban en conjuntos; borradores y colecciones o antologías, como es el caso del volumen de Calahorra dedicado a la música de David Perez, generalmente en partitura y realizado por un solo copista (Marín, 2002a, p. 29)¹². A menudo, estas antologías eran objetos de colección, aunque también podían tener una finalidad práctica. Podían, por ejemplo, servir de modelo para copias en partes sueltas o *particellas* que se hicieran posteriormente o incluso como *contrafacta*, con la adaptación de textos latinos, con vistas a su interpretación en las ceremonias religiosas, como veremos a continuación.

Algunas de las arias de David Perez que se encuentran en los archivos españoles pertenecen a óperas representadas en los teatros reales de Lisboa, pero no está claro si este fue el canal directo por el que llegaron o si procedían de la corte de Madrid o de otro circuito. Es el caso de las arias tomadas de *L'eroe cinese* (1754), *L'Olimpiade* (1753) y *Adriano in Siria* (1754) compuestas en Lisboa; y de *Alessandro nell'Indie* y *Demetrio*, de las que Perez realizó una segunda versión para Lisboa en 1755 y 1766 respectivamente. Algunos músicos al servicio de la corte en Lisboa salieron de Portugal hacia España inmediatamente después del terremoto de 1755 y podrían haber servido como portadores de este repertorio, pero no hay datos concretos. Las otras óperas son *Artaserse* (1748) y las ya mencionadas *La Semiramide riconosciuta* (1749) y *Ezio* (1751).

Por el momento no es posible conocer con certeza las rutas que llevaron la música italiana, y las arias de Perez en particular, a ciudades secundarias, pero sí es posible plantear algunas hipótesis. Una de las más evidentes es que fueron llevadas por músicos que formaban parte de redes formales e informales, tanto profesionales como personales. Los maestros de capilla también podían solicitar la copia de música de diversas fuentes a través de sus contactos y podría darse el caso de que miembros del clero tuvieran un

12. No obstante, tal como señala Marín (2002a, p. 29), también es posible encontrar colecciones con partes, con un libro de partes para cada voz o instrumento. Es el caso de la colección de arias italianas, en su mayoría del compositor Girolamo Sertori, presumiblemente copiadas en Pamplona o en Vergara entre 1758 y 1760 para uso del marqués de Castelfuente (BNE, M2213 a M2221), de la que también forma parte el aria de Perez “*Ma qual perfidia e questa*” de *La Semiramide riconosciuta*.

interés personal en estas obras. Lo mismo podía ocurrir con otras personalidades de estas localidades cuyas actividades empresariales o profesionales les llevaran a desplazarse a otros centros. La solicitud de copias de música también podía hacerse a los interlocutores al servicio de la corte o de otras catedrales importantes. La adquisición era otra vía cuando se disponía de medios económicos: las colecciones de arias manuscritas e impresas formaban parte de los catálogos de las tiendas de música de Madrid a finales del siglo XVIII y desde allí podían llegar también a otras ciudades y regiones. Los maestros de capilla y otros músicos también circulaban entre las instituciones en busca de nuevas oportunidades profesionales o como evaluadores en las pruebas de acceso a los músicos, las conocidas oposiciones.

Las fuentes musicales profanas de los archivos eclesiásticos también podrían estar vinculadas a los respectivos contextos urbanos y no necesariamente a la vida cotidiana religiosa. En los pequeños centros urbanos, la demanda de música por parte de las instituciones e incluso de las personas físicas se canalizaba fácilmente hacia el único grupo estable de músicos, constituido por las capillas musicales de las catedrales. Entre los actos externos o paralelos a la liturgia se encontraban las academias y los conciertos espirituales, en los que se podía incluir arias de ópera y música instrumental profana. Por ejemplo, un conjunto de piezas musicales conservadas en la Catedral de Ávila, compuesto por arias y cuartetos de cuerda italianos (de Haydn, Friedrich Schwidl y anónimos), da testimonio de este uso a través de la anotación en uno de los manuscritos: “para las academias de música” (Marín, 2002, p. 299).

Las arias sueltas también se utilizaban como material de estudio y eran parte de la trayectoria formativa de los cantantes, incluso de aquellos que se formaban en contextos eclesiásticos. Por ejemplo, en el frontispicio del aria “*Pensa che reason io*”, de Domenico Sarro, que se encuentra en la basílica del Pilar de Zaragoza se lee que Vicente Oroz “infante mayor” la llevó a estudiar (Marín, 2002a, p. 29). Las voces constituían el núcleo esencial de las capillas musicales de las catedrales. Además del coro, era imprescindible contar con un grupo de solistas de buena calidad, que incluía al menos un soprano (tiple), un contralto, un tenor y un bajo, por lo que la captación de buenas voces era muy valorada por las catedrales, a veces más que la formación musical, ya que ésta podía obtenerse con el tiempo (Leza, 2014, p. 49). Por lo general, el maestro de capilla se encargaba de guiar el aprendizaje de los niños del coro, pero también podía contar con la ayuda formal o informal del organista y de los cantantes más experimentados. En algunas instituciones también podría haber una división de competencias. A lo largo del siglo XVIII, la Catedral de Calahorra tuvo como maestros de capilla a José Torres Villavieja (1703?-1731); Francisco Viñas (1731-1771); Diego Pérez del Camino (1777-1796); y Manuel Corao (1796-1800) (Leza, 2014, p. 74).

De hecho, las capillas musicales eran una de las principales vías de acceso a la formación musical y varios reglamentos establecían que los escolanos de entre 8 y 14 años debían “ejercitar la voz”. La Capilla Real de Madrid y el Real Seminario de Música da Patriarcal de Lisboa (Fernandes,

2013, pp. 11-12) son casos emblemáticos de la utilización de repertorio italiano en la práctica pedagógica en instituciones eclesiásticas o en la formación de músicos destinados a ejercer su profesión en establecimientos religiosos. El Colegio de Niños Cantorcitos de Madrid, contó desde 1738 con maestros italianos como Antonio Corvi Moroti y Francesco Corselli. Después de aprender los “rudimentos”, es decir, después de poder cantar todo tipo de solfeo y poco después obras musicales con texto, los jóvenes alumnos, algunos de ellos castrati, deberían ser guiados por un segundo maestro en el “estilo más moderno de cantar con todo gusto, y primor, según la clase de cada voz”¹³. Para ello se utilizaban arias de óperas conocidas en la época, pero también libros de solfeo. El nombre de David Perez aparece vinculado con ambos repertorios. Con respecto a los libros de solfeo de su autoría, conocemos mejor el caso de Portugal, gracias al fondo musical del Real Seminario Patriarcal. Esta colección, actualmente en la Biblioteca Nacional de Portugal, refleja las recomendaciones de los Estatutos de 1764 para que las clases estuvieran bien provistas de “Solfeos para todas las voces, Arias, Música de Órgano y Capilla, Acompañamientos y Sonatas” (Fernandes, 2013, p. 57). En un inventario del siglo XIX¹⁴ de las obras utilizadas en esta institución se mencionan un primer volumen de *Solfeggios* para soprano, “Duetos para 2 sopranos” y las “Reglas de firmar a voz”, de Perez. Una de las copias manuscritas que se conservan de los *Solfegi di Soprano Solo e Basso* de este compositor¹⁵, contiene 47 ejercicios para soprano acompañados de un bajo cifrado. Los intervalos, los ritmos y las secuencias sencillas de los primeros números dan paso a figuraciones cada vez más rápidas y ejercicios de agilidad vertiginosa en los últimos ejemplos. Los solfeos de Perez aparecen también en otras colecciones como la Livraria do Conde de Linhares¹⁶ y en un volumen encuadernado titulado *Solfejos de Cantoria*, copiado en 1797¹⁷. Sus 29 ejercicios para soprano y bajo continuo exigen un control seguro de las principales dificultades melódicas y rítmicas, y muestran claramente que estaban destinados al entrenamiento de cantantes de gran destreza vocal. Perez fue asimismo uno de los principales autores presentes en la colección titulada *Solfèges d'Italie avec La basse chiffrée composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez etc* (París: Le Duc, 1772), obras de amplia circulación europea y sucesivas reimpresiones. Como ha demostrado Dinko Fabris (2002, p. 51), este fue uno de los canales importantes de difusión de los solfeos de Perez, que siguieron utilizándose en Portugal hasta el siglo XIX.

En cuanto a los instrumentos, además del órgano, las plantillas de las capillas musicales de las catedrales y de otras instituciones religiosas se fueron renovando durante el siglo XVIII, dando paso a la introducción de

13. Archivo General de Palácio, Real Capilla, caja 6776. Documento citado por Morales (2007, p. 44).

14. *P-Ln*, MM 4987.

15. *P-Ln*, MM 1524.

16. *P-Ln*, MM 2268.

17. *P-Ln*, MM 4840.

oboes, flautas y trompas en lugar de los antiguos bajones, chirimías, cornetas y clarines. En el caso de la Catedral de Calahorra, los violines aparecen desde 1708, los oboes están documentados desde 1720 y las trompas desde 1740 (Leza, 2014, p. 54). Esta transformación se encontró con la renovación de los repertorios, tanto en el ámbito de la música religiosa como en la eventual práctica del repertorio profano, incluidas las arias italianas. Por ejemplo, en el archivo de la catedral de Granada hay varias piezas en partes sueltas para cuerdas, oboes y trompas, como el aria de [Florian Leopold] Gassman “*Parmi nel seno sentirmi strugge*” o el dúo “*Parto da te, mi bene*” de Niccolò Piccinni (López-Calo, 1991-92, p. 533; p. 551). También se conserva en este archivo el aria de David Perez “*Ab, se in ciel benigne stele*”, en este caso sólo con acompañamiento de cuerda. Las copias locales en partes sueltas atestiguan la ejecución de las obras y no sólo el gusto por coleccionarlas o por estudiarlas desde el punto de vista de la composición. También es significativo que para los ejercicios “de oposición” se exigiera la interpretación de recitativos y arias, con texto en español o italiano, y no sólo música litúrgica en latín. Normalmente estas piezas vernáculas ocupaban el lugar de los antiguos villancicos. Por ejemplo, un “Recitado y Aria al Santísimo”, con violines, oboes y trompas (anónimo) se menciona en el Catálogo del Archivo de la Catedral de Granada, en relación con las oposiciones a Maestro de Capilla de 1796 y 1799. En cuanto a las oposiciones a Tiple y Contralto de 1831, hay también un recitativo y un aria en español de autor anónimo: “Que turbado me veo”, “Borrador”, “Aria [con recitado] de contralto”, con dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas y acompañamiento. Este repertorio en español, en muchos casos, presenta similitudes con las arias y cantatas italianas.

Otra práctica vinculada a la música profana presente en los archivos eclesiásticos eran los *contrafacta* y los arreglos, es decir, las adaptaciones para la liturgia de piezas profanas preexistentes, un ámbito todavía insuficientemente tratado en Musicología. Drew Edward Davies (2019, p. 150) menciona varios casos dentro de los repertorios de Nueva España y otros territorios latinoamericanos en el periodo colonial, incluyendo *contrafacta* interpretada de arias de ópera serias. En otras palabras, las obras paralitúrgicas y los responsorios en latín resultaron de la adaptación de arias de compositores como Hasse, Leo, Galuppi, Sarti, Martín y Soler, de Majo, Anfossi o Insanguine. Los poemas italianos de Metastasio fueron así sustituidos por textos religiosos en latín. Esta práctica también era común en la Península Ibérica. En relación con Portugal, un artículo reciente (Marques, 2021, pp. 258-261) da cuenta de su uso en la catedral de Évora. Por ejemplo, el motete eucarístico *Accipit Jesus calicem*, con la designación de “Aria” y la atribución a “Marcos Antonio Portugal” en el “Acompañamiento” se basaba, después de todo, en un aria de la ópera *Apelle* (1793) de Niccolò Zingarelli. La misma aria, “*Guardami e in questo ciglio*”, fue utilizada más tarde por Domenico Cimarosa en *Gli Orazi ed i Curiazi* (Teatro La Fenice, 1796), ópera que se representó posteriormente en el Teatro Real de San Carlos de Lisboa en 1798 y 1801, dirigida por Marcos Portugal en esta última ocasión. Otro ejemplo, también procedente del archivo de la Sé de Évora, es un “Cuarteto” de

la ópera cómica de Marcos Portugal *La donna del genio volubile*, al que se añadieron dos textos en latín: *Misit me pater vivens et ego vivo* (Responsorio In festo Corporis Christi) y *O salutaris hostia* (himno).

Según Giulia Veneziano¹⁸, también las Cantatas de David Perez que se encuentran en el Monasterio de Aránzazu fueron aderezadas con textos de carácter espiritual, en este caso en español. Uno de ellos, “O tu divina Auro-ra”, a pesar de su título “Cantata italiana para Contralto”, con “2 violini e bas-so continuo”, presenta sólo la secuencia básica de un único par Recitativo-Aria. El texto está en español, pero en el frontispicio, bajo el incipit textual (“Sin ti siempre Augusta”), hay una referencia al texto original italiano: “*Non vi piacquero ingiusti dei*”. Se trata de un aria de la ópera *Il Siroe*, con texto de Metastasio (*Emira*, Atto II, scena 14), que Perez había compuesto para el Teatro San Carlo de Nápoles en 1740. La segunda “cantata” de Aránzazu, “Si el alto amor”, identificada como “Cantata italiana con V(ioline)s y letra en español”, para contralto, contiene sólo un aria con texto igualmente adaptado a una versión espiritual. Una de las cantatas italianas de David Perez del archivo de Aránzazu contiene la siguiente inscripción: “Necesito un aria de 6 tono con violines y trompas que diga la letra: Convoque en dulce acento, es de contralto, y me pide su dueño negándome otras hasta hacerse con ésta” (J. Bagüés, 1979, p. 273; citado por Marín, 2002, p. 298). De ello se desprende que el repertorio de fuera de la institución podría tomarse prestado para hacer copias, arreglos y adaptaciones¹⁹.

NOTAS FINALES

Tras haber sido interpretada en importantes escenarios europeos por algunos de los mejores cantantes de la época y después de que varias de sus arias formaran parte del repertorio de las estrellas del canto del siglo XVIII, cuyo nombre también contribuyó a la difusión de versiones impresas y manuscritas de estos pasajes a través de redes informales y comerciales, la ópera *Ezio* de David Perez dejó un conjunto de huellas materiales e in-materiales que se extienden por distintos lugares geográficos y diferentes contextos de práctica musical. Sin embargo, no ha llegado hasta nosotros ninguna versión completa de la partitura estrenada en Milán en 1751, ni de las versiones posteriores.

De las fuentes conocidas, la más completa, por contener el mayor número de arias, es la que se encuentra en el Archivo de la Catedral de Calahorra, por lo tanto, en la órbita de una institución eclesiástica de una pequeña localidad y no en un gran centro urbano con tradición operística y teatral. Cabe subrayar que esta fuente calagurritana incluso nos permitió atribuir

18. Comunicación oral de Giulia Veneziano, titulada “Among Italy and Iberian lands: the dissemination of the Davide Perez chamber cantatas”, presentada en el congreso *David Perez e a música da sua época*. Museu de Aveiro (Portugal), 21 y 22 de Outubro de 2011. Inédita.

19. Giulia Veneziano estudia este fenómeno en su tesis doctoral (2016), donde analiza algunas cantatas profanas de Leonardo Vinci, en las que se aplicó un tratamiento similar en las fuentes españolas.

la autoría de David Perez a otra partitura (aunque incompleta, ya que sólo contiene el tercer acto) conservada en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa.

Las distintas manifestaciones de la ópera de *Ezio*, aunque más o menos fragmentarias, remiten a situaciones, funciones y significados diferentes, desde la representación simbólica del poder real propia de la ópera seria del siglo XVIII, hasta los conciertos y academias o la práctica musical privada, pasando por los espacios eclesiásticos. Como antología formada por arias extraídas de una misma ópera, contrasta con otras colecciones de arias italianas y arias sueltas que circularon por España, tanto de Perez como de otros compositores, y forma parte de un complejo mosaico en el que se cruzan las dimensiones internacional y local. El estado actual de las investigaciones no permite saber con claridad cuál pudo ser el origen del manuscrito ni qué usos se hicieron de las arias de la ópera *Ezio* en el contexto de la Catedral de Calahorra, pero la presencia de esta fuente en su archivo plantea, como hemos visto, cuestiones cruciales que atraviesan contextos similares, tanto en España como en Portugal.

Cabría la posibilidad de que se trate de una pieza de coleccionista, aportada por un aficionado vinculado a la catedral y que la música que contiene no llegara nunca a tener una interpretación práctica en Calahorra. De hecho, algunas de las arias requieren cantantes de notable habilidad técnica y elocuente capacidad artística. Sin embargo, la música contenida en este volumen presenta un potencial común a otros repertorios profanos del mismo género que se extendieron en los espacios eclesiásticos y que pudieron asumir diferentes funciones dentro y fuera de la liturgia, así como ser objeto de diferentes prácticas interpretativas, además de constituir pilares fundamentales de la cultura y formación de los músicos. Al ser una de las más completas, se trata de una fuente imprescindible para una posible reconstitución musical y para el estudio y la interpretación en concierto de la ópera *Ezio*, así como para la elaboración de una futura edición crítica, que incorpore las restantes fuentes conocidas y las que vayan siendo localizadas en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Bagües, J. (1979). *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del santuario de Aránzazu*. Guipuzcoa, España: Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa.
- Brito, M. C. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Burden, M. (2013). *Regina Mingotti: Diva and Impresario at the King's Theatre, London*. London, UK: Routledge.
- Carreras, J. J. (2010). El Siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia. En M. A. Marín (ed.), *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (pp. 23-56). Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.

- Santos Conde, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción* (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.
- Davies, D. E. (2019). Arranging Music for the liturgy: *contrafacta* and opera sources from New Spain. *Early Music*, Vol. 47, Issue 2, pp. 147-160.
- Dottori, M. (2008). *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*. Curitiba, Brasil: DeArtes – UFPR.
- Fabris, D. (2002). La diffusione di Perez attraverso l'editoria musicale. *Avidi Lumi*, nº14, pp. 47-51.
- Fernandes, C. (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. (Tese de Doutoramento em Musicologia). Universidade de Évora.
- (2013). *Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*. *O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)*. Lisboa, Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md.
- (2018). Maria Bárbara de Bragança's music library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe. En M. I. Biggi, F. Coticelli, P. Maione e I. Yordanova. *Le stagioni di Jommelli* (pp. 901-929). Napoli, Itália: Edizioni Turchini.
- Leza, J. M. (2014). *História de la Música en España e Hispano América*. Vol. IV: *La música en el siglo XVIII*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Llorens, A. y Torrente, A. (2021). Constructing opera seria in the Iberian courts: Metastasian repertoire for Spain and Portugal. *Anuario Musical*, nº 76, pp. 73-110.
- López-Calo, José (1988). *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Logroño, España: Comunidad Autónoma de La Rioja.
- (1991). *La música en la catedral de Calahorra*. Logroño, España: Gobierno de La Rioja.
- (1991-1992). *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*. Granada, España: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Marques, A. J. (2021). Marcos Portugal nos arquivos eborenses: o papel do Agostinho Descalço Frei Fernando José da Conceição Figueiredo. En V. Sá, R. T. Paula, A. F. Conde e A. C. Gouveia (Eds.), *Sonoridades Eborenses* (pp. 233-310). Vila Nova de Famalicão, Portugal: Edições Húmus.
- Marín, M. A. (2001). Arias de ópera en ciudades provincianas. Las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca. En A. Torrente y E. Casares (Eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* (pp. 375-402). Madrid: Universidad Complutense, ICCMU.
- (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger.

- (2002a). La fortuna di Perez in Spagna: la circolazione delle arie. *Avidi Lumi*, nº14, pp. 24-33.
- (ed.) (2010). *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- (2021). Haydn en la iglesia: Cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas. *Revista de Musicología*, Vol. 44, nº1, pp. 107-164.
- Mellace, R. (2015). David Perez. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82. Online.
- Morales, N. (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, España: Casa de Velázquez.
- Páscoa, M. (2012). Ezio de Niccolò Jommelli para Lisboa: mediação entre a tradição e a inovação. En J. M. P. Cardoso e M. Miranda (Eds.), *Sons do Clássico. No 100º Aniversário de Maria Augusta Barbosa*. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Presas, A. (2021). Las otras “Fiestas reales” de Farinelli. A proposito de dos “componimenti drammatici” de Conforto para dúo de castrati (1756). *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº31, pp. 319-347.
- Roussin, Ch. B. (2020). *Considerações históricas e interpretativas sobre a serenata La Pace Fra la Virtù e la Bellezza, de David Perez*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro. Recuperado de <https://ria.ua.pt/handle/10773/28464>.
- Santos, M. A. M. (1959). *Biblioteca da Ajuda. Catálogo de Música Manuscrita*, Vol. II. Lisboa, Portugal: Biblioteca da Ajuda.
- Trilha, M. M. (2011). *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Veneziano, G. (2016). *La Cantata da Camera a Napoli in Età Vicereale: La Produzione di Leonardo Vinci (1690-1730)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Zaragoza.

LAS SIETE PALABRAS DE CRISTO EN LA CRUZ DE FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER (CA. 1787)

CARLOS GONZÁLEZ MARTÍNEZ*

RESUMEN

Este artículo surge a partir de la realización de la primera fase de catalogación de las obras de Francisco Javier García Fajer (1730-1809), el *españolito*, conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac): *La música para el entorno de la Semana Santa*, puesta en marcha por el Instituto de Estudios Riojanos en 2021. Sus *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* son una de las obras que mayor interés despiertan por todas las circunstancias que rodean su encargo y posterior composición.

Palabras clave: García Fajer, *Las Siete Palabras*, Zaragoza.

This contribution arises from the first part of the catalogue of the works by Francisco Javier García Fajer (1730-1809), the españolito, preserved in the Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac): Music for the Holy Week context, commissioned by the Instituto de Estudios Riojanos in 2021. The Seven words of Christ on the Cross by Francisco Javier García Fajer is one of the works that arouses most interest due to all the circumstances surrounding its commission and composition.

Keywords: García Fajer, *Las Siete Palabras*, Zaragoza.

La idea de este artículo surge a partir de la realización de la primera fase de catalogación de las obras de Francisco Javier García Fajer (1730-1809), el *españolito*, conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E-Zac): *La música para el entorno de la Semana Santa*, puesta en marcha por el Instituto de Estudios Riojanos en 2021. De la vasta producción musical que dejó García Fajer a su muerte –quien ocupó el cargo de maestro de capilla en La Seo zaragozana durante cincuenta y tres años–, una de las composiciones que despiertan mayor interés son sus *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, no sólo por su calidad musical sino por todos los elementos

* Investigador independiente: carlosgonmar95@gmail.com

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0358-2280>

o circunstancias que la rodean. Esta obra nos ayuda a entender la realidad de la vida religiosa, y más concretamente la celebración de la Semana Santa, de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Las *Siete Palabras* de García Fajer fueron ya objeto de estudio del doctor José Vicente González Valle, quien publicó en el año 2000 una edición crítica acompañada de un interesantísimo trabajo acerca de los músicos relacionados con el entorno de las capillas de La Seo y El Pilar de Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII (González Valle, 2000). Además, se trata de una pieza recuperada. A partir de esta edición se han realizado numerosas interpretaciones en festivales de música antigua por parte de grupos como Los Músicos de Su Alteza, hasta una reciente grabación discográfica (Mazzeo, 2019).

Las siete últimas palabras de Cristo pronunciadas en la cruz según la tradición, han estado presentes en la música desde muy antiguo. Desde mediados del siglo XVI aparecen incluidos estos textos en las *Pasiones* y, principalmente, en otro tipo de obras polifónicas compuestas para la Semana Santa y más específicamente en la música compuesta para acompañar el sermón de las Siete Palabras. Es necesario apuntar que el cambio horario –de la mañana a la primera hora de la tarde– de la acción litúrgica del Viernes Santo, consecuencia directa de las reformas adoptadas en el Concilio Vaticano II, provocaría la desaparición de este sermón y por ende, de la interpretación de las Siete Palabras puestas en música. Prueba de esta rica tradición musical son algunos ejemplos conservados en el archivo de Zaragoza (González Marín, 1994, pp. 301-304) y otros importantes centros musicales. Algunos de los primeros ejemplos conocidos son la *Passio secundum Matthaeum* del célebre Jacob Obrecht (1458-1505) o el motete a cuatro voces *Domine memento mei* de Pedro de Pastrana (ca. 1490-1563). A estos se suman incontables composiciones de todas las épocas y muy variados autores; desde Orlando di Lasso, pasando por Heinrich Schütz hasta Cesar Franck o el contemporáneo Tristan Murail (González Martínez, 2021).

En relación con estas tradiciones en La Seo de Zaragoza resultan muy interesantes los comentarios que nos ofrece Pascual Mandura, canónigo de la catedral que vivió entre los siglos XVI y XVII, en el bien conocido *cereemonial* que él mismo redactara hacia 1598. En este *Orden de festividades que se celebran en el discurso del año por sus meses y también de las fiestas movibles* el autor recomienda incluir el canto de las Siete Palabras dentro del *Passio* del Viernes Santo. Además, elogia la música compuesta –“los dixos que hizo Robledo y las siete palabras que es cosa muy admirable” (Mandura (s.f.), fol. 55v)– por el maestro de capilla de aquel momento, Melchor Robledo, para dicha ocasión.

Para profundizar en la obra de García Fajer y comprenderla en su totalidad es necesario introducir una práctica que comienza a desarrollarse a mediados del siglo XVII en el Virreinato del Perú en relación con la celebración de la Pasión de Cristo y el Sermón las Siete Palabras. El origen de la devoción *a las tres horas de Agonía de Cristo nuestro Redentor* se debe al jesuita Francisco del Castillo (1615- 1673) (Buendía, 1693), posteriormente

conocido como el *Apóstol de Lima*, quien desarrolló una intensa labor evangelizadora ingeniosa y caritativa con los más desfavorecidos en su ciudad natal. Entre otras muchas tareas, el jesuita del Castillo fundó en 1660 la *Escuela del Santísimo Crucifijo de la Agonía*, conocida también como la *Escuela de Cristo*. Fue también el encargado de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados (hoy desaparecida) donde inició esta práctica que desarrollo a continuación.

Esta devoción o *ejercicio* tenía lugar cada Viernes Santo entre las doce del mediodía y las tres de la tarde coincidiendo con la *bora nona* en la que, según las escrituras, Cristo murió crucificado en el Gólgota. Consistía en la alternancia de sermones, rezos y meditaciones sobre la muerte de Cristo, todo ello en lengua vernácula –en castellano–. Gozó de gran predicamento y se extendió con gran rapidez a lo largo de todos los territorios hispánicos de ultramar, desde México hasta Chile (Mesía Bedoya, 1757a, p. 8). Por desgracia, no ha llegado hasta nuestros días ningún escrito o fuente que recoja las predicaciones en torno a las Siete Palabras de Francisco del Castillo.

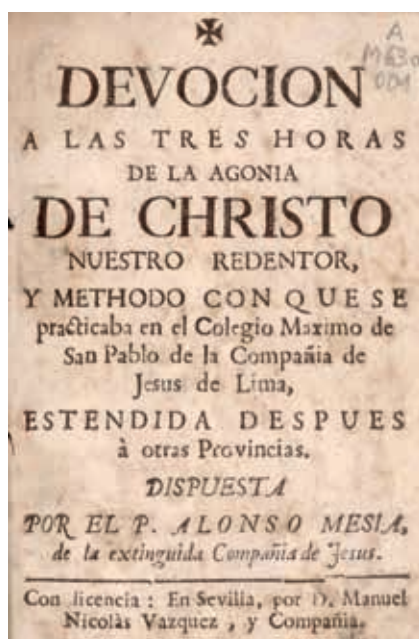


Figura 1. Portada de la *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo*. Sevilla, 1757. Facultad de Teología de Granada.

En cambio, sí conocemos la obra de Alonso Mesía Bedoya (1655-1732), otro jesuita peruano y el gran impulsor de esta devota práctica, en la cual introducía interludios musicales entre las meditaciones acerca de cada una de las Siete Palabras. Fue tal el éxito de su *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo y metodo con que se practicaba en el Colegio Maximo*

de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima, estendida despues a otras provincias, que no tardó en cruzar el Atlántico para llegar a la península ibérica y extenderse por Europa. De hecho, es sabido que este texto llegó a España a mediados del siglo XVIII, donde fue bien acogido en determinados ambientes y gozó de buena difusión. La primera edición en España fue impresa en Sevilla en 1757.

El opúsculo del padre Alonso Mesía es muy completo. No deja ningún detalle al azar, describiendo, como veremos más adelante, todo tipo de información sobre el desarrollo de esta práctica y toda la escenografía necesaria. Como ya se ha mencionado, Mesía es quien introduce estos intermedios musicales entre las lecturas y meditaciones indicándolas con breves acotaciones a lo largo de todo el texto: “aquí se arrodillan todos a pedir por lo dicho, y entre tanto se canta alguna lamentacion, ó se tocan algunos instrumentos un breve rato: sientanse luego, y se lee la primera palabra” (Mesía Bedoya, 1757a, p. 21). El prólogo de la obra advierte al lector sobre la alternancia entre “ya Leccion, ya Rezo, ya Meditacion con instrumentos musicos” que hacen de las tres horas que dura este *ejercicio* un tiempo agradable y *suavísimo*, invitando a los asistentes a la meditación y “mover más la ternura”, como dice el propio Padre Mesía.

El éxito de esta práctica en España queda plasmado no sólo con las múltiples ediciones de la obra (Sevilla, Madrid, Valencia, Córdoba, Málaga, Murcia...) sino con la celebración de unos ejercicios piadosos similares que localizamos en 1783 y en la iglesia de Clérigos Menores del Espíritu Santo de Madrid, a expensas del Duque de Híjar (Casamayor y Ceballos, 1787a, p.28). Por otro lado, sabemos gracias a una noticia publicada en el *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* que Pedro Alcántara Fadrique Fernández de Híjar, noveno Duque de Híjar (localidad situada en el Bajo Aragón), encargó ese mismo año a Guillermo Ferrer –organista de las Descalzas Reales de Madrid por aquel entonces– siete *adagios* destinados a acompañar el *ejercicio de las tres horas* (Stevenson, 1982a, pp. 3-39). De hecho, el documento antes citado da a entender no sólo la relevancia de la música en este acto sino su carácter adecuado y necesario:

“Haciendose, pues, cargo este Exc[elentísi]mo S[eñor], que una de las cosas que mas contribuyen a esta devocion es la musica para mover á la contemplacion; y considerando que la que se usa en otras partes no está dispuesta con aquella gravedad correspondiente á este fervoroso y triste acto, se valió de D[on] Guillermo Ferrer, Organista de la Real Capilla de las S[eñor]as Descalzas Reales, bien conocido en esta corte por su habilidad, para que sobre el texto de las siete Palabras que Jesu-Christo habló en la Cruz compusiera otros tantos adagios” (*Noticia del Origen*, 1786, pp. 444-445).

En relación con la llegada de esta devoción a territorio peninsular, es digna de mención también la información que nos brinda el sacerdote José María León y Domínguez en su obra *Recuerdos gaditanos*, de 1897 (León y Domínguez, 1897). Aquí el autor habla acerca de prácticas similares celebradas en Cádiz –su ciudad natal– hacia 1730, por una congregación dedicada a los ejercicios de “la Pasión del Señor” inspirados en el *Desengaño*

de religiosos y de almas que tratan de virtud escrito más de un siglo atrás por la Madre Sor María de la Antigua (1566-1617) (De la Antigua, 1678). Con el tiempo, esta congregación pasaría a llamarse en su honor *Cofradía de la Madre Antigua*, y se trasladaría a la gaditana iglesia del Rosario, en la cual, durante unas reformas en 1756, se descubrió el espacio posteriormente acondicionado como la *Santa Cueva* (Díez Martínez, 2011, pp. 25-40). Las obras de esta capilla subterránea se finalizaron en 1783. El espacio de planta basilical proyectado por Torcuato Cayón, está presidido por un Calvario compuesto de seis imágenes de tamaño natural –Cristo crucificado con la Virgen, San Juan Evangelista y las tres Marías– realizado por los escultores genoveses Juan Gandulfo y Jacome Vaccaro, ambos afincados en Cádiz. Es en este contexto y con José Sáenz de Santamaría (1738-1804) –hijo del Marqués de Valde-Íñigo nacido en Nueva Veracruz (México)– como director espiritual de la congregación antes mencionada, cuando surge el encargo a Joseph Haydn de su célebre *Musica instrumentale sopra le sette ultime parole del nostro Redentore in croce, ossia sette sonata con un introduzione ed al fine un terremoto*. Las circunstancias que rodean esta obra de Haydn han estado siempre envueltas de dudas y controversias. A pesar de ello, diferentes estudios sitúan el estreno de las *Siete Palabras* del austriaco en marzo de 1787 en Viena, en el palacio del Príncipe Auersperg y en la ciudad alemana de Bonn, por la orquesta del Príncipe elector de Colonia, Maximilian Franz (Campo Castel, 2001, pp. 188-203). Resulta lógico pensar, ya que el encargo surgió en ese marco, que también sonarían estas *Siete Palabras* en la *Santa Cueva* de Cádiz durante la Semana Santa de ese mismo año, y más concretamente el Viernes Santo a mediodía (Stevenson, 1982b).

Al respecto de las indicaciones mencionadas anteriormente que escribiera Alonso Mesía en su opúsculo, resulta interesante añadir que el biógrafo de Haydn, Georg August Griesinger escribe (parafraseando al propio Haydn) en 1810 lo siguiente: “A mediodía se cerraban las puertas y la orquesta empezaba a tocar. Después de la introducción, el obispo subía al púlpito, pronunciaba una de las Siete Palabras y la acompañaba de algunas reflexiones. Bajaba enseguida, se arrodillaba ante el altar y así permanecía unos momentos. Esa pausa la llenaba la música. El obispo subía y bajaba seis veces más, y cada vez, tras su homilía, tocaba la orquesta” (Espinosa y Guerra, 1999a, p. 870).

Para acercarnos ya a la obra de García Fajer, resulta interesante conocer el contexto local y otras manifestaciones públicas relacionadas con la celebración de la Semana Santa en la ciudad aragonesa a finales del siglo XVIII.

Aunque existen algunos datos referentes a procesiones penitenciales anteriores, podemos considerar a la *Hermanidad de la Preciosísima Sangre de Cristo y Madre de Dios de Misericordia* como la precursora de la Semana Santa de Zaragoza que, todavía hoy, sigue viva. En 1617 comenzaron a celebrar la procesión del *Entierro de Christo*, hoy en día conocida como el *Santo Entierro*, y que tiene lugar cada tarde de Viernes Santo. La presencia de música está documentada desde los orígenes de esta procesión: *caxas roncadas y pifaros sordos* (*Contienda Poética* (s.f.)), trompetas y clarines con

sordina (González Martínez, 2020a, pp. 93-95), campanas enlutadas, cubiertas por bayetas (Xarque, 1665, p. 221), y *ronquillas*, infantes (o infanticos), y cantores de las capillas catedralicias (tanto de La Seo como de El Pilar o de otros centros religiosos importantes de la ciudad como el convento de San Francisco o la parroquia de San Pablo).



Figura 2. Viñetas 35 y 36 de *Procesión de la Semana Santa*, xilografía catalana. Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Uruña (Valladolid).

También en Zaragoza localizamos prácticas similares a las descritas en Cádiz por José María León y Domínguez desde el siglo XVII en torno a la pasión y muerte de Cristo en la cruz. La parroquia de San Andrés –desaparecida tras su demolición en 1930 (Castañeda del Álamo y García Lasheras, 1985)– fue, durante siglos, la sede de la *Hermandad de la Oración Mental* (fundada en 1616) y de la todavía hoy viva *Antiquísima y Real Hermandad del Refugio* (fundada en 1642 a imitación de la homónima *Hermandad* madrileña). Según dan noticia las *Constituciones decretadas para el ejercicio de la Oración en la Iglesia del Señor S. Andres Apostol; de esta ciudad de Zaragoza (Constituciones decretadas, 1777)*, sabemos que este ejercicio piadoso –dedicado únicamente a hombres y que se llevaba a cabo todo el año, durante la última hora del día– gozó de gran predicamento en la ciudad y creció de manera muy notable con el paso de los años. En determinadas ocasiones, se incluían “Disciplinas en Comunidad por espacio de un Miserere cantado”, o incluso “por espacio de tres Misereres” el Viernes Santo. Digna de mención es, por su relación con las *tres horas* que nos ocupan, una práctica descrita por Roque Alberto Faci en su *Aragón, Reino de Christo y de Maria Santissima*, de 1739. Localizamos en el también desaparecido en la actualidad convento de La Encarnación a la “Madre Serafina”, quien cada viernes “en saliendo del refectorio, que era antes de las doze, iba al Coro, y delante de dicha S. Imagen [Santo Crucifijo en el Coro antiguo] tenia tres horas de oracion en memoria de las tres horas, que esse dia estuvo el Señor en la Cruz” (Faci, 1739, p. 52).

Es en este contexto y con estos antecedentes, donde debemos situar la primera celebración del *Ejercicio de las tres horas* en la céntrica parroquia

zaragozana. Resulta necesario recordar las indicaciones que brindaba en su texto el padre Alonso Mesía sobre la importancia de preparar adecuadamente el templo. El altar debía estar presidido por una imagen de Cristo Crucificado y muy poco iluminado, con “las luces convenientes (que en algunas partes de dispone con tal aparato, que con sola su vista infunde respeto, y veneracion)” (Mesía Bedoya, 1757b, p. 10). En aquella iglesia se encontraba expuesto un crucificado de escuela sevillana, más concretamente del tercer tercio del siglo XVII y del círculo de Juan de Mesa,¹ y que, sin ninguna duda, presidiría durante décadas esta práctica.

Debemos imaginar un espacio oscuro y tétrico tal y como lo describen Georg August Griesinger, el ya citado biógrafo de Haydn en Cádiz,² y con mayor nivel de detalle –y en la iglesia zaragozana que nos ocupa– Faustino Casamayor, célebre cronista zaragozano, quien plasmó todos los hechos relevantes acaecidos entre 1782 y 1833 en los 49 volúmenes de sus *Años políticos e históricos de las cosas particulares sucedidas en la Ymperial y siemp-re Augusta ciudad de Zaragoza*. En su sexto tomo, da noticia del “S[an]to. ejercicio a las tres horas q[ue] Estuvo vivo n[uestro] Redemptor Jesu. Clavado en la Cruz” (Casamayor y Ceballos, 1787b, p.28), que tuvo lugar el Viernes Santo de 1787 (día 6 de abril). Así es como lo describe:

El Viernes Sto. despues de los Oficios se colocò en el Altar maior bajo un dosel negro una primorosa Ymagen de Jesus en la Agonia del tamaño natural, con 2 cirios a los lados: todas las ventanas y claraboias del Templo se cubrieron de baietas negras sin mas luz que la de los 2 Cirios de la Ymagen y una linterna que tuvo en el pulpito el Sacerdote q[ue] dirigió el exercicio. A las 12 en punto, hora en q[ue] Jesus murió en la Cruz empezò el exercicio, y continuo hasta las 3 q[ue] fue en la que murió. [...] leió una introducion en que se hizo recuerdo de los graves tormentos que padecio en el tiempo q[ue] estuvo en la Cruz y de los grandes beneficios q[ue] por ellos recibimos. En este intermedio toco la musica de la Seo un adagio, y se dijo una copla dirigida a llamar la atencion de los fieles, p[ar]a oir la prim[er]a palabra. Finalizada esta, mientras se meditò, sobre ella volvió la musica a tocar, y acabado dijo el Sacerdote y el Pueblo por 5 veces una brevisima Oracion, y los actos de Fe, Esperanza y Caridad. Siguio desp[ues] La 2ª palabra &c. sin mas variacion que ser alusiva al texto. Ultimam[en]te finalizada la 7ª volvió a leer el Sacerdote un discurso p[ar]a mover a mas ternura de lo q[ue] pasó al espirar S.D.Maj[estad] y concludido tocò la musica sino adagio mas triste imitando el terremoto q[ue] sucedio al espirar Jesus. Concluió 2 minutos antes de las 3 quedando el suspension el auditorio, y al dar el relox exclamò el Predicador, y anunciò q[ue] ia havia muerto Jesus, y con gran

1. Esta imagen pertenece hoy en día a la *Hermandad del Refugio*, y procesiona cada año el Martes y la madrugada del Viernes Santo por las calles de Zaragoza con la *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad y del Santo Sepulcro*.

2. “las paredes, las ventanas y las columnas del templo se cubrían de negro y tan sólo una lámpara colgada en el centro iluminaba débilmente la iglesia” (Espinosa Guerra, 1999b, p. 870).

fervor prosiguió exortando al llanto, a la compasión y contrición [...] (Casamayor y Ceballos, 1787c, pp.28-29).



Figura 3. Imagen anónima conocida como *Cristo del Refugio*. Fotografía de Carlos González.

En el relato de Faustino Casamayor localizamos, aquel Viernes Santo de 1787, a “la música de la Seo”, dirigida, recordemos, desde 1756 por Francisco Javier García Fajer. Este dato nos permite hacer una primera datación de sus *Siete Palabras*, situándolas cronológicamente en el mismo año que la obra homónima de Haydn para Cádiz. Es importante señalar que esta práctica continuó celebrándose en Zaragoza, de hecho, el mismo Casamayor da noticia un año después: “En San Andres se hizo el ejercicio piadoso de las

3 horas, que estuvo Jesu Christo vivo en la Cruz, con toda musica y concurrencia a expensas de la Rl. Herm[anda]d del Refugio, como el año pasado” (Casamayor y Ceballos, 1788, p. 125).



Figura 4. La desaparecida iglesia de San Andrés en 1918. Proyecto GAZA (“Gran Archivo Zaragoza Antigua”).

De ese mismo año, de 1788, se conserva entre todos los fondos de la desaparecida parroquia de San Andrés –preservados en el Archivo Diocesano de Zaragoza– una carta firmada el 3 de Marzo por el Conde de Sástago, Vicente Fernández de Córdoba y Alagón y Glimes de Brabante. A partir de los datos que nos brinda esta carta, podemos concluir que fue este Conde el principal impulsor del *ejercicio de las tres horas* en Zaragoza desde 1787.

Dirigiéndose al presidente de la congregación de *La Última hora*, Vicente Fernández de Córdoba asegura que mientras viva, todos los gastos que ocasione esta devota práctica –entre otras cosas “los gastos de la Musica, cera i demas q[ue] fuere necesario” (*Libro 3º*, 1784, fols. 36-37)– correrán de su cargo. Asumió además los gastos de la impresión de cien ejemplares del opúsculo del Padre Alonso Mesía Bedoya, de los cuales, al menos uno ha llegado hasta nuestros días. En este ejercicio *A las Tres Horas de la agonía de Christo nuestro redentor, practicada en muchas Ciudades de America, i España establecida últimamente en Zaragoza, en la Iglesia de San Andrés por la Hermandad de la Oracion Mental* (*A las Tres Horas*, 1788), se añadieron algunos comentarios en relación con la preparación adecuada del templo, en definitiva, la puesta en escena necesaria. Diez años más tarde, el *Diario de Zaragoza* da noticia de la continuidad de esta práctica: “Oy de 12 à 3 de la tarde se cantan en S. Andres las / Siete palabras que dixo Jesus en la Cruz” (Blanco Murillo, 1985, p. 331), celebrada el 14 de abril de 1797, Viernes Santo. Y como veremos un poco más adelante podemos confirmar que a mediados del siglo XIX se seguía practicando este ejercicio y cantando la música escrita por el maestro García.

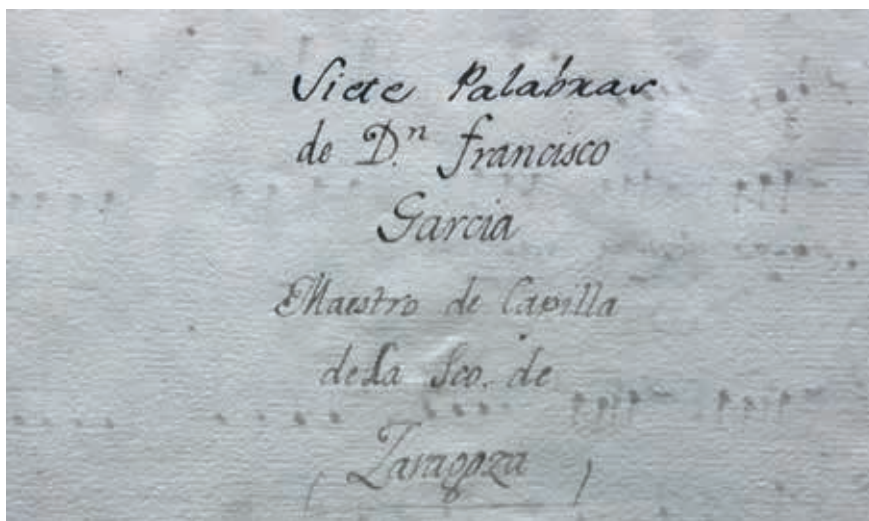


Figura 5. Detalle de la portada de la copia de Manuel Bello de las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Francisco Javier García Fajer.

Las *Siete Palabras* de García Fajer están compuestas para cuarteto de cuerda y dos tiples. Para la composición, Fajer puso en música los versos propuestos por el propio Alonso Mesía en su libro para ser cantados, es decir, que “se pueden cantar al tiempo que se meditan las siete Palabras en las tres horas” (Mesía Bedoya, 1757c, p. 77). Previo a los versos³ dedicados

3. Dobles estrofas de versos octosílabos con rima asonante (ABBA) con ciertas licencias.

a cada una de las siete palabras, figura una *introducción* con la que Fajer comienza su obra, articulada en ocho números:

*Al calvario almas llegad,
Que nuestro dulce Jesús,
Desde el ara de la cruz,
Hoy a todos quiere hablar.*

Se trata de una obra que, sin duda, gozó de éxito al menos en un contexto local. Así lo demuestra el gran número de fuentes que se han conservado.⁴ En primer lugar, han llegado hasta nuestros días cuatro colecciones completas de partes sueltas; tiple 1º, tiple 2º, violín 1º, violín 2º, viola y violón, además de otras partes vocales incompletas. A todas estas se suman un borrador autógrafo de la partitura del propio Fajer –en cuyo encabezado figura *Las Siete palabras del M[ae]stro García*–, dos copias de la partitura anónimas, y una cuarta copia que nos revela información de gran interés. Se trata de una copia realizada por Manuel Bello, falsete y copista de la Capilla de La Seo hasta su muerte en 1848, extensamente documentado. Al igual que otras obras copiadas por Bello, es una fuente muy pulcra, y que fue encuadernada posteriormente a su realización. De hecho, esta cubierta posterior reza lo siguiente: “Ahora pertenece à la Hermandad de la Oración mental de la ultima hora del día, fundada en la Iglesia Parroquial de S. Andres Apóstol *Zaragoza, 29. Abril de 1851*”. Sabemos, según consta en la documentación de esta *Hermandad*, que Bello perteneció a la misma,⁵ y cómo llegó esta copia a manos de la congregación:

En 13 de Marxo de 1851 se celebró Junta g[ene]ral / en Casa del H[er]mal no Presbitero D. Lorenzo Martin (...) El herm[an]o D. Mar[ia]n[o] Clariana quedó encargado de / ver si podría recoger en favor de la Herm[anda]d la / composicion harmónica de las siete Palabras que / obraba en poder del dif[un]to herm[an]o D. Man[ue]l Bello, / y tambien de que los músicos y cantores que / asisten a dicho ejercicio lo hagan con la rebaja q[ue] / sea posible del tanto que se les ha dado en los / años pasados. (*Libro 2º*, 1784, fol. 17).

A pesar de la singularidad de la obra de García Fajer que nos ocupa, localizamos otras manifestaciones musicales relacionadas con esta *devoción a las tres horas*, sin olvidar la obra de Haydn. En la Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca se conserva una versión manuscrita de este *ejercicio* (*Devoción a las tres horas* (s.f.)), proveniente del Hospital de San Antonio Abad de la misma ciudad, y a pesar de fecha incierta, lo podemos situar en las últimas décadas del siglo XVIII. Los ejercicios piadosos que describe esta obra son similares a los provenientes de tierras peruanas, pero se distribuyen a lo largo de tres días –de miércoles a viernes–, y además incluye una “Instruccion para la Musica”, señalando dónde y cuándo se deben

4. Preservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac D-141/1175*).

5. Según consta: “27 de septiembre 1829 - Manuel Bello Cantor de la Seo” (*Libro 1º*, 1616, fol. 21).

cantar los versos propuestos (diferentes a los del Padre Mesía) además de cuándo debe sonar música puramente instrumental.

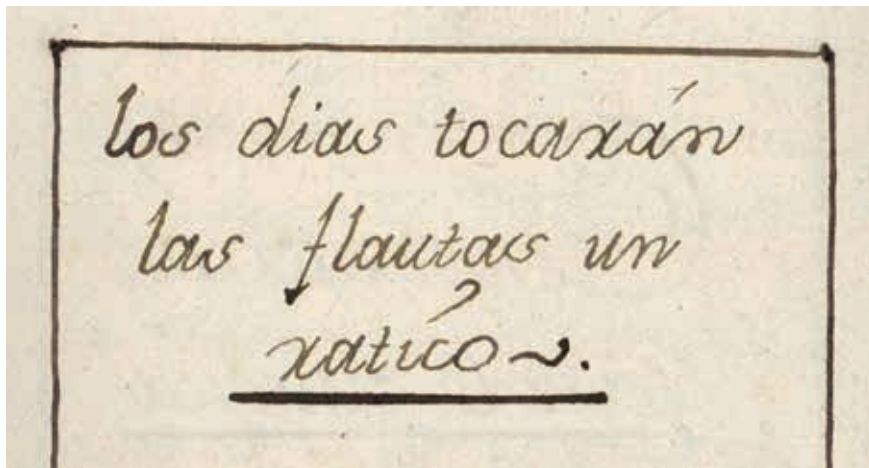


Figura 6. Detalle de la “Instrucción para la Música” de la *Devoción a las tres horas de la agonía de nuestro Redentor Jesucristo, como se practica en la iglesia de la Casa Hospital de San Antonio Abad*, fol. 26v.

Por otro lado, en la Biblioteca de Cataluña se conserva una partitura manuscrita anónima, esta sí fechada en 1788. Procede de los fondos musicales de la Catedral de Barcelona, aunque, como bien indica la propia fuente, estaba destinada a ser cantada el Viernes Santo en la iglesia de Santa Ana durante *las tres horas* (*Musica â 4º*, 1788). Compuesto a modo de villancico (forma algo anticuada, más bien propia del siglo anterior) con una introducción y siete coplas, emplea los mismos textos que Fajer, los propuestos por Alonso Mesía. También conocemos una obra algo posterior, compuesta en Madrid en 1800 por Fernando Ferrandiere: *Música para las tres horas del Viernes Santo, siete adagios para guitarra, flauta, violin y violon, hecha a propósito de la contemplación de las siete palabras* (Vicent López, 1996), que se suma a la lista de composiciones que emplean estos versos piadosos. Se conserva, por ejemplo, una “lamentación” (denominación que puede llevar a equívoco) “para contemplar las siete Palabras que en la Cruz hablo Christo Señor nuestro” fechada en 1804 y debida al presbítero Rafael Compta, maestro de Capilla en la catedral de Gerona, para cuatro voces, flautas, violines y acompañamiento (Compta, 1804).

En estos años debemos situar también una obra dedicada al mismo tema compuesta por Nicolás Ledesma, *Ya el pueblo ingrato* (E-Zac, 141-1176), conservado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Sin duda, Ledesma en su estancia zaragozana, donde fue infante y aprendió órgano con Ramón Ferreñac, y sin duda, pudo conocer la obra de García Fajer. En este mismo archivo se conservan además otras tres obras varias décadas posteriores, pero de misma temática, a saber; las *Siete Palabras* (E-

Zac, 140-1171) de Damián Cosme José de Benito (con texto del Marqués de Casa Jara según las fuentes) en copia de 1863 la más antigua, unas *Siete Palabras* del Maestro Hernández (E-Zac, 140-1173) con texto latino de las *septem verba*, y las *Letrillas para las 3 horas de Viernes Santo ó intermedio para las siete palabras a 3 o 4 voces con piano u órgano* del maestro Hilarión Eslava (E-Zac, 140-1172), en una copia fechada en 1870 y, estas sí, con los mismo versos que la obra de Fajer.

A todas ellas se suman otras piezas conservadas en otros archivos como las obras de Antonio Palancar o Celestino Vila Fons (López-Calo, 1991, pp.167, 271) en Granada, ambas de mediados del siglo XIX, o las *Lamentaciones ô las Siete Palabras para las Tres horas de Agonia* compuestas en 1847 por Francesc Creuhet conservadas en el Archivo Diocesano de Gerona.

Por aquel momento, las *Siete Palabras* de Haydn⁶ gozaban de gran éxito, y la celebración de este ejercicio piadoso del Viernes Santo estaba completamente asentada en la Semana Santa española. Prueba de ello son abundantes las referencias localizadas relacionadas con la interpretación de la música de Haydn el Viernes Santo en diferentes iglesias madrileñas, o la cantidad de copias de esta música en sus distintas versiones conservadas en archivos españoles (González Martínez, 2021, pp. 881-902). Esta “nueva tradición” llegada a Europa traspasó las fronteras españolas, pues sabemos que se celebró también en países como Italia o Francia con versiones traducidas de los textos originales,⁷ y propició la composición de nuevas obras para acompañar el *ejercicio*.

Otra prueba del éxito y gran expansión de esta *devoción* es que, los versos con los que culmina la obra de Mesía Bedoya y que figuran inmediatamente después de los destinados a ser cantados para meditar sobre cada una de las *Siete Palabras*, coinciden con algunos de los que entonan cada Semana Santa los *rosarieros* de Híjar (Teruel). Curiosamente, García Fajer no puso en música estos últimos versos, o si lo hizo, no ha sobrevivido hasta nuestros días. Estos *rosarieros*, según revelan algunos estudios (Menjón Ruiz, 2000, p.24, y Mahmoud Royo, 2003, p. 76), ya estaban en activo en la primera mitad del siglo XVIII, pero la falta de documentación que demuestre el uso de estos versos piadosos antes de la llegada del *ejercicio a las tres horas* a España, nos permite suponer que pudo ser el promotor del primer *ejercicio* celebrado en Madrid allá por 1783, y con evidente vinculación con esta localidad –el IX Duque de Híjar– quien lo llevara allí. Los *rosarieros*, también conocidos como *despertadores*, recorren las calles de Híjar en la

6. Joseph Haydn adaptó, a partir de la versión original para orquesta de 1786, sus *Siete Palabras* para cuarteto de cuerda (1787), y para solistas, coro y orquesta (1795-1796) utilizando un texto de Joseph Friebert. Se publicó también un arreglo para tecla de autor desconocido (1787).

7. La primera edición que localicé traducida al italiano fue publicada en la ciudad de Fermo en 1793, *Divisione alle tre ore dell'agonia di Gesù Christo Nostro Redentore*. Ese mismo año, se estrenaron en la misma ciudad *Le tre ore dell'Agonia di N. S. Gesù Christo* compuestas por Giuseppe Giordani, célebre compositor de ópera que desde 1791 ostentaba el cargo de Maestro de Capilla en la catedral de dicha ciudad.

madrugada del Viernes Santo, y realizan algunas paradas entonando *a capella* estos versos o coplas alrededor de un farol apoyado en el suelo. Se trata de una tradición extensamente arraigada en el Bajo Aragón. Estos son los versos originales del Padre Alonso Mesía:

Ya murió mi Redentor,
Ya murió mi Padre amado,
Ya murió en la Cruz clavado.
Mi Dios, mi Padre, mi Amor.
¡Ay, ay, ay! ¡Triste de mí!
¡Ay, ay, ay! ¡Mi corazón!
Rómpete de compasión,
Que Jesús murió por ti.



Figura 7. Los *rosarieros* de Híjar, celebrando la conocida como *Procesión de los despertadores* en la madrugada del Viernes Santo a mediados del siglo XX.

Cabe destacar, y como nueva muestra del gran predicamento del que gozó esta práctica en Zaragoza, que la *devoción a las tres horas* estuvo viva hasta hace más bien poco tiempo. Si avanzamos a la primera mitad del siglo XX, localizamos datos que sitúan esta práctica en las iglesias de San Pablo y San Carlos de la capital aragonesa: “entre los esplendrosos cultos de esta Semana Santa se destaca el ejercicio que en la iglesia de San Carlos se hace tradicionalmente sobre las Siete Palabras que Cristo habló desde la Cruz.” (González Martínez, 2020b, p. 42) Además, resulta interesante añadir el hecho de que cada Viernes Santo en Zaragoza, procesiona –entre las doce del mediodía y las tres o cuatro de la tarde– la *Cofradía de las Siete Palabras*

y de San Juan Evangelista, realizando la predicación pública de las últimas siete palabras de Cristo en la Cruz.

Todos estos datos nos permiten comprender *Las Siete Palabras* de García Fajer en su contexto histórico, cultural, musical y religioso, ilustrando la simbiosis entre la tradición del sermón de las *Siete Palabras* con una nueva práctica llegada desde los territorios de ultramar. Se trata de una obra que alcanzó gran éxito, que se mantuvo viva y siguió sonando décadas después de su creación. A pesar de que su trascendencia no es comparable a la de la obra homónima de Haydn, son circunstancias muy similares las que rodean ambas composiciones, y buena parte de la documentación aquí citada nos permite, aunque de manera hipotética, situarlas en el mismo año, 1787. Si el terremoto “*presto e con tutta la forza*”,⁸ con el que culmina la obra de Haydn es propio de un compositor consumado, la interrogación con la que concluye la obra de Fajer, sin llegar nunca a resolver, quedando pendiente sin acompañamiento instrumental, denota una gran genialidad:

Si tu vida no se enmienda, ¿En qué manos parará?

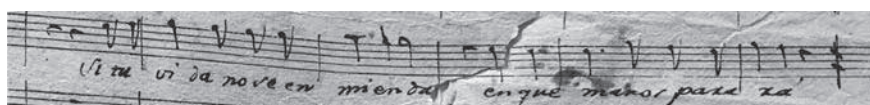


Figura 8. Versos finales de la *Séptima Palabra* de García Fajer.

FUENTES

- Antigua, M. (1678). *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*. Sevilla, España: Juan Cabeças. Recuperado en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B21263826&idioma=0
- Buendía, J. (1693). *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico P. Francisco del Castillo*. Madrid, España: Antonio Román.
- Casamayor y Ceballos, F. (1787). *Años políticos e históricos de las cosas particulares sucedidas en la Ymperial y siempre Augusta ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, España, tomo IV.
- (1788). *Años políticos e históricos de las cosas particulares sucedidas en la Ymperial y siempre Augusta ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, España, tomo V.
- (1777). *Constituciones decretadas para el ejercicio de la Oracion en la Iglesia del Señor S. Andres Apostol; de esta ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, España: Imprenta de Luis Cueto.
- Contienda poetica que propone la Cofradía de la Sangre de Christo, para exercitar su devoción*. Conservado en el Archivo de la Hermandad de la Sangre de Cristo.

8. Edición para cuarteto de Le Duc, París, de 1788.

Compta, R. (1804). *1804 / Lamentaciones â quatro, / con Violines, Flautas, y Acompto / Para contemplar Las siete / Palabras que en la cruz / Hablo Christo Señor / Nuestro. / M° Rafael Compta Pbro.* Conservado en el Arxiu Diocesà de Girona. Arxiu Capitular de la Catedral de Girona (GiC_Au-364). Recuperado en <https://ifmuc.uab.cat/record/12770?ln=es>.

Devoción a las tres horas de la agonía de nuestro Redentor Jesucristo, como se practica en la iglesia de la Casa Hospital de San Antonio Abad. Conservado en la Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca (Sig. Ms. 733).

Faci, R. A. (1739). *Aragón, Reino de Christo y de Maria Santissima.* Zaragoza, España: Oficina de Joseph Fort.

(1847). *Lamentaciones ô las Siete Palabras; / para las Tres horas de Agonia; / 1847. por Franco Creubet Pbro / Soÿ de Franco Creubet Pbro.* De 1847, de Francesc Creuhet. Conservado en el Archivo Diocesano de Gerona (GiC_Au-417). Recuperado en <https://ifmuc.uab.cat/record/12717?ln=es>.

LIBRO 1º. De la fundacion, constitucion/nes, y aprobaciones de la Ven[erabl] e / Herm[anda]d de Oracion Mental, fun/dada, y establecida en la Iglesia / de S[a]n Andres de esta Ciudad en / el año 1616. Nuevamente re/parado este libro en el de / 1784. p. 21. Conservado en el Archivo Diocesano de Zaragoza.

LIBRO 2º. Donde se escriben las reso/luciones y determinacio[ne]s de / la Ven[erabl]e Herm[anda]d de Oracion Men/tal, establecida en la Igle[s]ia de S[a]n. An.dre[s]. AÑO 1784. p. 17. Conservado en el Archivo Diocesano de Zaragoza.

LIBRO 3º. Donde se juntan los pape/les, y documentos pertene/cientes á la V[enerabl]e Herman[a]d de / Orac[i]on[al]". Mental establecida en la / Iglesia de S[a]n Andrès. AÑO 1784, pp. 36-37. Conservado en el Archivo diocesano de Zaragoza.

Mandura, P. (s.f.). *Orden de festividades que se celebran en el discurso del año por sus meses y también de las fiestas movibles por el canónigo Pascual Mandura.* Conservado en la Biblioteca Capitular de La Seo de Zaragoza.

Mesía Bedoya, A. (1757). *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo y metodo con que se practicaba en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañia de Jesus de Lima, estendida despues a otras provincias.* Sevilla, España: Manuel Nicolás Vázquez y Compañía. Conservado en la Biblioteca de la Facultad de Teología de Granada.

— (1788). *A las Tres Horas de la agonía de Christo nuestro redentor, practica en muchas Ciudades de America, i España establecida últimamente en Zaragoza, en la Iglesia de San Andrès por la Hermandad de la Oracion Mental.* Zaragoza, España: Oficina de Medardo Heras. Conservado en el Depósito académico digital de la Universidad de Navarra.

— (1793). *Divozione alle tre ore dell'agonia di Gesù Christo Nostro Redentore.* Fermo, Italia: Torchi Camerali di Pallade.

- (1788). *Musica â 4º Con Viol.s y Fla.s 1788. Al calvario almas llegad. Se Canta el Viernes Sto. en Sta. Ana el medio Día per las 3 Horas*. Conservado en la Biblioteca de Cataluña (Sig. M. 1527/16). Recuperado en <https://explora.bnc.cat/>.
- (1786). Noticia del Origen, Progresos y Antigüedad del Santo Exercicio de las Tres Horas en la América y España. *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. Madrid, España: Imprenta Real.
- Xarque, J. A. (1665). *Augusto llanto, finezas de tierno cariño, y reverente amor de la Imperial ciudad de Çaragoça. En la muerte de su Señor Filipe el Grande Quarto de Castilla, y Tercero de Aragon*. Zaragoza, España: Diego Dormer.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Murillo, P. A. (Ed.). (1985). *Diario de Zaragoza desde enero hasta abril de 1797*. Zaragoza, España: Librería General.
- Campo Castel, D. (2001). El universo musical. Las Siete Palabras. Texto y contexto. *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, España: Fundación Caja Madrid, pp. 188-203.
- Castañeda del Álamo, A. M., y García Lasheras, M^a. P. (1985). Estudio histórico-artístico de la desaparecida iglesia de San Andrés Apóstol de Zaragoza. *Seminario de Arte Aragonés*, nº9, pp. 117-228.
- Díez Martínez, M. (2011). Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de las *Siete Palabras*. *MAR - Música de Andalucía en la red*, nº1, pp. 25-40.
- Espinosa Guerra, J. J. (1999). Cádiz. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, España: SGAE, tomo 2, p. 870.
- González Marín, L. A. (1994). Fuentes musicales en la Corona de Aragón: archivos y bibliotecas de Zaragoza. El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (E:Zac). *Anuario Musical*, nº49, pp. 301-304.
- González Martínez, C. (2020). *La Música en la Semana Santa de Zaragoza*. Zaragoza, España: Tercerol. Asociación para el estudio de la Semana Santa.
- (2021). La devoción a las Tres Horas y las Siete Palabras de Francisco Javier García Fajer (1731-1809). En Ezquerro Esteban, A., y González Marín, L. A. (eds.), *Recuperación del Patrimonio Musical Histórico (Scripta Musicologica en torno a la figura del Dr. José V. González Valle*. Valencia, España: Tirant, pp. 881-902.
- González Valle, J. V. (2000). *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Madrid, España: Monumentos de la Música Española, nº61, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- León y Domínguez, J. M. (1897). *Recuerdos gaditanos*. Cádiz, España: Tipografía de Cabello y Lozón.

- López-Calo, J. (1991). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada. vol. 1*. Madrid, España: Ediciones Anel.
- Mahmoud Royo, S. D. (Coord.). (2003). *Los Rosarieros Despertadores de Híjar*. Híjar, España: HT Publicidad. Grupo Tafalla S.L.
- Mazzeo, M. (2019). *Passio Iberica, Divino Sospiro*. [CD-ROM]. Pan classics.
- Menjón Ruiz, M. S. (2000). *La Semana Santa en Aragón*. Zaragoza, España: CAI100 n° 58. CAI.
- Nieto Vélez, A. (1992). *Francisco del Castillo. El Apóstol del Lima*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Stevenson, R. (1982). Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico. *Revista Musical Chilena*, n° 157, pp. 3-39.
- Vicent López, A. (1996). *Fernando Ferandiere (ca. 1740- ca. 1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.

EL LIBERALISMO ISABELINO Y EL PIANO DE PEDRO PÉREZ DE ALBÉNIZ

GEMMA SALAS VILLAR*

RESUMEN

Con este artículo pretendemos profundizar en el estudio del piano romántico español desde un enfoque de género que restaure la presencia de la mujer en su gestación y posterior recepción. Nuestro objetivo es analizar cómo las implicaciones políticas del peso, real y atribuido, a la personalidad y trayectoria vital de Isabel II definieron no sólo el liberalismo español sino su expresión cultural, y en concreto la música para piano de su tiempo. Isabel II se comportó como una dama burguesa, y por su posición, se convirtió en un modelo de referencia para las clases acomodadas. A través de la obra de su maestro de piano, Pedro Pérez de Albéniz, se va difundiendo en España el piano romántico ligado a la ópera que Albéniz conoció en París. En la medida de lo posible, pretendemos descubrir ciertos aspectos que la historia formalista no ha considerado, para establecer conclusiones en la valoración del peso de las influencias italiana y francesa en el piano romántico español.

Palabras clave: Piano romántico español, Isabel II, Pedro Pérez de Albéniz, Thalberg, Montgeroult, cultura musical isabelina, repertorio femenino, piano y mujer.

With this article we aim to delve into the study of the Spanish romantic piano from a gender perspective that restores the presence of women in its creation and subsequent reception. Our goal is to analyze how the political implications of the position, real and attributed to Queen Elizabeth II, as well as her personality and life experience defined not only the Spanish liberalism but also her cultural expression, specifically the Spanish piano music. Queen Isabel II behaved like a bourgeois lady, and due to her position, she became a reference model for the wealthy classes. Through the repertoire of her piano teacher, Pedro Pérez de Albéniz, the romantic piano spread throughout Spain, principally the romantic piano linked to the opera that Albéniz knew in Paris. As far as possible, we intend to discover aspects that formalist history

* Conservatorio Profesional de Música Anselmo González del Valle de Oviedo
gemma.salas@gmail.com

has not considered, to establish conclusions in the assessment of the weight of Italian and French influences in the Spanish romantic piano.

Keywords: *Spanish romantic piano, Queen Elizabeth II, Pedro Pérez de Albéniz, Thalberg, Montgeroult, Elizabethan musical culture, female repertoire, piano and women.*

Al abordar el estudio del piano romántico español, necesitamos una metodología interdisciplinar que conecte todos los aspectos que pretendemos abordar. Por ello, utilizaremos los recursos que ofrece la historiografía de género, la microhistoria, la biografía, el análisis sociológico e incluso partiremos de la investigación formalista que hemos realizado en nuestra tesis doctoral⁹, puesto que supone una visión objetiva del contexto sociocultural y musical, aportando una recopilación muy significativa de las fuentes musicales relacionadas con la corte de Isabel II.

Nuestra propuesta enlaza con la de Isabel Burdiel, quien en su objetivo de clarificar la relación entre monarquía y liberalismo se propuso abordar esta etapa a partir del análisis de la práctica política de la monarquía isabelina desde una perspectiva interna, trascendiendo la separación formal entre asuntos privados y públicos, que al final resultan estar íntimamente conectados, no separados como sugería, en teoría, el liberalismo (Burdiel, 2004, p. 23), y ya defendía Alcalá Galiano en sus memorias (Cit. Bolufer, 2008, pp. 34-35). Por ello, es necesario combinar la microhistoria con el método biográfico, para poder introducirnos en las entrañas de la historia, en el día a día donde se desenvuelve este repertorio musical privado de la corte de Isabel II.

Debemos analizar cómo Isabel II construyó su identidad, a partir de su posición de heredera de una monarquía absolutista, en los límites del modelo burgués del *ángel del hogar*, que como reina que era, lo cuestionaba desde un principio. ¿Cómo debía someterse una reina al hombre? ¿A qué hombre? Era imposible que cumpliera con las expectativas contando con tan pocos recursos y soportando tantos intereses maniqueos sobre su persona. Desde su mayoría de edad y con el suceso de Olózaga, quedó en evidencia su incapacidad para tomar decisiones por sí misma. Siempre será considerada menor de edad. De acuerdo con su condición femenina, cumplió con sus deberes, asegurando su descendencia con medios no muy ortodoxos, pero sí consentidos por la iglesia (Atienza, Juan G., 2005, pp. 301-336).

EL LIBERALISMO ISABELINO Y EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

El romanticismo musical se impone en España tardíamente, tras la muerte de Fernando VII, y al igual que en el resto de Europa, se define co-

9. Salas Villar, Gemma. 1998. *El piano romántico español (1830-1855)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.

mo un movimiento contradictorio, complejo y confuso, que convive con la nueva propuesta que representa la alianza del liberalismo con la Princesa de Asturias, Isabel II, quien se convierte desde su nacimiento en el estandarte y el medio para la legitimación de la monarquía liberal, frente al absolutismo que representa su tío Carlos Isidro. Desde el principio su feminidad fue un problema político para los contemporáneos. Los legitimistas no aceptaron el reinado de Isabel II y se inició un largo proceso bélico que estuvo presente a lo largo de todo el siglo.

El régimen liberal se alió a la reina Isabel II y defendió la regencia de M^a Cristina para así adquirir la legitimidad, apoyándose en su identificación con la monarquía para conseguir mantener la continuidad histórica de la nación, y transformar poco a poco las instituciones y la política de acuerdo con el nuevo orden constitucional. Asimismo, la supervivencia de la monarquía dependía de su capacidad para aprovechar dichos supuestos y así, junto al régimen liberal, continuar reinando en España. Los requerimientos fueron superiores puesto que la heredera era mujer, y como tal fue tratada Isabel II como una mujer-reina, con lo que debía cumplir con la triple función de madre, hija y esposa, de acuerdo al modelo burgués, del ángel del hogar, al mismo tiempo que debía hacer frente a sus obligaciones como estadista, para las que no fue convenientemente preparada y afrontar una etapa revolucionaria, cargada de inestabilidad en la que se sucedieron más de cincuenta gobiernos, tres revoluciones (1840, 1854 y 1866-68) y cientos de pronunciamientos, que mantuvieron al país en una crisis constante (Rueda, 1996, p. 331).

Isabel II accedió al trono demasiado pronto, “una reina nace, no se hace”, era débil y se dejaba conducir por cualquier camino como el consejero fuera astuto (Cambroner, 1996, p. 130); y a lo largo de su reinado no logró reunirse de una cámara real que velase por los intereses generales de España. Por el contrario, Isabel II siempre tuvo el enemigo en casa, estaba rodeada de una serie de camarillas que sólo pretendían lucrarse de su posición de favor, instaurando la corrupción política y económica como norma.

Sin embargo, durante el reinado de Isabel II también se consiguieron notables avances. Se contuvo la amenaza absolutista carlista, se modernizó el país y se permitió que España volviera a abrir las puertas a las nuevas corrientes artísticas que invadían Europa. Con la proclamación de la amnistía de la reina M^a Cristina, se crea el marco apropiado para que culmine el romanticismo apenas iniciado en la década de los años 20 y se impulse con el regreso de los emigrados y artistas afincados en Francia e Inglaterra, que lo habían experimentado en profundidad. Al final de su reinado el Estado liberal estaba consolidado, y los avances político-sociales y económicos eran indiscutibles. Así como el avance en los derechos a la educación y la ciudadanía (Pérez Garzón, 2004, p. 325).

Con la llegada del liberalismo la sociedad española se abrió como nunca a las ideas europeas e instaura el nuevo estado burgués y centralista que refuerza el papel socioeconómico de Madrid, retomando el testimonio de Mesonero Romanos:

Esta sociedad, cohibida y contrariada por el Gobierno en sus aspiraciones políticas, en su expansión y progreso intelectual, a falta de objeto más importante en que ocuparse, había concentrado toda su vitalidad en el movimiento y los placeres de la vida social, y emancipándose del apocamiento y la estrechez en que antes vegetara, modificaba de día en día su actitud primitiva, extendía su mirada a más halagüeños horizontes, y seguía, por un irresistible instinto, la marcha civilizadora del siglo, dejándose dominar por de pronto por el encanto del arte divino de la música (Mesonero Romanos, 1967, p. 191).

Se impone que la gente elegante utilice nuevos modismos como el uso de vocablos relacionados con los nuevos gustos musicales y artísticos “*conservatorio, dilettante* y toda una serie de frases en italiano procedentes de los libretos operísticos que se convirtieron en lugares comunes en la conversación culta o en la prosa periodística” (Serrano, 2001, p. 15).

Los emigrados contribuyeron definitivamente al cambio de sociabilidad en España, impulsando la creación de nuevas sociedades como el Ateneo de Madrid, que acogieron una sociabilidad elitista y mayoritariamente masculina, a excepción de los liceos y las tertulias, que seguían siendo organizadas por grandes damas de la aristocracia. Así el Liceo Artístico y Literario de Madrid contaba con la protección de la reina M^a Cristina y después con la de Isabel II.

Y en ese renacer musical, el piano se convirtió en el instrumento rey, el que cubría todas los requerimientos del romanticismo, el mejor vehículo para expresar lo íntimo de las pequeñas formas y lo brillante de las grandes formas (Einstein, 1991, p. 195); el principal medio de difusión musical del resto de los géneros musicales del momento debido a sus características técnicas, que lo convierten en el medio más adecuado para reproducir las óperas, sinfonías, zarzuelas, música de cámara que se publican y difunden en reducciones para piano solo, piano a cuatro manos o voz y piano (Salas, G., 2012, pp. 407-420).

DEL ESPACIO PÚBLICO AL PRIVADO CON EL PIANO

En el romanticismo el piano podría asimilarse a la identidad femenina establecida en la sociedad decimonónica. Como sucede con las mujeres, su espacio es el privado, no obstante, conecta el mundo privado y público al ser el principal medio para la composición y la difusión musical. Como si de un cuerpo femenino se tratase, el piano es fecundado por la creatividad del “artista” -generalmente masculina- para dar vida a grandes obras de arte que se manifestarán en el espacio público, siendo la ópera, el género principal. Su contribución es silenciosa y eficaz, pero no visible en el teatro. Después del estreno, la difusión social de la ópera volverá al piano, con las reducciones para solo piano, canto y piano o piano a cuatro manos inundando todas las salas públicas y privadas de la sociedad decimonónica, y allí sí se convertirá en el protagonista de los salones, y en muchas ocasiones a manos de alguna dama noble o burguesa.

En todas las viviendas de clase media la proyección externa a la sociedad se realizaba a través del salón, dispuesto en las habitaciones delanteras, las más luminosas, amueblado con los mejores muebles y los objetos más valiosos junto al piano, quizás “el elemento más emblemático del mobiliario, símbolo a la vez de la capacidad económica y de la educación de la familia; capaz de deleitarse con su música en las improvisadas soirées, o de ejecutar las correspondientes piezas y canciones” (Uría, 2000, p. 220). Al igual que se organizaba el espacio social público - privado, así la vivienda se estructura según la disposición de espacios dedicados a la sociabilidad externa y otros para el uso privado. El salón era la pieza principal, la carta de presentación de la familia ante la sociedad. Tocar el piano era imprescindible en la sociedad liberal romántica, y especialmente para las mujeres cuya principal función en la vida era procrear y disfrutar del ocio, eso sí manteniendo una conducta moralmente intachable. El piano era su gran aliado tanto en el espacio público como en el privado. Junto al piano disfrutaba de su ocio y podría trascender su vida rutinaria.

Con el avance de la sociabilidad burguesa se fue afianzando la industria, la composición y la interpretación del piano, al tiempo que se consolidaba la prensa y la edición musical en España. Podríamos establecer una relación entre Isabel II y el piano, ambos se convierten en el principal medio para la renovación de la España reaccionaria y absolutista, y permitieron la interconexión del espacio público y privado, convirtiéndose en referencias indiscutibles de la cultura de su tiempo. El liberalismo isabelino abrió las puertas a Europa y permitió la renovación del estilo clásico y prerromántico imperante. Asistir regularmente al teatro, a las soirées celebradas en salones privados o públicos y tocar el piano se convirtió en un símbolo de estatus noble o burgués y liberal, el instrumento musical imprescindible de la cultura liberal isabelina.

EL CANTO AL PIANO DE PEDRO PÉREZ DE ALBÉNIZ

El amor por la música de Isabel II estaba íntimamente relacionado a la ópera. Según la historiografía reciente, la reina era alegre, divertida, poco propensa a inhibiciones y por tanto imprudente. El amor por la ópera de Isabel II fue desmedido, reflejo de ese carácter dionisiaco, alegre y un tanto alocado que le condujo a vivir grandes pasiones, aprovechando al máximo los placeres de la vida. Definida por la unión de contrarios: “cruel y generosa, ignorante y ladina, perversa e ingenua, sexualmente depravada y religiosa hasta el fanatismo” (Burdíel, 2004, p. 18), supo abstraerse de todos los males que la rodeaban desde niña disfrutando siempre de la música, incluso el mismo día del atentado de Ángel de la Riba no dejó de asistir al Teatro del Circo. Por eso no es de extrañar que impulse la creación del Teatro Real, llegue a permitirse el lujo de crear un Teatro en Palacio, con el asesoramiento de sus protegidos, Emilio Arrieta y Temístocle Solera. La música formaba parte de su quehacer diario desde su infancia y la ópera disfrutaba de un papel principal en su formación tanto de cantante como de pianista.

Con la regencia de Espartero, se renueva el personal que la atiende y se incorporan Francisco de Valdemossa como profesor de canto y Pedro Pérez de Albéniz, como profesor de piano, formados ambos en París. A estas alturas, Albéniz también era maestro de piano y acompañamiento desde la creación del Real Conservatorio en 1830, Organista de la Real Capilla y Pianista de Su Majestad. El 19 de enero de 1841 será nombrado Maestro de piano de la reina Isabel II y de su hermana la Infanta María Luisa Fernanda, sustituyendo a Escolástico Facundo Calvo, quien apenas le había enseñado los primeros rudimentos del instrumento. Sin duda su filiación liberal contribuiría a convertirse en personal de confianza del nuevo tutor Agustín Arguelles y del Teniente de Ayo, Manuel José Quintana (Albéniz, Sonia y Porras, Gonzalo, En prensa, pp. 90-91).

Sin embargo, todos esos cambios no lograrían afianzar la formación progresista necesaria para reinar en una monarquía constitucional. Según Isabel Burdiel, Isabel II “recibió una educación corta en el tiempo, elemental en los contenidos y decididamente condicionada por su sexo y por su escasa voluntad de aprendizaje” (Burdiel, 2004, p. 171). Pero con la entrada en la corte de Francisco Valdemossa y el apoyo de Pedro Pérez de Albéniz desarrolló su afición por la ópera que cultivó a lo largo de toda su vida y a partir de él llegó a descubrir la utilidad del piano, subordinado siempre al canto. La reina poseía una voz de *mezzosoprano* lírica, de tesitura alta y bien educada; mientras la infanta Luisa Fernanda, más disciplinada, se inclinó hacia el piano, aunque poseía una buena escuela de canto (Subirá, 1850, p. 146).

Desde la vuelta a palacio de la reina madre, M^a Cristina, comenzaron a celebrarse regularmente bailes, conciertos, recepciones en palacio. Junto a los conciertos de corte oficial, en los que sólo participaban artistas profesionales y a los que acudían todas las autoridades representativas del reino, la familia real ofrecía semanalmente a las nueve de la noche academias en las que intervenía la familia real con o sin público. Isabel II solía estrenar junto su hermana las obras que Albéniz les dedicaba expresamente para celebrar sus cumpleaños:

El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. (...) También lucieron su habilidad S. M. y su augusta hermana en la ejecución al piano de dos fantasías nuevas compuestas por su digno maestro Pedro Albéniz. Estas piezas agradaron extraordinariamente a la brillante concurrencia que había recibido la honra de asistir a ésta regia función¹⁰.

La ópera concentraba todo el interés, como se puede apreciar en los programas de 1846 conservados en el Fondo María Cristina del Archivo Histórico Nacional, formado por arias y concertantes del *Pirata*, *Hugonotes*, *Ernani*, *I Lombardi*, *Lucía o Lucrecia Borgia*¹¹.

10. *La Iberia Musical*, 19-IV-1846.

11. Archivo Histórico Nacional. Diversos. R. G. Leg 123, doc 134.

Albéniz satisfizo el gusto por la ópera de Isabel II al dedicar la mayor parte de su obra pianística a las fantasías operísticas, fiel reflejo de la invasión de ópera italiana y que, al igual que en París, se convertirá en el principal repertorio de consumo del liberalismo burgués, directamente conectado con las representaciones teatrales.

Por ello, no es de extrañar que, en su método para piano, Albéniz transfiera la tradición del bel canto al piano, siguiendo los pasos de Dussek o su alumna, Hélène de Montgeroult, quien en su *Cours complet pour l'enseignement du forte piano* transfiere la tradición de canto de los últimos castrati al piano (Roudet, 2012, p. 16). Así el canto se convierte en una referencia constante en su obra y método de interpretación, como él mismo recomienda en el primer volumen:

Un movimiento de una igualdad demasiado exacta y uniforme produce algunas veces la monotonía. Tal frase de canto, por ejemplo, exige más lentitud que el paso brillante que le sigue; algunas veces también el doble carácter del acompañamiento y de la melodía exige de cada mano un efecto rítmico diferente. Así, pues, mientras que la derecha parece perderse en festivas y alegres variaciones, la izquierda, apoyando a contratiempo sobre los bajos, la sigue á pasos perezosos y pesados y por notas sincopadas. Este caso, como todos aquellos en que la expresión es compleja, exige no solamente unas manos de todo punto independientes la una de la otra, sino también, si puedo explicarme así, un alma diferente para cada una de ellas. Así es como Dussek derrama una tinta vaporosa y melancólica sobre ciertos periodos, dejando cantar á la mano derecha de una manera vaga y negligente, mientras que con la izquierda ejecuta arpeggios rigurosamente á compás. Ignoro, pues, por qué semejante manera de frasear, tan encomiada no ha mucho, haya caído al presente en el olvido. (Albéniz, 1840, p. XIV)

Dussek es una referencia constante en su trabajo, especialmente trabaja en el Conservatorio con sus conciertos nos. 3, 4, y 5, interpretándolos con acompañamiento de cuarteto de cuerda¹². Así mismo, a través de su trabajo en el Conservatorio, así como en su método de piano, Albéniz difunde una selección de obras adecuadas ante cada auditorio, el nivel del intérprete y el lugar donde se va a tocar impulsando el repertorio romántico europeo en los salones de Madrid, recomendando tanto en su método como en sus clases obras de Thalberg, Herz, Kalkbrenner, Moscheles, Hummel o Chopin, entre otros (Albéniz, 1840, p. XV).

Asimismo, Albéniz canalizó la influencia del canto a través de sus fantasías y variaciones para piano. La mayoría de las fantasías de Pedro Albéniz fueron compuestas a partir de 1843, coincidiendo con los sucesos más des-

12. Programa de los exámenes públicos que á los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebrada para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su augusta protectora D^a M^a Cristina de Borbón, 1831. Vid. Salas, G. "Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el real conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología* Vol. 22, No. 1 (junio 1999), pp. 214-216.

tacados del reinado de Isabel II, cuando toma el poder, lo consolida con su boda y se afianza el partido moderado con la vuelta de la reina M^a Cristina. Una etapa clave que definirá el reinado y la personalidad de Isabel II, especialmente tras su boda con su huida a Aranjuez en 1847.

En su mayor parte se trata de fantasías basadas en temas de óperas siendo el autor más cultivado Verdi con siete fantasías, seguido por Bellini y Donizetti. Existe una correlación directa entre sus fantasías y las óperas representadas en el momento en los teatros de Madrid, en especial en el Teatro del Circo. Sorprendentemente no aparece ninguna fantasía basada en óperas de Rossini; Albéniz, siguiendo los gustos de su reina, crea fantasías sobre las últimas óperas de Verdi, Bellini y Donizetti.

Entre todas sus fantasías, destaca la atención que prestó a *Nabucco* de Verdi, la única ópera sobre la que compuso y editó dos fantasías, las Fantasías para piano a cuatro manos sobre motivos del *Nabucodonosor* Op. 35 y Op. 36 compuestas expresamente para la reina Isabel II y su hermana la Infanta M^a Luisa Fernanda. Fueron editadas por Lodre y Carrafa (ca. 1843) y reeditadas en la *Colección Instrucción y Recreo*, donde ya se precisa que fueron interpretadas en los conciertos de familia por la reina.



Ej. 1. Albéniz: Fantasía sobre motivos de Nabuccodonosor, Op. 35: “Va pensiero”.

En estas fantasías Albéniz demuestra un profundo conocimiento de la ópera, ya que, respetando la coherencia interna de la obra, construye sus fantasías a partir de las escenas corales más significativas, y cuyos temas el mismo Verdi utiliza de forma recurrente. Albéniz toma el “Va pensiero” como eje vertebrador de la primera fantasía (Ejemplo 2), acompañado del “Deh Perdoni” del dúo de Nabucco y Abigaille (Acto III) y el coro “Noi già sparso abbiamo” del Sumo Sacerdote, adivinos y nobles (Acto II), tomando como modelo la obertura de la ópera.

Así mismo, en la segunda fantasía utiliza la marcha babilónica “¿Lo ve-deste?”, el coro final “¡Viva Nabucco!” y el Coro “Il maledetto non ha fratelli” (Acto II). Estas fantasías constatan la excelente recepción de los coros de *Nabucco* en la corte española, tanto por su efectividad como por su simbología. También el libreto de Solera contenía todos los ingredientes para que fuera un éxito rotundo, al revitalizar la tradición operística tratando de forma novelada un tema bíblico del Antiguo Testamento, el castigo de los judíos por Nabucodonosor, pero acercándonos a él a través de la experiencia más cercana de sus protagonistas marcados por un destino dramático. Posiblemente el carácter marcial y mayestático de la corte babilónica también fue muy del agrado, según refleja la elección de Albéniz, al focalizar la atención en Abigaille y Nabucco. Sin duda, Verdi suponía la novedad más absoluta y ofrecía una veracidad que conectó inmediatamente con el público, al abordar de una forma accesible, directa y expresiva la temática nacionalista y transformar el lenguaje melodramático al dotarlo de realismo y emoción, “una fuerza que faltaba en las óperas de Donizetti, Bellini y Mercadante, y que la Italia del Risorgimiento estaba esperando (...) más verdad, más referencia a lo colectivo, más inspiración épica y monumentalidad en las obras”. Y el maestro de Busseto estuvo allí para aportar todo eso, con su energía primaria, casi salvaje, esa “fuerza dominadora” en la que Théophile Gautier veía la marca del genio verdiano (Milza, 2006, p. 131).

La afición por Verdi sin duda también influyó en el apoyo que Isabel II prestó a su libretista Temístocle Solera durante su estancia en España, nombrándolo poeta de la Real Cámara, director Teatro de Palacio y permitiendo que se convirtiera en empresario del Teatro Real en la temporada 1851-52. Posteriormente se ganaría su confianza y sería nombrado consejero áulico de la reina e intervendría en la marcha de la política con su influencia y buenos oficios. Asimismo, la influencia verdiana también benefició al joven compositor Emilio Arrieta. En abril de 1848 decide nombrarle “Real Maestro de canto” en sustitución de Valldemossa, y en diciembre del mismo año, “Maestro Compositor de la Real Cámara y Teatro”. Después ordena la construcción de un lujoso teatro en el Real Palacio y lo inaugura el 10 de octubre de 1849 con la ópera de Arrieta, *Ildegonda*. Al año siguiente, Arrieta escribe en sólo 6 meses, *La conquista de Granada*, con libreto de Solera, para conmemorar la celebración del aniversario de la toma de la ciudad de Granada. Como afirman Cortizo y Sobrino: “no es difícil pensar que fuese la propia reina Isabel quien, sintiéndose altamente identificada con su predecesora Isabel I de Castilla, requiriese a Solera un poema lírico sobre el tema de Granada” (Arrieta/ Cortizo y Sobrino, 2007, pp. XI-XV). Y desde luego al ser una obra de encargo, posiblemente fue compuesta a medida de los gustos de la reina.

El estilo de Arrieta conecta directamente con la personalidad de Isabel II, de ascendencia italiana, castiza de pura cepa y liberal de corazón. Quizás por ello, su profesor de piano, Pedro Albéniz, realizara tantas fantasías sobre Verdi, en lugar del que se consideraba su compositor preferido, Bellini, que tampoco desatendía; y pasara sin dilación al estilo español, para satisfacer sus deseos musicales, componiendo los caprichos españoles.

LA MÚSICA CARACTERÍSTICA ESPAÑOLA DE ISABEL II

La reina combinaba su afición por la ópera, con salidas ocultas a lugares menos encumbrados del Madrid decimonónico, probablemente a los sa-raos andaluces que en aquella época abundaban en la capital¹³. Isabel II era muy cercana al pueblo, desde el principio logró su aprecio sincero, “aquel cariño que le acompañaría por espacio de casi todo su reinado, y que la haría extraordinariamente popular” (Comellas, 1999, p. 121) y su destino no se cruzase con el de su primo.

Albéniz compondría para Isabel II y su hermana la colección *Música Característica Española*, formada por cinco caprichos a cuatro manos sobre danzas y motivos españoles, unificados por un estilo español de factura romántica, con armonía defectiva, cadencias andaluzas, ritmos de polo, fandango, tirana o jota estilizados para ofrecerlos en las celebraciones de palacio de 1846. El tercer capricho, *La Barquilla Gaditana*¹⁴, dedicado a la reina Isabel II, es uno de los más extensos, con cuatro secciones, introducción y coda. En este capricho elige la cachucha como tema principal. Al adaptarla para su uso en la corte, vuelve a recurrir a la ópera, y así tras una introducción de corte operístico, mantiene el carácter español al utilizar el acompañamiento de la tirana, acentuando las partes débiles sobre armonía defectiva, y ornamentar el tema y acompañamientos con tresillos encadenados descendentes. También utiliza recursos prestados de otros instrumentos, como las castañuelas o la guitarra.

Albéniz sólo utiliza el estribillo de la Cachucha, no reproduce ninguna de sus coplas. Este estribillo que arriba reproducimos es interpretado otra vez, en una versión ornamentada, conducida por la parte seconda. Lo mismo sucede en el cuarto capricho, *La Sal de Sevilla*, donde es la *parte seconda* la que introduce el fandango sobre La m, mientras que la parte prima embellece la melodía en el registro superior, con diferentes figuraciones de tresillos y arpeggios.

Albéniz estiliza los recursos populares y danzas al gusto de los salones palaciegos con mucho acierto porque esas danzas tendrán una recepción muy positiva en el nacionalismo posterior. Son obras a cuatro manos y al igual que en las fantasías la parte prima es más sencilla y el peso de la ejecución recae en la parte seconda, la interpretada por la infanta M^a Luisa Fernanda o Pedro Albéniz.

Con el último capricho de esta colección, *El Polo Nuevo*, Albéniz conmemoró el regio enlace de la reina Isabel II y Francisco de Asís, y sería interpretado por la propia reina en uno de los conciertos de palacio. Se trata de una obra bipartita, formada por dos movimientos *Allegro moderato*

13. “Verbena y ópera: las dos Isabeles”, como diría el general Fernández de Córdoba en sus *Memorias íntimas* (1886-1889).

14. Albéniz, P. (1846). *La Barquilla Gaditana*, Op. 39. *Capricho para piano a 4 manos. Música característica española*. Madrid, España: Antonio Romero. La versión manuscrita se encuentra depositada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.

y *Allegro vivo*, precedidos de una breve introducción donde establece la tonalidad del primer movimiento, Re m, utilizando los recursos propios del género, posteriormente modulará al homónimo mayor, Re M, en el segundo movimiento, manteniendo las pautas propias de un polo y los recursos populares en ambas secciones.

Desde mediados de marzo de 1847, se debatió en la prensa “la cuestión de palacio” (Burdíel, 2011, pp. 119-158), cuando la reina decidió instalarse en Aranjuez con su amante, el general Serrano, el nuevo ministro de Hacienda, embajador inglés Bulwer y una pequeña cohorte de músicos y de gentes de teatro, se impone, por primera y única vez. Estaba totalmente dispuesta a ejercer su poder y disfrutar del general Serrano. Fue la primera vez que ejerció directamente el poder sin interferencia de su madre y sus habituales consejeros. En Aranjuez se encontraba segura, y hacía lo que quería, bien alejada de Francisco de Asís, quién estaba retirado en el palacio del Pardo. Allí disfrutaba de los jardines de palacio y la música hasta altas horas de la madrugada. Su amor por Serrano era verdadero, quería casarse con él.

Para rememorar esa libertad del querido palacio de Aranjuez, Pedro Albéniz, ya secretario honorario de S. M., compuso dos obras: el Capricho-Vals *Los Jardines de Aranjuez* (1848)¹⁵ y el Nocturno *Isla cascada de Aranjuez*, ambos de carácter programático, inspirados en los jardines de Palacio. *Los Jardines de Aranjuez* pretende reproducir el canto de los pájaros que se oían en los Jardines del Palacio de Aranjuez, imitando el canto del ruiseñor, mirlo, jilguero, canario, cuco y tordo, tanto individual como conjuntamente. El canto de los pájaros es combinado con un vals, posiblemente como recuerdo a uno de los tantos que se interpretaban y bailaban en el Palacio. Sin duda este capricho-vals fue estrenado en el palacio de Aranjuez por la reina y su hermana, la Infanta M^a Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier, a quien fue dedicada esta obra que no llegó a publicarse y confirma cómo los caprichos de Albéniz son obras para acompañar los momentos de diversión de Isabel y su hermana en la vida íntima de palacio, que después el autor publicó y difundió públicamente en el conservatorio y en los espacios de sociabilidad burguesa.

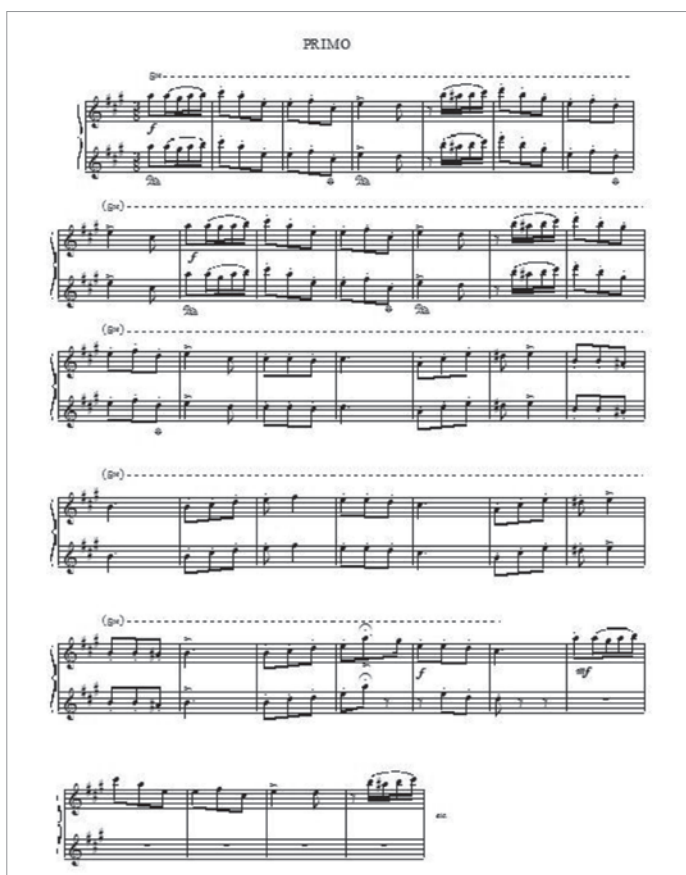
La música para piano compuesta para Isabel II sirvió para conectar el espacio privado de palacio con el público, a través de las ediciones que Pedro Albéniz pudo sufragar con el apoyo de la corona. En el archivo del Palacio Real se conserva una solicitud realizada a iniciativa de la infanta M^a Luisa Fernanda, que constata su afán divulgador de este repertorio al pedir ayuda a la reina para la impresión de sus obras:

...El número de estas obras, Señora, pasa de 70 y la publicación de las que más han agradado a V.M., no lo dudo debe interesarla, tanto por que se tenga una exacta idea del profundo conocimiento que V. M. posee en tan difícil como encantador arte, así como por el trabajo material, que, en

15. Obra inédita realizada durante su estancia en Aranjuez, 20-X-1848 y dedicada a S. A. R. la Serma. Sra. Duquesa de Montpensier. Actualmente conservada en el Fondo Orleans de la Biblioteca del Cabildo de las Palmas de Gran Canaria.

medio de graves atenciones, ha sabido dedicarme V. M., con admirable solicitud y asiduidad. Otra ventaja no menos apreciable para V.M. será, la que pueda aprovechar la juventud el conjunto de estas producciones, que V. M. se ha dignado adoptar para su estudio particular, y que, sin ser fastidiosas, la reportarán grandes beneficios en el arte de tocar el piano, por reunir todos los pasos de escuela, que puede contener un método¹⁶.

El palacio accede a esta solicitud el 20 de mayo de 1847, no obstante, se retrasaría la publicación. La mayor parte de estas obras fueron estrenadas en los salones del Palacio Real por la reina, su hermana y Pedro Albéniz, según se indica en las partituras impresas y manuscritas. Parte de estas obras fueron publicadas dentro de la colección *Instrucción y Recreo* en los años 40 y después serían reeditadas por Antonio Romero en la década de los 70.



Ej. 2. Albéniz: La Barquilla Gaditana.

16. Albéniz, P. Archivo General de Palacio, Sección de Personal, Caja 31, Expediente N° 12.

EPÍLOGO

La relación entre monarquía y feminidad condicionó el reinado de Isabel II, una etapa inestable políticamente, pero con positivos avances culturales y sociales. La música para piano compuesta para la reina responde a la influencia de la ópera, que se extiende por toda la cultura romántica española, y se difunde con las fantasías y variaciones sobre motivos operísticos para piano, configurando el sonido liberal, muy del gusto de la familia real, y especialmente de Isabel II. Al igual que impone el veraneo en el norte, también impone y se suma a la moda de los conciertos y el amor por la ópera burgués. Tras una vida profesional al servicio de S. M., con las limitaciones que el puesto conllevaba, Pedro Albéniz impulsó la consolidación de este tipo de repertorio operístico con su producción para las academias palaciegas y la instrucción oficial del Conservatorio, donde la ópera italiana era el principal referente en las programaciones, concursos, métodos didácticos o conciertos musicales.

No obstante, junto a las fantasías, se creó un repertorio de danzas centroeuropeas ligado a todo tipo de salones y danzas españolas, que poco a poco se impondrán como principal género compositivo. Como hemos visto, la reina Isabel II también disfrutaba con estas danzas españolas estilizadas para su uso cortesano.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrieta, E. (2007). *La conquista de Granada. Drama Lírico in tre atti*. M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino (Eds.). Madrid, España: ICCMU.
- Atienza, J. G. (2005). *Isabel II. La reina caprichosa. Sexo y política en el trono de los borbones*. Madrid, España: La esfera de los libros.
- Bartoli, J.-P. y Roudet, J. (2013). *L'essor du romantisme, la Fantaisie pour clavier de C. P. E. Bach à Franz Liszt*. Paris, Francia: Vrin.
- Barrios, M. (2001). *Los amantes de Isabel II*. Madrid, España: Temas de hoy.
- Boehm, M. L. (1994). "Spain and Portugal, piano industry in". *Encyclopedia of Keyboard Instruments. Volumen 1. The Piano*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Bolufer Peruga, M. (Dir.). (2008) *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Madrid, España: Instituto de la Mujer (Ministerio de Igualdad).
- Burdiel, I. (2004). *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- (2011) *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid, España: Taurus.
- Burguera, M. (2006). "Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II. En I. Morant (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. III "Del Siglo XIX a los umbrales del XX"* (pp. 85-116). Madrid, España: Cátedra.

- Cambronero, C. (1996). *Isabel II, íntima*. Madrid, España: Palabra.
- Comellas, J. L. (1999). *Isabel II. Una reina y un reinado*. Barcelona, España: Ariel.
- Elías, N. (1994). *Conocimiento y poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- Fernández de Córdoba, F. (2009). *Memorias íntimas*. Barcelona, España: Crítica.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, España: La Piqueta.
- González, M^a J., Gutiérrez, P. y Marcos, C. (2008). “Catálogo de compositoras españolas”. En A. Álvarez Cañibano (Ed.), *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 131-532). Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura.
- Mesonero Romanos, R. (1967). *Memorias de un sesentón*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, España: Atlas.
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Pérez Galdós, B. (1978). “*Los Ayacuchos*”. *Episodios Nacionales*. Madrid, España: Alianza.
- Pérez Garzón, J. S. (2004). “Epílogo: Balances de un reinado”. En J. S. Pérez Garzón (Ed.), *Isabel II: los Espejos de la Reina* (pp. 321-337). Madrid, España: Marcial Pons Historia.
- Picó Pascual, M. A. (2006). *Sonidos en Silencio. Música y mujeres en la España del siglo XIX*. Valencia, España: Ed. M. Chelcoip.
- Rivas, N. (1946). *ABC*, 12 de mayo de 1946.
- Roudet, J. (2012). “Jouer Dussek”. En R. Illiano & R. H. Stewart-MacDonald (Eds.), *Jan Ladislav Dussek: A Bohemian Composer En Route Through Europe* (pp. 501-528). Bolonia, Italia: Ut Orpheus Edizioni (Quaderni Clementiani, 4).
- Rueda Hernanz, G. (1996). *El reinado de Isabel II: la España liberal*. Madrid, España: Historia 16.
- Salas Villar, G. (1996). “Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 1, pp. 97-126.
- (1999) “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la Cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*, 22-1, pp. 209-246.
- (2012) “La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856). En B. Lolo y J. C. Gosálvez (Eds), *Imprenta y edición Musical en España (ss. XVIII-XX)* (pp. 407-420). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015) “Pedro Pérez de Albéniz, pianista y maestro de la Reina Isabel II. En J. A. Gómez Rodríguez y Ll. García Flórez (coords.), *El piano en España entre 1830 y 1920* (pp. 529-542). Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.

- Serrano, R. (2001). *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, España: Síntesis.
- Sinués, P. (1881). *El angel del hogar*. Madrid, España: Librerías de A. de San Martín.
- Soto, M. (1979). *La España Isabelina*. La Historia informal. Madrid, España: Altalena.
- Uría, J. (2000) “Los lugares de la sociabilidad. Espacios, costumbre y conflicto social”. En S. Castillo y R. Fernández (Eds.), *Historia social y ciencias sociales*. Actas del IV Congreso de Historia Social de España (pp. 201-224). Lleida, España: Milenio.
- Vargas Liñán, B. (2008) “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de La Moda de Cádiz”. En F. J. Giménez Rodríguez, J. López González y C. Pérez Colodrero (Eds.), *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico* (pp. 345-364). Granada, España: Universidad de Granada y Junta de Andalucía.
- Villacorta Baños, F. (2004) “Sobre un viejo escenario: reina, corte y cortesanos en representación”. En J. S. Pérez (Ed.), *Isabel II: los Espejos de la Reina* (pp. 283-297). Madrid, España: Marcial Pons Historia.

CUARTETOS DE CUERDA EN LA ERA DE LA REVOLUCIÓN: ENTRE EL CAMEROS ILUSTRADO Y EL MUNDO MODERNO DE A CORUÑA Y LISBOA (1789-1814)*

CAROLINA QUEIPO GUTIÉRREZ**

RESUMEN

El siguiente artículo aborda un caso de estudio que se debe contextualizar en los cambios introducidos por la “era” de la “doble revolución”, política y económica, en el ámbito de las prácticas culturales de determinados sectores de las élites españolas. Se enfoca de forma específica en las prácticas musicales, en este caso, documentadas en la biblioteca musical creada por miembros de las familias de origen riojano, Adalid y Torres. Dedicadas en A Coruña al comercio y altas finanzas, estas familias habían emigrado de Cameros entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Emparentadas entre sí, formaban parte de amplias redes clientelares y eran conocedoras de la importancia de la cultura como estrategia de ascenso al poder. Este estudio se centra en la biblioteca musical de Marcial F. Adalid de Rozas, adquirida en el importante mercado musical de Lisboa durante el conturbado período de las guerras napoleónicas. Esta música, el cuarteto de cuerda en esencia, se convirtió en un elemento del proceso civilizador promovido desde dichos sectores sociales, al igual que estaba ocurriendo contemporáneamente en otros países.

Palabras clave: cuarteto de cuerda, Cameros ilustrado, revolución liberal, capitalismo y música, prácticas culturales transnacionales.

The following article deals with a case study that must be contextualised in the changes introduced by the “era” of the political and economic “double revolution” in the field of cultural practices of specific sectors of the Spanish elites. It focuses on musical practices, in this case, documented in the musical library created by members of the Adalid and Torres families, of Riojan origin. Dedicated in A Coruña to commerce and high finance, these families

* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación MUSIN (Ref., PID2019-105718GB-I00) y de la ayuda al proyecto de investigación para el profesorado de estudios superiores de música 2021-2022, *Prácticas socioculturales de la élite y la recepción e interpretación de la música “seria/clásica” en la España del siglo XIX* (Resolución 350/2021, 25 de agosto, Dirección General de Educación del Gobierno de Navarra).

** Conservatorio Superior de Música de Navarra. caqueipogut@educacion.navarra.es

emigrated from Cameros between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. They were related to each other, formed part of extensive clientele networks and were aware of the importance of culture as a strategy for rising to power. This study focuses on the musical library formed by Marcial F. Adalid de Rozas, acquired in the important music market of Lisbon during the troubled period of the Napoleonic wars. This music, essentially the string quartet, became an element of the civilising process promoted by these social sectors, as was happening simultaneously in other countries.

Keywords: string quartet, Enlightenment Cameros, liberal revolution, music and capitalism, transnational culture practices.

Los años de 1789 y 1848 enmarcan lo que Eric Hobsbawm (1962) llamó la Era de la Revolución, momento en el que el mundo sufrió una profunda transformación. La música también se vio afectada por esta transformación, en particular en el ámbito de la composición, difusión, compra y disfrute de obras musicales pertenecientes al género cuarteto. Las prácticas musicales relacionadas con este género musical comenzaron a ser consideradas distintivas, modernizantes, del “buen tono” o “buen gusto”, por parte de determinados miembros de las élites. En este conglomerado social situamos a dos familias riojanas, representantes de la hidalguía norteña de la comarca de Cameros y dedicadas al comercio y las finanzas, que se trasladaron a A Coruña entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Valiéndonos de preceptos aportados por la historia de la cultura en España (Martínez 2003, Imízcoz, 2014 y Zozaya, 2002), las aplicamos en su momento al estudio específico de las prácticas culturales y musicales en torno a la música de cuarteto, propias de un sector de la élite, comercial y financiera de la España de 1820 (Queipo, 2013 y 2015). En el caso de estudio aquí propuesto, adelantaremos nuestro marco cronológico, abordando un período, aproximadamente entre 1789 y 1814. En él, tal como documenta la biblioteca musical de Marcial F. Adalid de Rozas, se gestó el gusto por esta música “de gabinete” (Carreras, 2019) con una colección que ronda los cien cuartetos, y cuyo estudio resulta en parte novedoso en el contexto español (Queipo, Bertrán y Ortega, 2021)¹.

Partimos de la premisa de que la conexión entre procesos de civilización y distanciamiento cultural, objetivados a través de prácticas culturales y de nuevos elementos de distinción (Elías, 1987 y Bourdieu, 1984) y creados por determinados sectores de las élites españolas, fue fermento principal de cambio en los procesos civilizadores de la modernidad europea. Emplearemos este enfoque siguiendo modelos ofrecidos por los estudios en torno a grupos familiares de las élites ilustradas y cosmopolitas vascas y navarras

1. Tanto el trabajo de Carreras como el de Queipo, Bertrán y Ortega ponen de manifiesto, con otros ejemplos, el cambio o la transición hacia estas actividades en torno a la música de cámara en el contexto español de finales del XVIII y primera década del siglo XIX, el primero en el ámbito público y los segundos en el privado y doméstico.

de la segunda mitad del siglo XVIII (Imízcoz, 2014 y 2019). Este tipo de sociabilidad se consolidó dentro de espacios y círculos vinculados al consumo de actividades de la alta cultura². La música de cámara era elemento de distinción y contribuyó al ascenso al poder de ciertos sectores de la élite en España (Queipo, 2015 y 2019; Cascudo y Queipo, 2021)³.

Los principales objetivos de este trabajo serán, en primer lugar, rastrear la gestación de prácticas culturales civilizatorias, musicales entre ellas, en el conglomerado social de élites cameranas ilustradas dieciochescas a través del estudio de las familias Adalid y Torres. Dedicadas al comercio y a las finanzas, controlaban en origen los mecanismos de ascenso sirviéndose no sólo de redes de parientes, paisanos y clientes, sino también de sus valores y prácticas culturales; en segundo lugar, este trabajo pretende explicar cómo esas élites cosmopolitas cameranas, al poco de llegar a Coruña, urbe comercial puntera y más abierta a la llegada de nuevas ideas políticas, sociales y culturales, también ilustradas pero principalmente liberales, se iniciaron tempranamente en España, en plenas guerras napoleónicas, en el consumo de un objeto musical propio de la alta cultura transnacional como era el cuarteto de cuerda.

1. ENTRE CAMEROS Y A CORUÑA: BASES SOCIALES, NEGOCIOS Y PUESTOS DE PODER

Los *pater familias* de las sagas familiares cameranas de los Adalid y los Torres, Marcial Francisco Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano (Nestares, 1754; A Coruña, 1822), y Martín de Torres de Tejada y Moreno (Ortigosa de

2. Entendemos que los ideales de la domesticidad fueron de los vehículos más idóneos para la construcción de la identidad de las élites españolas en la década de 1820. Esto fue consecuencia directa de la nueva fase por la que estaba pasando la cultura de consumo en aquel momento. Fue entonces cuando el consumismo se erigió pilar generador de la nascente cultura burguesa y, por consiguiente, la domesticidad fue entendida como uno de los componentes más definitorios de la cultura de la modernidad.

3. Tanto en la tesis doctoral del 2015 como a través de la implementación de la misma en el artículo del 2019, pudimos demostrar cómo esa música fue parte importante del proceso civilizador y modernizador de la década de 1820. Las partituras de obras camerísticas actuaban simultáneamente como referentes simbólicos externos de estatus social, de progreso y modernidad de sus coleccionistas. Las prácticas musicales en torno a la música de cámara ejercieron roles fundamentales desde la esfera doméstica, tanto para definir grupos sociales de las élites españolas del siglo XIX, como para mejorar sus relaciones familiares, amistosas y profesionales, económicas y de negocios. Para profundizar en la aplicación que hicimos del concepto de cultura musical idealista o *musical idealism*, cultura musical elevada basada en el gusto y la cual acabaría siendo identificada con la “música clásica”, véase Weber (2008). En cuanto al modo de entender este gusto por la música “seria” o “clásica” dentro del ámbito masculino y doméstico y por lo tanto dado a la invisibilidad, nos servimos de los preceptos aplicados en el Reino Unido del siglo XIX por Bashford (2010).

Por otro lado, en el estudio colaborativo con Cascudo se perfiló todavía más la relación de música de cámara y consumismo capitalista, al actuar esta música como valor simbólico imprescindible que ayudó a mejorar los negocios e implementar el estatus social, prestigio y poder de un sector de las élites españolas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Cameros, 1779; A Coruña, 1846), emigraron desde las localidades serranas de Nestares y Ortigosa de Cameros, respectivamente, hasta la ciudad portuaria de A Coruña a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Aunque profundizaremos más en la línea de los Adalid, ya que fue la primera en comenzar la práctica musical, es necesario tratar ambas sagas familiares puesto que entre ellas se reprodujo su capital simbólico a raíz de forjar redes comerciales y de parentesco. Su éxito económico, político, social junto con su capital cultural, les permitió establecerse como miembros de la élite coruñesa.

En su tierra de origen, tanto los Adalid como los Torres, pertenecían a una clase, dominante y de amplios medios económicos adscrita a la nobleza terrateniente. Con importantes casas solariegas, esta hidalguía norteña trabajaba en el subsector lanero y pañero, actividad en la que Cameros sobresalió durante gran parte del siglo XVIII (Giró, 1996). Hacia 1760, documentamos que una parte de la familia Adalid formó la compañía comercial “Baltasar Adalid e hijos”, cambiando en 1794 a “Simón Adalid y Cía” (Barcala, 2001, p.159). Dedicándose a la cría de ganado lanar trashumante y a la fabricación y comercialización de paños, ya contaba con una extensa red comercial por la Península –y probablemente por todo el imperio español- a través de mecanismos de parentazgo, clientelismo y paisanaje, tan propias y definitorias de estos serranos cameranos (Ojeda, 2002 y Giró, 1996, entre otros)⁴.

Ambos clanes familiares, para poder disfrutar de ciertos privilegios en el ejercicio de sus negocios -verse libres de alojamientos, disfrutar de ventajas fiscales, o mandar a sus hijos al Colegio de Nobles-, debieron probar nobleza en diversas ocasiones. En el caso de los Adalid de Rozas, con casa infanzona de la villa de Lanestosa (Vizcaya) y dedicación al comercio lanar desde el siglo XV, probaron nobleza en diferentes ocasiones. El apellido noble, pasó de padres a hijos a través de los primogénitos, desde Ochoa Adalid de Rozas, fundador de esta saga en Lanestosa, pasando por los que movieron su residencia hasta Nestares en el siglo XVI, hasta Francisco Pedro Adalid (de Rozas) y Loredó en A Coruña, último primogénito en reclamar la hidalguía⁵. En 1789, año de la Revolución Francesa, el padre de Marcial Francisco Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano, Juan Francisco Adalid de Rozas y Navajas (n. 1730), probó nobleza ante la Sala de Vizcaya de la Real Chancillería de Valladolid y el Señor Corregidor de Valmaseda, para proteger a sus descendientes, especialmente a su hijo Marcial, que ya se encontraba en A Coruña⁶. Muchos de los ascendientes de Marcial F. Adalid

4. Hay un corpus amplio de estudios sobre estos mecanismos de actuación propios de los Cameranos.

5. La mayoría de los datos genealógicos antes del año de 1720 son fruto de nuestra investigación en el Archivo Diocesano de Logroño. AHDL Libro 5º de Bautizados de Torrecilla de Cameros. Caja 3. Años 1753-1805. Él, un vez en A Coruña volvió a probar nobleza en el año de 1795, tras el nacimiento de su primogénito y, posiblemente, con el objetivo de ocupar el cargo de cónsul en el Real Consulado del Mar coruñés.

6. Juan Francisco Adalid de Rozas y Navajas (n. 1730) junto con sus hermanos, pertenecientes a la novena generación de este linaje, realizaron el 13 de julio de 1789 información de

de Rozas fueron alcaldes ordinarios de Nestares, ejerciendo este puesto el propio Marcial en el año de 1791, tras volver su padre a probar nobleza y mientras residía en A Coruña, por lo que delegó la gestión en un familiar (De la Peña Vidal, 2017, pp.107-131)⁷. Por otro lado, es importante reseñar que el segundo apellido de Marcial, “Ramírez de Arellano”, es uno de los cuatro grandes linajes del señorío riojano (S. Ibáñez, N Armas y J. L. Gómez-Urdáñez, 2013, p.43).

En cuanto al linaje de los Torres, este fue informado en 1815 una vez en Coruña, tras unirse este clan con los Adalid a raíz del matrimonio entre el *pater familias*, Martín de Torres de Tejada y Moreno, con la hija de Marcial F. del Adalid de Rozas, Josefa de Adalid y Loredó (A Coruña, 1794, A Coruña, 1818). Martín de Torres y sus hermanos probaron descendencia directa del noble linaje camerano “Torres de Tejada”, adscrito a la Casa Infanzona del Solar de Tejada. Martín de Torres Moreno fue nombrado Caballero Divisero de dicha casa (V. De Cadenas, 1980, pp. 39-40; Hernández de Lázaro, 1976; Granado, 1994)⁸. Sus ancestros también habían probado hidalguía en 1730, 1758, 1765 y 1772⁹.

A finales del siglo XVIII, tras la llegada de la crisis de la industria y actividad pañera –textil y ganadería trashumante– a Cameros, en otra época una comarca que disfrutaba de plena bonanza económica, sobrevino un profundo declive demográfico con la emigración de sus gentes (Ojeda, 2002, pp. 1-3 y 14), élites incluidas como los Torres y Adalid, a núcleos urbanos con actividades comerciales y financieras punteras, como era el caso de A Coruña. La nueva apertura comercial de la que disfrutó A Coruña a finales del siglo XVIII, principalmente a raíz de la instauración del Reglamento de Comercio Libre de España e Indias de 1778, y de la ampliación de una serie importante de servicios marítimos, había convertido a la ciudad en base de operaciones y de redistribución del sistema postal español con el exterior. Se configuró así el punto de partida de todo un extraordinario despegue económico y demográfico para la ciudad (Alonso, 1986 y Meijide, 1966).

nobleza y vizcaína de la casa solar infanzona de Lanestosa para acreditar ser legítimos descendientes de Ochoa Adalid de Rozas. Ejecutoria del pleito litigado por Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos y naturales de la villa de Nestares (La Rioja), nietos de vecinos de Lanestosa (Vizcaya), sobre vizcainía. ARCV, Registro de Ejecutorias, Caja 3576, 3. Año de 1789.

7. Repitieron la prueba de nobleza en 1791. Se trata de provisión del pleito litigado por Diego, Sebastián, Simón, Baltasar, Francisco y Joaquín Adalid de Rozas, vecinos de Nestares (La Rioja), residentes en Torrecilla en Cameros (La Rioja), descendientes de la casa solar de Adalid de Rozas, sita en Lanestosa (Vizcaya), sobre que dicha villa de Nestares les reciba las justificaciones para acreditar su nobleza y vizcaína. ARCV, Registro de Ejecutorias, Caja 3599, 22. Año de 1791.

8. Y véase también ARCV, Expedientes de Vizcainías, Caja leg ¼ y V. El hijo de Martín de Torres Moreno, Marcial de Torres Adalid, volvió a probar nobleza para ingresar en la Orden de Caballeros de Santiago en 1859.

9. AHN, Sección nobleza, OM-EXPEDIENTILLOS, N.9059. En los estudios sobre la hidalguía de La Rioja prevalecen aquellos genealógicos en torno a su nobleza local encarnada por las Casas solariegas de Valdeosera y Tejada, todavía existentes, radicadas en la comarca de los Cameros.

Inevitablemente, y como ciudad en crecimiento y en “emergencia” (Delgado, G. Rueda y L. Sazatornil, 2008) que no contaba con una clase mercantil suficiente para hacer frente a la boyante situación económica, se convirtió en el foco de atracción de numerosos comerciantes llegados de otros lugares de España y del extranjero¹⁰. Los nuevos comerciantes de la ciudad gallega, incluidos los Adalid y los Torres, enfocaron el negocio hacia la re-exportación de productos manufacturados, sobre todo artículos de lujo del sector textil, sector bien conocido por los cameranos, que provenían de los Países Bajos, Francia, Dinamarca, Rusia, Inglaterra, Alemania, etc. (Queipo, 2015). Una vez en destino, la ciudad actuaba de centro de redistribución de estas mercancías con rumbo a otros países europeos y a las grandes urbes americanas (Mariño, 2009, pp. 227-228 y Alonso, 1986).

Marcial F. Adalid de Rozas, es el primer miembro de la familia en trasladarse hasta A Coruña. El primer documento oficial en el que aparece referido es un contrato de 1783 en el que firmaba como accionista de ciertas sociedades de seguros marítimos que nacieron como consecuencia del incremento de la actividad comercial con América, en este caso concreto, por la finalización de la guerra independentista norteamericana (1775-1783) (Alonso, 1986, pp. 145-150)¹¹. A partir del año de 1787 ya se le incluye dentro del grupo social oligárquico de comerciantes coruñeses con firma propia de “D. Marcial Francisco del Adalid” (Alonso, 1986, pp. 189-195 y 248-254)¹² y, además, ejerce de representante de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en A Coruña (García, 1999, p.121). Comienza así una meteórica carrera hacia el poder, ocupando cargos representativos dentro de su gremio, entrando en nuevos sectores económicos y ampliando su capital simbólico y relacional al tiempo que adquiría preeminencia social. Tras su boda, en 1791¹³, llegaron los puestos de mayor importancia: es nombrado en numerosas ocasiones, entre los años 1795 y 1820, Prior y Cónsul del Real Consulado de Comercio de A Coruña¹⁴; implementa su carrera dentro del mundo de las finanzas al ser nombrado contador del Banco Nacional de San Carlos en 1796 y comisionado principal en 1808 (García, 1999, p.121)¹⁵; ac-

10. Los núcleos urbanos, con numerosas actividades comerciales y financieras punteras que surgieron a lo largo de la geografía española a finales del siglo XVIII han sido denominados por algunos historiadores como “emergentes”.

11. Las sociedades se llamaban *María Santísima de Los Dolores* y *Apóstol Santiago I y III*.

12. Por otro lado en *Almanak mercantil, ó Guía de comerciantes*, para el año de 1799-1800, vuelve a aparecer la casa de Marcial Francisco del Adalid bajo la misma firma.

13. Aunque no lo hemos podido constatar, de alguna forma tuvo que beneficiarlo en la carrera del ascenso al poder su enlace matrimonial estratégico en 1791 con la hija del capitán del departamento de Correos Marítimos de A Coruña.

14. Marcial Francisco ocupó diferentes cargos directivos en esta institución como Cónsul (1795-96) y como Prior (1803-04, 1813-14 y 1818-20). Según aparece referido en el *Mercurio Histórico y Político*. Imprenta de Madrid, (1799), pp. 420-421, fue también consiliario en la Junta General de Matrícula del Consulado en las clases de hacendados, comerciantes, mercaderes y fabricantes.

15. Con referencia al Acta del Real Consulado de 31 de diciembre de 1787, en dónde se decide el cargo de representante en A Coruña de la Compañía de los Cinco Gremios Mayores.

cedió también al cargo de consiliario de la Compañía de Seguros Marítimos ocupándolo hasta 1806. Además, fue accionista de la Real Compañía de La Habana factor en Coruña, hasta el año de 1808¹⁶.

La historia de la casa comercial de Martín de Torres Moreno, aunque más tardía, corrió en paralelo con la de su suegro Marcial Francisco Adalid de Rozas. La firma “D. Martín de Torres Moreno” había iniciado su andadura en Bilbao, otra urbe “emergente”. Martín puso a su nombre la firma comercial de la que vivían y participaban directamente sus hermanos menores Benito, Andrés, Eugenio y Félix de Torres Moreno¹⁷. En el año de 1811, podemos documentar por primera vez la actividad de Martín de Torres en Coruña comerciando con hierro y acero procedente de las provincias vascas¹⁸. Desconocemos la causa exacta de la decisión de trasladar la casa de comercio hasta A Coruña en plenas guerras napoleónicas, pero posiblemente tuvo algo que ver el cambio en el producto con el que comerciaban, y las conexiones mercantiles del puerto coruñés, especialmente con Inglaterra y las redes familiares de este clan en Galicia¹⁹. Hacia el año de 1813 comenzó su participación en las juntas del Real Consulado de Comercio, fundamentalmente cuando las autoridades provinciales coruñesas solicitaban dinero a

Por otro lado, según el *Almanaque mercantil, ó Guía de comerciantes, para el año de 1802*, Marcial Francisco del Adalid continúa apareciendo como contador del *Banco Nacional de San Carlos*. Véase también *Almanaque mercantil, ó Guía de comerciantes, para el año de 1797*: página 415 para el cargo de contador del *Banco Nacional de San Carlos*; página 416 como Consiliario y accionista de la *Compañía de Seguro Marítimos* de Coruña.

16. AGI: 1.16411.275//ULTRAMAR, 274, Compañía de la Habana, Marcial Francisco del Adalid (1796); 1.16411.276//ULTRAMAR, 275 y 1.16411.277//ULTRAMAR, 276, Marcial Francisco del Adalid (1797); 1.16411.278//ULTRAMAR, 277, Marcial Francisco del Adalid (1798); /1.16411.279//ULTRAMAR, 278, Marcial Francisco del Adalid (1798-1799); 1.16411.280//ULTRAMAR, 279, Marcial Francisco del Adalid (1800-1801); 1.16411.281//ULTRAMAR, 280, Marcial Francisco del Adalid (1801-1802); 1.16411.283//ULTRAMAR, 282, Marcial Francisco del Adalid (1803-1804); 1.16411.923//ULTRAMAR, 917, Cuentas de la Compañía de la Habana: factores, Marcial Francisco del Adalid (1797-1806); /1.16411.957//ULTRAMAR, 950, Correspondencia con la Compañía de la Habana, II.- Correspondencia con el factor de la Coruña, Marcial Francisco del Adalid (1805-1808).

17. Varios documentos relacionan la actividad comercial de la casa de Martín de Torres con la ciudad vasca entre aproximadamente 1805 y 1811, comerciando con varios géneros y embarcando grano. *Almanak mercantil, ó Guía de comerciantes, para el año de 1808*, p. 296 y en *GM*, vol. 2, Suplemento del 22 de abril de 1808. En estas dos fuentes se documenta a Martín de Torres Moreno como comisionado de un lote de acciones en la ciudad de Bilbao en el año de 1808. En el *Diario de las discusiones y actas de las cortes*, vol.16, 1812, pp. 209, se documenta a Martín como comerciante importador de vino chacolí de Bilbao hasta A Coruña en el año de 1811. El texto dice “comerciante de Bilbao fugado a la ciudad de La Coruña”.

18. *Colección de los Decretos y Órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de mayo de 1812 hasta 24 de febrero de 1813*. Tomo III, Madrid: Imprenta Nacional, 3 de julio de 1813, p. 145.

19. A modo de ejemplo sobre estas redes en Galicia tenemos las transacciones que efectuaron con la familia de también cameranos De la Riva Moreno, afincados en Santiago de Compostela y Lugo y, probablemente, familiares de los Torres Moreno. Hay bastantes estudios sobre la endogamia de los cameranos en Galicia.

los comerciantes para hacer frente a las necesidades derivadas de la Guerra de la Independencia (Mariño, 2004, s. p.)²⁰.

Las actividades comerciales y financieras de estas firmas en A Coruña pasaron por muchas vicisitudes derivadas del contexto revolucionario de 1789 a 1814 vivido en Europa y América. Entre 1797 y 1802, la quiebra colonial estatal y los enfrentamientos bélicos de España con Gran Bretaña y con Francia²¹ originaron una profunda crisis mercantil en el puerto de A Coruña. Todas las sociedades mercantiles como la de Adalid y la de los Torres, desde la llegada de esta última en 1811, sufrieron las consecuencias de la crisis colonial alcanzando altos índices de endeudamiento. El contexto de crisis profunda en el que se hallaban inmersos y que se agravó con la Guerra de la Independencia, les obligó, como a otros empresarios sitos en A Coruña, a redirigir sus actividades económicas para poder encauzar su economía y estatus. Lo llevaron a cabo simultaneando la actividad comercial y financiera propia de sus firmas con otras nuevas. Según Alonso Álvarez, estas nuevas prácticas consistieron en la inversión inmobiliaria y rentista, la actividad corsaria, la trata de negros y el contrabando de mercancías extranjeras (Alonso, 1986, pp. 217-235 y Queipo, 2015, p.72). Además, durante las guerras napoleónicas, estos comerciantes apoyaron el movimiento nacional contra la ocupación francesa sufragando la campaña militar de la corona británica, aliada española en su lucha contra las tropas napoleónicas, pero sólo pensando en superar lo más rápidamente la crisis bélica y reanudar el comercio con Indias. A modo de ejemplo, Marcial Francisco Adalid prestó entre los años de 1808 y 1809 más de 20.000 libras a la corona británica²².

El contexto también los llevó a la crisis política y a abrazar la causa liberal. Fue principalmente tras el inicio de la sublevación de las colonias en 1810, Revolución Americana, cuando la oligarquía comercial de A Coruña entendió que las ideas liberales les podrían ayudar a organizarse y manifestarse corporativamente contra la paralización del tráfico comercial con América. Esta era una solución política alternativa a sus problemas que el régimen absolutista de Fernando VII difícilmente podía proporcionar. Las ideas revolucionarias liberales se afianzaron en estos comerciantes tras la proclamación de la Constitución de Cádiz de 1812. A ellos se unieron miembros del ejército nacional, prominentemente liberal en aquellos tiempos, junto con industriales y funcionarios del gobierno, formando un férreo grupo social y político que hicieron de A Coruña la ciudad con mayor presencia de liberales de Galicia (Barreiro, 1982 y Valín, 1984 y 2004).

20. A Martín de Torres Moreno, como comerciante que había alcanzado cierto prestigio, le solicitaron en varias ocasiones préstamos económicos.

21. Las guerras contra Gran Bretaña se dieron en la Guerra de la Independencia de los EE. UU entre 1779 y 1783 y en las guerras navales de 1797 a 1801. Además, entre 1804 y 1805 se establece un conflicto naval con Inglaterra por la recuperación de Gibraltar. Las guerras contra Francia se dieron, primero contra la República Francesa entre 1793 y 1795 y después en las guerras napoleónicas entre 1808 y 1814.

22. De hecho, la ocupación francesa de A Coruña duró sólo seis meses, entre enero y junio de 1809.

Los Adalid y los Torres fueron abanderados de las ideas liberales ocupando puestos políticos y militares relevantes (Mariño, 2004) como fue su participación en la Junta Suprema del Reino de Galicia o en la Provisión de Víveres del Ejército de Galicia²³. Sin ir más lejos, Marcial Francisco de Adalid ocupó en 1812 el cargo de Comisario Ordenador Honorario de los Ejércitos del Estado Mayor²⁴. Especialmente importante fue su relación con clubs, reuniones o sociedades secretas de perfil masónico y de índole liberal como el llamado Club de Jacobinos o Club de la Esperanza, activo entre los años de 1810 y 1814. Fue la primera tertulia patriótica y eje principal del liberalismo en Galicia porque desde él se discutieron y adoptaron las medidas que más tarde comenzaron a circular por toda Galicia. Su trascendencia fue tal que si cualquier órgano de poder quería subsistir en esta etapa dominada totalmente por los liberales, tenía que contar con el Club (Barreiro, 1982, pp. 138-140 y 174-184; Valín, 1984 y 2004)²⁵.

2. ENTRE CAMEROS Y A CORUÑA: ALTA CULTURA, REDES SOCIALES Y SOCIABILIDAD MODERNA DEL “BUEN TONO”

Resulta complejo el rastreo de fuentes específicas sobre el tipo de formación y educación que recibieron estas familias de serranos en Cameros, antes de marchar hasta A Coruña (Gil-Díez, 2011 y 2014)²⁶. Desde luego, es altamente probable que contaran con una buena educación, musical incluida, dado su rango y su capacidad relacional. De hecho, queremos constatar la existencia de ciertos vínculos surgidos de la potente red familiar tejida desde Cameros por los Adalid con cameranos ilustres de su tiempo que destacaron por su cosmopolitismo y sus ideales iluministas que incluían una educación musical apropiada y del “buen gusto”. Es el caso de redes clientelares que hemos constatado tenían diferentes miembros del clan Adalid –la casa “Simón Adalid y Cía”, entre otras–²⁷ con Mariano Antonio Manso de Velasco y Sánchez de Samaniego (Logroño, 1760-1834), uno de los mayores empresarios riojanos de cabaña lanar trashumante sita en Torrecilla de Ca-

23. Para el cargo en la Junta Suprema véase AMC, administración, oficios, caja 6575. Marcial de Adalid ocupó el cargo de director de Provisión de Víveres del Ejército de Galicia entre los años de 1796 y 1808. Esta información aparece en *Almanaque mercantil, ó Guía de comerciantes, para el año de 1797*, p. 417.

24. AGMS. Sección 1ª, Legajo A-243.

25. Apoyaron al ejército tanto económicamente como a través de una participación directa en aquellas reuniones, trabajando siempre para promover el cambio político y restaurar la constitución de 1812.

26. Queremos resaltar aquí los estudios de Gil-Díez sobre importantes figuras riojanas ilustradas, también dedicadas al comercio, que eran poseedoras de una amplia educación y cultura. Son los casos de Bernardo de Elías y de Sebastián Martínez.

27. ATHA, Familia Samaniego, Correspondencia personal, Correspondencia dirigida a Mariano Antonio Manso: signaturas ATHA-DAH-FSAM-095-019 (años de 1787 y 90); ATHA-DAH-FSAM-101-069 (año de 1811); ATHA-DAH-FSAM-098-031 (año de 1800); ATHA-DAH-FSAM-098-012 (año de 1801), etc. Correspondencia dirigida a Mariano Antonio Manso.

meros²⁸. Manso de Velasco casó en 1784 con la hija de Xavier María de Munibe e Idiáquez (1729-1785), VIII Conde de Peñaflorida. Influyente ilustrado y, como tal, uno de los primordiales impulsores de la Ilustración musical en el País Vasco (Bagües, 1990-1991), Peñaflorida fue promotor principal y alma mater de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (1764) y del Real Seminario Patriótico Bascongado de Bergara (1776). Su yerno, siendo receptor también de ideas revolucionarias e ilustradas llegadas a Cameros (Angulo, 2007, pp. 26 y 35)²⁹, no se quedó a la zaga en esa práctica musical que a día de hoy está siendo objeto de nuestro estudio tras el hallazgo de nuevas fuentes³⁰.

La educación ilustrada que pudo recibir Marcial F. Adalid de Rozas en su juventud, se refuerza al constatar su rápido y profundo acceso a un tipo de capital cultural enarbolado por un sector de las clases hegemónicas de A Coruña y que, consecuentemente, le ayudó en su ascenso al poder. Una vez en la ciudad portuaria, se relacionó con grandes personalidades ilustradas formando, en algunos casos, fuertes lazos de amistad. Instituciones de cariz ilustrado primero, y liberal después, como el Real Consulado del Mar, del que vimos fue Cónsul y Prior en varias ocasiones³¹, o el Club de la Esperanza, en el que ejerció cierto liderazgo, se contemplan, y de acuerdo con los estudios de María Zozaya (2002), especialista en los espacios asociativos de la élite, como los espacios de sociabilidad donde principalmente se instauraron dichas relaciones. En el Real Consulado, institución que se dedicó a la propagación de las ideas ilustradas entre todos los ciudadanos, al igual que las Sociedades Económicas de Amigos del País, fue donde Marcial F. Adalid forjó nexos con Alexander Járdine (?-1799), Cónsul de Inglaterra del Reino de Galicia, Asturias y Santander (1788-96) y amigo a su vez de Jovellanos³². Járdine, representante del enciclopedismo europeo, ayudó a dinamizar y

28. En calidad de primogénito, recibió el Señorío del Valle de Arraya y los mayorazgos de Samaniego, Irala, Idiáquez y Yurreamendi. Caballero de la Real Maestranza de Valencia. Hijo de Félix José Manso de Velasco y Crespo, nacido en Torrecilla en Cameros en 1709. Caballero de la Orden de Santiago en 1748, y de María Josefa Sánchez de Samaniego y Zavala (Laguardia, Álava, n. en 1758; + 1779). Mariano Antonio Manso de Velasco casó en 1782 con Francisca Borja de Munibe y Areizaga, natural de Marquina, e hija de los Condes de Peñaflorida. http://www.euskalnet.net/laviana/gen_hispanas/mansovelasco.htm

29. De acuerdo con Angulo (p. 26), en estas familias de notables “se aprecian las ramificaciones de la influencia revolucionaria francesa y de las ideas de la ilustración desde Cameros a Bilbao” gracias a los contactos bayoneses con los que contaba, la lectura de periódicos franceses y la influencia determinante en este sentido de uno de los miembros más ilustrados de esta familia, Félix María Sánchez de Samaniego.

30. La publicación de este estudio será incipiente.

31. Sin embargo, la biblioteca privada decimonónica de la ciudad de A Coruña fue, con toda probabilidad, la de los primos Torres –sólo llegó hasta nuestro días la biblioteca de partituras de esta rama familiar-. Parece que el contenido de sus fondos era de gran valía y entre otros fines sirvió de fuente fundamental para las investigaciones del historiador y diplomático, Enrique de Vedía y Goossens (1802-1863), para la escritura de su libro sobre la historia de A Coruña.

32. También se relacionó con: Pedro A. Sánchez Vaamonde (1749-1806) el mayor benefactor de libros de la biblioteca del Real Consulado; el geógrafo y naturalista José Cornide

divulgar las ideas ilustradas durante su estancia A Coruña dejando sentir su influencia ideológica en la vida cultural. Durante la guerra de España con Francia (1793-96), fue Inglaterra la única proveedora de libros, revistas o instrumentos científicos de los ilustrados españoles, por lo que tanto Járdine (Sánchez, 1992, p. 250)³³ como los correos marítimos de Falmouth³⁴ –llamados también “barcos de la ilustración”–, fueron esenciales en ese proceso (Meijide, 1966, p. 75).

Por ello, es hacia finales del siglo XVIII cuando Marcial F. Adalid amplía su biblioteca de libros, con una temática principalmente relacionada con ideas tanto preilustradas e ilustradas como liberales, entre las que queremos destacar aquellas que tocaban cuestiones de urbanidad y civilidad (Queipo, 2019)³⁵. Los libros donde se encontraban dichas ideas, manuales de conducta entre otros, estaban llenos de modernidad civilizadora, es decir, y de acuerdo con Cruz Valenciano, podemos entender que eran libros de promoción de la educación cívica (2014, pp. 47-49). Los hijos y nietos del patriarca camerano se educaron en dicho ambiente, pues se invirtió gran parte de la extensa fortuna familiar en una exquisita formación y en la imitación de los espacios de sociabilidad cultural de la nobleza, haciéndoles sobresalir por encima de la media de las familias principales de A Coruña³⁶. Todo ello les llevó, posteriormente, a ampliar la biblioteca con libros que asumían una nueva urbanidad ya más propia de la década de 1820 (Queipo, 2019), calificada como urbanidad cívico burguesa o sociabilidad del “buen tono” (Cruz, 2014, pp. 554 y ss).

3. LAS PARTITURAS: CUARTETOS DE CUERDA DE UN MERCADO LIBERAL TRANSNACIONAL

Debemos entender, aplicando planteamientos de R. Chartier (1992) para la historia cultural, que los Adalid construyeron el sentido de los textos

(1734-1803); el matemático y afrancesado José Lucas Labrada (1762-1842) y el clérigo e ilustrado radical Manuel Pardo de Andrade (1764-1832).

33. A este respecto, parece que Járdine colaboró también con la biblioteca del Real Consulado con una donación de libros de artes y ciencias.

34. Los buques-correos o *Corunna boats* entre Falmouth y A Coruña, condujeron desde 1689 correo oficial y particular de Gran Bretaña con destino a España y Norte de Portugal. A veces transportaban, como los Correos Marítimos de Ultramar, pequeñas partidas de géneros mercantiles e incluso mercancías de contrabando como textiles, plata e incluso libros. Ese comercio de libros fue promovido por los ilustrados españoles, ávidos de saber, para marchar al compás de Europa.

35. Contenía doscientos noventa y dos volúmenes de un total de noventa títulos. Queremos destacar el manual de urbanidad de Feijoo y Montenegro, Fray B. J. (1784-85). *Teatro Crítico Universal*.

36. Se instruyeron en todos los campos conectados con el mundo comercial y financiero del momento. Y además, en paralelo y muy ligado al hecho de ser A Coruña una ciudad de potente acuartelamiento militar, desarrollaron carreras militares, principalmente dentro de los cuerpos de artillería e infantería. También formaron parte de la Milicia Nacional coruñesa. Por supuesto, se formaron en música tocando violín, violonchelo, guitarra y piano-forte.

que tenían en las bibliotecas de libros con las que se educaron, hecho que, consecuentemente, los condujo hacia una práctica cultural musical acorde con ese sentido o, en definitiva, acorde con las ideas que leyeron o escucharon (Queipo, 2019)³⁷. Es por ello que Marcial Adalid de Rozas comenzó a forjar en paralelo una biblioteca con textos musicales dedicados casi en exclusiva al cuarteto de cuerda. Esta práctica la ampliaron ostensiblemente las siguientes generaciones en un contexto también transnacional propio de la década de 1820. Un sistema de valores comprometido con la modernidad que no sólo ha quedado reflejado en manuales de urbanidad, cuadros, etiqueta y buen gusto...sino también en las partituras.

La biblioteca musical Adalid se compone de setecientas noventa y dos obras recogidas en ciento setenta libros. La parte objeto de este estudio, que denominamos parte “antigua”, la conforman ciento y una obras repartidas en diecisiete volúmenes de encuadernación homogénea divididos en sets de partes instrumentales³⁸. En ellos se hallan en su mayoría y en formato impreso –sólo dos manuscritos– cien cuartetos de cuerda y una ópera³⁹. Fueron compradas por Marcial F. de Adalid de Rozas entre finales del siglo XVIII y ca.1814.

Doce de los volúmenes hacen una colección propia y diferenciada del resto. Divididos en tres sets, recogen ochenta y cinco cuartetos -11% de obras sobre el total del fondo- de edición inglesa, francesa y alemana, muchos de finales del siglo XVIII. Sin embargo, su adquisición se hizo vía Lisboa y, de acuerdo con nuestro análisis, en torno a 1810-1814 a través de almacenes y casas editoriales musicales afincadas en Lisboa, como las de João Baptista Waltmann, João Baptista Weltin y Pedro Anselmo Maréchal.

El compositor con más obra en esta colección de cuartetos comprada en Lisboa es Ignaze Pleyel (1757-1831) con cuarenta y cinco –más del 50% de obras que albergan los doce volúmenes–, seguido por Adalbert Gyrowetz (1763-1850) con veintiuno. Además, en comparación con el cómputo total de obras de la biblioteca Adalid, Pleyel y Gyrowetz están dentro de los

37. La biblioteca decimonónica, como ente cultural y como espacio, contribuyó a difundir y construir el sentido de los textos.

38. Los volúmenes de dichos sets comparten características comunes, principalmente de encuadernación que difieren de forma contundente del resto de libros del fondo. No utilizan pasta española sino un tipo de encuadernación más antiguo caracterizado por utilizar cuero tintado en blanco y etiquetas adosadas a las tapas anteriores cuyo contenido figura escrito a mano. Los datos de estas etiquetas, situadas en las tapas anteriores de los volúmenes, son breves y sólo hacen referencia al número de cuartetos, al nombre del compositor y a la parte instrumental que se recoge en ese volumen del conjunto que forman un set.

39. La ópera de esta parte “antigua” en partitura general y manuscrita es *El Califa de Bagdad* de [Boieldieu, (François) Adrien (1775-1834)]. La partitura recoge el siguiente dato: “Valencia 8 octubre de 1813”. Las obras de las signaturas 170 a 173 y 232 a 239 son impresas, insertas en sets de volúmenes encuadernados y compradas en Lisboa. Las únicas piezas no encuadernadas pero impresas, son las que se encuentran en la signatura 431 las cuales recogen de forma incompleta, de casas musicales parisinas pero sin sello de Lisboa, cuartetos de F. J. Haydn, F. R. Gebauer, E. Eichner y A. Hugot. Las signaturas 392 y 241 a 244 recogen sólo obras manuscritas.



Figura 1. Tapas correspondientes a los volúmenes de la parte del violín de los tres sets. De izquierda a derecha, signaturas 171 -compradas a Weltin, 233 y 237 -compradas en su mayoría a Waltmann- (BRAG).

nueve primeros compositores con mayor número de obra en el fondo, por detrás de Boccherini, Haydn, Rossini y Beethoven (Queipo, 2015). La obra de estos dos compositores sólo se recoge en esta parte “antigua” del fondo Adalid, como también es el caso de la obra compositiva de Jean Nicholas August Kreutzer (1778-1832) del que hay seis cuartetos concertantes y de

Giovanni Battista Viotti (1755-1824) con otros seis cuartetos⁴⁰. Otros compositores con cuartetos en esta colección traída de Lisboa son Rodolphe Kreutzer (1766-1831) con seis y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) con uno⁴¹.

Los veintiún cuartetos de Gyrowetz están concentrados en un único set de cuatro volúmenes (véase Figura 1). Editados en su mayoría entre 1788 y ca. 1802, fueron vendidos por Waltmann con pretensión de ser colección completa, una novedad propia del mercado editorial de la época que, en realidad, consistía en colecciones con amplias selecciones de sus géneros más representativos. Según hemos podido identificar contienen los opus 1 (1788, seis cuartetos de tipo *concertant*), 16 (1796, seis cuartetos)⁴², 27 (ca. 1797, tres cuartetos de tipo *concertant*)⁴³ y 42 (ca. 1802, tres cuartetos), todos ellos en edición de J. André de Offenbach. También el opus 25 (ca. 1796, tres cuartetos) pero en edición de I. Pleyel de París⁴⁴.

Los cuarenta y cinco cuartetos de I. Pleyel se ubican repartidos en los otros dos sets, junto con los de Kreutzer, Mozart y Viotti (véase Figura 1). Supone un número muy significativo de obras en comparación con el corpus cuartetístico completo de Pleyel –compuso setenta cuartetos–. La colección de cuartetos tiene pretensión también de ser completa, en edición mayoritaria de Pleyel entre los años de 1796 y 1804, y adquiridos principalmente vía Waltmann. Los cuartetos los hemos identificado como⁴⁵: doce cuartetos

40. Los cuartetos de A. Kreutzer corresponden con el Opus 1 y los de Viotti con el Opus 2. Ambos conjuntos de cuartetos fueron editados por Sieber en ca. 1800 y ca. 1783, respectivamente, y redistribuidos por Waltmann. Viotti tiene más obra en el resto del fondo Adalid pero en formato orquestal, no de cámara.

41. Los cuartetos de R. Kreutzer corresponden con el Opus 2 y fueron editados por Pleyel ca. 1800 y redistribuidos por Weltin. La obra de Mozart está representada con una primera edición de Hoffmeister de Viena del cuarteto K. 499 nº2 hecha en el año 1786. Fue vendido a través de la casa Weltin de Lisboa. También consta en la parte “antigua” una interesante adaptación manuscrita para cuarteto de cuerda de la ópera *Don Giovanni* (signaturas 241 a 244).

42. El Opus 16, de acuerdo con la normalización que consta en el diccionario *Grove Music Online* sólo contiene tres cuartetos. Waltmann escribe sobre las portadas “Op.16 Liv. 2” para el número de plancha 745 de J. André. Por la datación que hacemos apoyándonos en Otto Erich Deutsch (1950), es esta obra la que se corresponde con el Op. 16, editada en 1795-96. Por lo tanto, el otro conjunto de tres cuartetos que Waltmann denomina como “Op.16 Liv. 1” pertenece a otro opus de cuartetos del que, por el momento, carecemos de información.

43. Pese a que en el *Grove Music Online* no consta el Opus 27, hemos decidido mantenerlo al localizar otro ejemplar en Archivo Estatal de Baden-Württemberg, bajo el mismo título normalizado de *III / Quatuors / concertans / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / composés par / A. Gyrowetz / Oeuvre 27me Offenbach, J. André*. Recuperado de <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/73COVCRBIEIYNLO2MVX3BPJCTPRZCINV>. La datación de ca.1797 es nuestra apoyada en Deutsch (1950).

44. En otras bibliotecas no le otorgan número de opus por lo que, por el momento, hemos decidido no referenciarlo. Consta otro ejemplar bajo el mismo título normalizado en *Bibliothèque di Bérgamo*, MUS0148718.

45. Hemos identificado las obras gracias al estudio y numeración del corpus de Pleyel hecho por Rita Benton. The University of Iowa, Rita Benton Music Library. Recuperado de: https://search.lib.uiowa.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=01IOWA_ALMA21433351320002771&context=L&vid=01IOWA&lang=en_US&search_scope=library_catalogs&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,PLEYEL

concertantes B 313 a 324 (opus 3 y 4, edición de Pleyel y Sieber, respectivamente) –adquiridos vía Waltmann–; doce cuartetos prusianos B 331 a 342 (opus 5 y 6, edición de Pleyel⁴⁶) –adquiridos vía Weltn–; seis dedicados al Príncipe de Gales, B 346 a 351 (opus 7, en edición de Longman & Broderip⁴⁷) –adquiridos vía Maréchal–. Hay un conjunto de seis dedicados al Rey de Nápoles, B 353 a 358 (opus 8) que consta de tres ediciones diferentes⁴⁸. La de la londinense Longman & Broderip (sólo tiene el primer set de tres cuartetos) y la hecha por el propio Pleyel, fueron compradas a la casa Weltn. La tercera, de la firma alemana de André, por Waltmann⁴⁹.



Figura 2. Ejemplo de una portada de una obra de Pleyel, en edición de Pleyel y con el sello de Waltmann (BRAG).

Las colecciones de cuartetos de este set traído de Lisboa contienen, en general, cuartetos que eran más asequibles para la interpretación *amateur* propia del mercado musical del momento. Hemos visto que muchos giran

46. *Douze Nouveaux/ Quatuors/ dédiés/ A sa Majesté/ Le Roi de Prusse./ Composés par/ Ignace Pleyel*

47. *A Seventh Set/ of/ Six/ Quartets/ for/ Two Violins Tenor & Violoncello/ Dedicated to/ His Royal Highness the/ Prince of Wales.*

48. De la edición londinense sólo constan los tres primeros cuartetos: *8th sett of quartetts, Three/ Quartetts/ for/ Two Violins Tenor & Violoncello/ Composed & Dedicated/ to His Majesty the King of Naples/ by/ Mr. J. Pleyel/ Being the 8th Sett of Quartetts/ Book II.*

49. Las casas de redistribución de las partituras en Lisboa son Waltmann para las obras editadas por Longman & Broderip y por André. Y la casa Weltn para las editadas por Pleyel.

en torno a la concepción del cuarteto concertante parisino –*quatuor concertant*– que tuvo su apogeo entre 1790 y 1810 (Parker, 2005 y Garnier-Butel, 1992)⁵⁰. Otros, además, se han constatado como comercialmente exitosos en su tiempo, caso, por ejemplo, de los doce Cuartetos Prusianos de Pleyel (B331-42). De acuerdo con la musicóloga británica Christina Bashford (2013), este tipo de obra buscaba satisfacer las necesidades del dileitante y se puede entender bajo la etiqueta de *Hausmusik*⁵¹.

En cuanto a los almacenes de música, es el de Waltmann del que se adquieren cincuenta y un cuartetos y, por lo tanto, se postula como el almacén redistribuidor de más obra, principalmente de la composición de Gyrowetz y Pleyel (véase Figura 2). Le sigue el almacén de Weltin con veintiuno, y el de Maréchal del que sólo consta la venta de un set de seis de Pleyel. Estos almacenistas y editores, de origen alemán, caso Waltmann o Weltin, y francés, caso Maréchal, tenían conexión fluida con las editoriales francesas, alemanas e inglesas trayendo música de compositores como Gyrowetz, Mozart, Pleyel o Wranitzky, entre otros (De Brito, 1993 y Durães, 2006). Además, disfrutaban de prestigio en los círculos aristocráticos de Lisboa al trabajar también como músicos profesionales de la Real Cámara (De Brito y Cranmer, 1990).

La adquisición de este repertorio por parte de los Adalid vía Lisboa y no a través de Madrid, centro de recepción musical más estudiado en España (Cuervo, 2012)⁵², resulta comprensible en la época tratada. En Galicia, el caso Adalid no es el único en documentar la adquisición de partituras, en formato impreso y por esta vía. Desde fuentes de la capilla de música de la Catedral de Santiago se constata que ya en torno a 1800, el coste de traer las obras vía Madrid era elevadísimo y, sin embargo, a través de Lisboa “cuyo almacén es el más surtido de la Europa, se compraban con mayor equidad” (Santos, 2019, p. 440). En estas transacciones se documenta, además, que utilizaban para ello agentes comerciales –o vinculados por alguna relación de amistad– tanto de Oporto como de Lisboa.

50. De acuerdo con Garnier-Butel, debían ser piezas cortas y fáciles y generalmente llevaban la mención de *concertant*, lo que significaba que ninguna de las partes tenía privilegios sobre las otras.

51. El término alemán *Hausmusik* era empleado para referirse a la interpretación de música vocal o instrumental, sin público y en el hogar, con el fin de servir como entretenimiento familiar. A su vez se conecta con la etiqueta “música de cámara” que en esencia implica intimidad, música cuidadosamente compuesta, escrita y tocada para su propio beneficio, siendo uno de los elementos más importantes en música de cámara el placer social y musical de intérpretes que tocan juntos.

52. Entre otros estudios sobre la recepción musical en Madrid usamos la tesis de Cuervo pues aporta un estado de la cuestión amplio, citando, entre otras, unas de las primeras investigaciones sobre el tema como las realizadas por José Subirá (1971). De acuerdo con estos estudios los anuncios aparecidos en la prensa de finales del siglo XVIII y principios del XIX en Madrid nos hablan de la variedad de países de los que se importaba música instrumental hasta la capital. Impresa en Viena, París o en Londres, entre otras ciudades europeas, traían obras de Pleyel, Hoffmeister, Wranitzky, Mozart, entre otros.

Desde luego, estas fuentes explican por qué los Adalid adquirieron este conjunto de partituras directamente a través de Lisboa. Primero, parece que la compra era más económica, y segundo, las redes comerciales que habían instaurado con su firma mercantil en Portugal con agente en plaza, facilitaron todavía más el acceso a ellas. Una fuente que nos acerca a la fecha de la posible compra de las partituras, ca.1810-14, es la red de negocio que tenía la casa Adalid con la británica Morrogh & Walsh afincada en Lisboa (Queipo, 2015) y operativa entre 1810 y 1818 (Walford, 1940)⁵³. Que sea británica no es casual dado que desde 1810 -Tratado de Río de Janeiro- Portugal abrió Brasil al comercio británico y fue la protección británica la que permitió la enorme expansión de Portugal en América y África (De Lemus Chávarri, 2004). En este sentido, habría que añadir que las buenas relaciones históricas de A Coruña con Portugal y con la Corona británica⁵⁴, principalmente durante las guerras napoleónicas en la Península Ibérica, facilitaron esas conexiones comerciales en medio de la guerra y de la crisis económica y política que vivía la oligarquía comercial y financiera de A Coruña.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Localizados en A Coruña, y por lo tanto fuera de Lisboa, creemos, y a falta de que aparezcan otras colecciones musicales similares, que los ochenta y cinco cuartetos comentados en el anterior epígrafe conforman un fondo único y excepcional de partituras. Por un lado, es significativo en el contexto ibérico porque documenta las potentes relaciones comerciales que estos almacenistas, principalmente la casa de origen alemán Waltmann, habían tejido con las editoriales musicales europeas más importantes de la época, como Pleyel de París, André de Offenbach y Longman & Broderip de Londres. Por otro lado, resulta un referente del inicio de estas prácticas musicales transnacionales que llegaron a la Península Ibérica, y en concreto al entorno atlántico galaico-portugués, en una época convulsa. Una época en la que la compra por esta vía indirecta se ha postulado como más fácil y natural para aquel momento y ámbito geográfico –las partituras de los Adalid de los 20 fueron compradas directamente a las ciudades de producción de las partituras como Londres, París y ciudades alemanas-. Creemos, por lo tanto, que este caso de estudio se erige como pilar importante en el estudio del papel que tuvieron estos almacenes de Lisboa en la circulación y comercio transnacional de partituras en el marco revolucionario previo a 1814.

En cuanto a la elección del cuarteto de cuerda como música distintiva –música “seria”, “clásica”-, el patriarca camerano, sabiendo que tanto una biblioteca de libros como de partituras, ambas bienes materiales e inmateriales al tiempo, actuaban simultáneamente como referentes simbólicos externos

53. Con los años, fundamentalmente la firma de los Torres ampliarían todavía más su actividad al crear vínculos matrimoniales con familias destacadas de la banca y comercio de Lisboa y de Oporto.

54. Recuérdesse la profunda red mercantil que vimos tenía la ciudad de A Coruña con el norte de Portugal y con Inglaterra desde la instauración de los *Corunna Boats*.

de estatus social, de progreso y modernidad de sus coleccionistas, supo contribuir con esa elección al proceso civilizador. Un proceso diferencial, selectivo y creciente entre el sector al que pertenecía Marcial F. Adalid de Rozas, el de las parentelas más conectadas con el ejército, las carreras al servicio del reformismo borbónico y la economía política. De acuerdo con sus ideas adquiridas en el marco global revolucionario, ilustradas primero y liberales después, y gracias en parte a las redes a las que pertenecía, comenzó a forjar la biblioteca musical “antigua” de su saga familiar. La propiedad de estas publicaciones, precedentes a la voluminosa biblioteca musical camerística de los Adalid de la década de 1820, así como la de los Torres, marcó una transición a la instauración definitiva y posterior de una práctica cultural, de un estilo de vida que utilizó también este tipo de música como distintivo de su grupo social dominante y hegemónico de adscripción liberal, impulsor de dicho cambio político revolucionario. La nueva práctica en transición se definió, como hemos probado, en un repertorio de colecciones “completas” del corpus compositivo de cuartetos de cuerda de autores que se encontraban en pleno apogeo productivo, principalmente de Pleyel y Gyrowetz, pero también de Viotti y Kreutzer. Si un criterio marcó la selección de las colecciones fue principalmente el de la sencillez de ejecución para la interpretación *amateur*, doméstica y privada masculina, de ahí la mayor proporción de piezas conferidas bajo la concepción del cuarteto concertante parisino tan de moda en la época.

Entendemos, por lo tanto, que este caso de estudio se erige como paradigmático del inicio de una práctica musical distintiva utilizada por parte de un sector de las nuevas élites de sesgo liberal en el contexto español revolucionario, previo a 1814 y a la monarquía de Fernando VII. También resulta paradigmático su uso como práctica civilizatoria por parte de un sector de las élites cameranas. Esta familia de riojanos adquirió numerosos cuartetos de cuerda, objetos musicales relevantes para el nuevo juego de sociabilidad moderna del “buen tono” y propios de la alta cultura transnacional de la que también España empezó a participar. Eran marcas de un *modus vivendi* que les permitía estar en la cúpula socioeconómica y a la cual estos cameranos pertenecían y querían seguir perteneciendo tanto en su plaza comercial principal, A Coruña, como en aquellas plazas con las que comerciaban y en las que habían instaurado redes clientelares con las élites comerciales y financieras que se distinguían, precisamente, mediante las mismas prácticas musicales transnacionales. Es decir, sean cuartetos de cuerda que contribuyeron a afianzar la revolución liberal y del capital.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, L. (1986). *Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen*. La Coruña, España: Edit. Xunta de Galicia.
- Angulo Morales, A. (2007). *De Cameros a Bilbao. Negocios, familia y nobleza en tiempos de crisis (1770-1834)*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.

- Bagües Erriondo, J. (1990-1991). *Ilustración musical en el País Vasco: La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* Vol. I y *El Real Seminario Patriótico Bascongado de Vergara*, Vol. II. Donostia-San Sebastián, España: R.S.B.A.P.
- Barcala Muñoz, A. (2001). Tierra, familia y política. En L. Roura i Aulinas y J. Francisco Fuentes Aragonés (coords.), *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje al profesor Gil Novales*, (pp. 157-182). Zaragoza, España: Instituto de Estudios Aragoneses.
- Barreiro, X. R. (1982). *Historia contemporánea de Galicia I. De la guerra de la Independencia al Postfranquismo (1805-1983)*. La Coruña, España: Ediciones Gamma.
- Bashford, C. (2010). Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain. *Journal of the American Musicological Society*, (LXIII) 2, pp. 291-360.
- (2013). Chamber music. En *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05379>.
- Benton, R. (1990). *Pleyel as Music Publisher*. Stuyvesant NY: Pendragon.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of judgement of taste, Richard Nice* (trans.). Cambridge, Uk: Harvard University Press.
- Carreras, J. J. (2018). La Transición a un nuevo siglo (1790-1830). El legado ilustrado del concierto. En J. J. Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en la España del siglo XIX*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 308-313.
- Cascudo, T. y Queipo, C. (2021). Una práctica moderna y capitalista: escuchar música clásica en los primeros años de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1866). *Artígrama*, (36), pp. 25-45.
- Chartier, R. (1992). *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Cruz Valenciano, J. (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.
- Cuervo, L. (2012). *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos* (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- De Brito, M. C. (1993). Edições musicais em Portugal nos séculos XVII e XVIII: distribuição e significado. *Revista de musicología*, (Vol. 16), 3, 1993, pp. 1137-1142.
- De Brito, M. C. y Cranmer (1990). *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda
- De Cadenas y Vicent, V (ed.) (1980). *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: extracto de sus expedientes, Siglo XIX*. Letras T-Z. (Vol. IX, pp.39-40). Madrid: Hidalguía.

- De la Peña Vidal, C. (2017). Marcial del Adalid Gurrea e os seus devanceiros. *Nalgures*, (Vol. 13), pp. 107-131.
- De Lemus Chávarri, F. (2004). *Estudio de las relaciones hispano-portuguesas durante la vigencia del Tratado de Methuen: los tratados de límites en ultramar* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Delgado, C., Rueda, G. y Sazatornil, L. (2008). Las principales ciudades portuarias en la España del siglo XIX. *Comunicación presentada en IX Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica*, Murcia.
- Deutsch, O. E. (1946). *Music Publishers' Numbers: A Selection of 40 Dated List, 1710-1900*. London: Aslib.
- Devriès, A. y Lesure, F. (1979-1988). *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, (Archives de l'Édition Musicale Française, 4), 2 vols., Genève: Minkoff.
- Durães Albuquerque, M. J. (2006). *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Estudos Musicológicos (29). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Elías, N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- García López, A. (1999). *Una historia de la banca española a través de sus documentos*. Valladolid: editorial Lex Nova.
- Garnier-Butel, M. (1992). *Les Quatuors à cordes publiés en France Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Tesis doctoral). París IV.
- Gil-Díez Usandizaga, I. (2011). Ilustración y comercio. La biblioteca de Bernardo de Elías (1739-1791). Un Riojano en el comercio de Cádiz. *Berceo* (161), pp. 31-47.
- . (2014). Sebastián Martínez, el amigo de Goya. *Brocar* (38), pp. 197-209.
- Giró Miranda, J. (1996). Apuntes sobre un proyecto de investigación: adaptación y cambio. La industria pañera hacia el capitalismo industrial, 1750-1850. *Brocar* (20), pp. 261-276.
- Granado Hijelmo, I. (1994). El solar riojano: una aproximación a la nobleza riojana. *Hidalguía*, 247, pp. 775-783.
- Hernández de Lázaro de Tejada, J. M. (1976). *Tejada, solar y linaje, y su vinculación en la historia de España*. Logroño: Eguren.
- Ibáñez Rodríguez, S., ARMAS, N. y Gómez Urdáñez J. L. (1996). *Los Señoríos en La Rioja en el siglo XVIII*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Imízcoz, J.M. (2014). Entre sí. Por una historia social de los procesos de civilización. En M. García y F. Chacón (coord.), *Ciudadanos y familias. Individuos e identidad sociocultural hispana (siglos XVII-XIX)*, (pp. 127-148), Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . (2019). Las redes sociales del “buen gusto”. Conexiones y circulación selectiva de las novedades materiales en la España del siglo XVIII (Madrid,

- provincias vascas, Navarra, 1700-1840). En J. M. Imízcoz Beunza, M. García Fernández y J. E. Ochoa de Eribe (coords.), *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*, (pp. 239-267), Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Mariño Bobillo, M. C. (2004). Una estirpe riojana en la Coruña. La familia Torres Moreno. *Revista La Coruña*, s. p.
- (2009). *La Coruña bajo el reinado de Fernando VII. La burguesía comercial*. La Coruña: Arenal Publicaciones.
- Martínez Martín, J. A. (2003). *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Meijide Pardo, A. (1966). *Correos Marítimos entre Falmouth y La Coruña: 1669-1815*. Discurso de ingreso en el Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses, A Coruña.
- Ojeda San Miguel, R. (2000). Cameros una comarca puntera en el proceso de industrialización textil español”. *Berceo*, 138, pp. 183-202.
- Parker, M (2005). *String Quartets: A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- Queipo, C. (2013). La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración. *Brocar*, (Nº 37), pp. 61-86.
- (2015). *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca.1815-1848): el fondo musical Adalid* (Tesis doctoral). Logroño: Universidad de La Rioja.
- (2019). *Prácticas musicales y procesos de civilización de la élite financiera y comercial en la España de Fernando VII: el caso de A Coruña*. En J. M. Imízcoz Beunza, M. García Fernández y J. E. Ochoa de Eribe (coords.), *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*, (pp. 191-212), Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sánchez Rodríguez de Castro, M. C. (1992). *El Real Consulado de La Coruña: Impulsor de la Ilustración (1785-1833)*. Sada (A Coruña): Edición de Castro.
- Santos Conde, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*. (Tesis doctoral). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Subirá, J. (1971). *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- Valín Fernández, A. J. V. (1984). *La masonería y La Coruña. Introducción a la historia de la masonería gallega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Valín Fernández, A. J. V. (2004). *De militares y masones. Reflexiones en torno a la creación del código o estereotipo: “militar, liberal y masón”*. (VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea) [CD-ROM]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Walford, A. R. (1940). *The British factory in Lisbon & its closing stages ensuing upon the treaty of 1810*. Lisboa: Instituto Britânico em Portugal.
- Weber, W. (2008). *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press.
- Zozaya Montes, M. (2002). *El Casino de Madrid, orígenes y primera andadura*. Madrid: Casino de Madrid.

LUCRECIA ARANA, LA MUSA DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO

NURIA BLANCO ÁLVAREZ*

RESUMEN

Lucrecia Arana fue una de las más destacadas cantantes de zarzuela del cambio de siglo XIX al XX. Dotada de unas cualidades interpretativas y canoras únicas, muy pronto accedió al estatus de primera tiple de los principales coliseos madrileños, como el Teatro de la Zarzuela, donde dio vida a personajes que han quedado para la historia del género chico, como Carlos de *La viejecita* y Pilar de *Gigantes y cabezudos*, zarzuelas compuestas por Manuel Fernández Caballero. En él encontró la artista al modisto de su voz pues le hacía los papeles a medida para que pudiera lucirse en todo su esplendor. Caballero es el compositor más prolífico de zarzuelas de su época, autor de obras emblemáticas como *El dúo de La africana*, *Los sobrinos del capitán Grant* y *Chateau Margaux*, que siguen vivas en nuestros actuales escenarios. La unión de ambos artistas dio lugar a éxitos apoteósicos, quedando sus nombres indisolublemente unidos en el mundo de la zarzuela.

Palabras clave: Lucrecia Arana, tiple, zarzuela, Manuel Fernández Caballero.

Lucrecia Arana was one of the most outstanding zarzuela singers from the turn of the 19th to the 20th century. Endowed with unique interpretive and singing qualities, she very soon gained the status of first tiple of the main Madrid coliseums, such as the Teatro de la Zarzuela, where she gave life to characters that have remained in the history of the género chico, such as Carlos from La viejecita and Pilar from Gigantes y cabezudos, zarzuelas composed by Manuel Fernández Caballero. The singer found in Caballero the couturier of her voice because he made the characters to fit in her voice so that she could show off in all her splendor. Caballero is the most prolific composer of zarzuelas of his time, author of emblematic works such as El dúo de La africana, Los sobrinos del capitán Grant and Chateau Margaux, which are still alive on our current stages. The union of both artists gave rise to outstanding successes, leaving their names inextricably linked in the world of zarzuela.

Keywords: Lucrecia Arana, tiple, zarzuela, Manuel Fernández Caballero.

* Centro Superior Musical Arts Madrid. nuriablancoalvarez@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Lucrecia Arana (Haro, 1867-Madrid, 1927) ha sido una de las más reconocidas cantantes de zarzuela de finales del siglo XIX y principios del XX, dedicándose en concreto al género chico. Poseedora de una voz muy particular, de un amplio registro y con gran expresividad en las notas más graves, se convirtió en toda una estrella del Teatro de la Zarzuela, del que fue su primera tiple durante más de una década (1895-1907). Fue musa de compositores como Manuel Fernández Caballero que para ella escribió expresamente los personajes de Pilar de *Gigantes y cabezudos* y Carlos de *La viejecita*, entre otros. Este papel travestido, no fue ni mucho menos el único de su carrera, ya que fueron decenas los personajes masculinos que interpretó a lo largo de su trayectoria profesional. Su excitante vida personal, muy adelantada a su tiempo, no obstaculizó su carrera, siendo siempre reconocida y admirada por público y crítica. Durante los veinte años que permaneció en activo, participó en más de un centenar de títulos de zarzuelas, siendo estrenos absolutos la gran mayoría, contándose por éxitos cada una de sus participaciones. Y es que Lucrecia no solo era cantante sino también una consumada actriz que dominaba la escena, lo que la permitía interpretar papeles muy diversos, dotándoles siempre de gran naturalidad y verosimilitud.

Por su parte, Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835-Madrid, 1906) es el compositor más prolífico de zarzuelas de la España de su época con casi dos centenares en su haber (Blanco Álvarez, 2019). A lo largo de sus más de cincuenta años de trayectoria profesional -en la que también fue profesor, empresario y director de orquesta- cultivó zarzuela grande, género bufo, género ínfimo y género chico en todas sus variantes, obteniendo fabulosos éxitos con zarzuelas como *Los sobrinos del capitán Grant*, *Chateau Margaux*, *El dúo de La africana*, *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, todas ellas aún vigentes en los actuales escenarios. El músico encontró en Lucrecia Arana a la tiple ideal para sus creaciones, componiendo a su medida multitud de papeles en los que la riojana pudiera lucir todas sus cualidades canoras y dramáticas. Su relación fue más allá del terreno profesional, estableciéndose entre ellos un cariño paterno-filial que perduró hasta el fallecimiento del músico.

COMIENZOS PROFESIONALES DE LUCRECIA ARANA

Lucrecia López Arana y Fernández nace en Haro en 1867 -dato inédito de Rodríguez Arnáez (1992, p. 15) pues tradicionalmente se creía que fue en 1871-, aunque siendo una niña se traslada con su familia a Madrid donde pronto, y gracias a sus cualidades musicales, inicia una carrera como cantante de zarzuela que crece exponencialmente tras sus primeras intervenciones en papeles secundarios para convertirse en una de las primeras triples de un gran teatro en menos de un año.

Se estrena en los escenarios madrileños -acortando su primer apellido compuesto para su nombre artístico quedándose únicamente con Arana-, como tiple segunda (*La Época*, 18 de mayo de 1888, p. 3) en la compañía

de verano del Teatro Príncipe Alfonso dirigida por Manuel Nieto, el 31 de mayo de 1888, en el papel de paje en la opereta *La mascota* de Edmond Audran (*Nuevo Mundo*, 22 de septiembre de 1904, p. 16). Resulta curioso cómo ese casual papel masculino con el que se presenta en las tablas será algo habitual en su carrera donde interpretará a muchos personajes del otro sexo. Apenas un mes más tarde, concretamente el 25 de junio, interviene en la zarzuela *Certamen Nacional* de Manuel Nieto con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, actuando en varios papeles secundarios -hizo de una gallega en el cuadro segundo, La manzanilla en el tercero y Las casas consistoriales en el cuadro cuarto-, donde obtiene el primer bis de su carrera con un número de conjunto, el “Quinteto de los vinos de España”, en el que participa como La manzanilla (*La Iberia*, 26 de junio de 1888, p. 3). El azar quiso que, a los pocos días, la artista que hacía en la obra el papel de Agustina -una baturra que cantaba una jota en el segundo cuadro- tuviera que ser sustituida, siendo entonces Lucrecia la encargada de interpretarla (Deleito y Piñuela, 1949, p. 102). Sin duda sus orígenes jarreros y su inclinación por la jota favorecieron que la seleccionaran para la ocasión.

Con su buen hacer era inevitable que su primer papel protagonista llegase muy pronto. Y así fue apenas un mes después, cuando el 4 de agosto, otra sustitución la pone al frente de *La cruz blanca* de Apolinar Brull con libreto de Perrín y Palacios, al reemplazar en el Teatro Príncipe Alfonso a Julia Segovia en el papel de Genaro, de nuevo un rol masculino (*Nuevo Mundo*, 22 de septiembre de 1904, p. 17).

Justo un año después de su debut madrileño, el 31 de mayo de 1889, se produce su primer beneficio que tiene lugar en el Teatro Apolo (*La Justicia*, 29 de mayo de 1889, p. 3), donde la joven recibe enormes muestras de cariño y no pocos obsequios (*La Monarquía*, 1 de junio de 1889, p. 3), y en la temporada 1889-90 se la presenta como una de las primeras tiples de ese teatro (*El Imparcial*, 25 de agosto de 1889, p.3). Lucrecia inicia una carrera meteórica, en poco más de un año su nombre se hace habitual en la prensa, empiezan a producirse sus beneficios y le llegan papeles protagonistas al convertirse en la primera tiple del Apolo; a finales de año ya es portada de *La España Cómica* (22 de diciembre de 1889). En ese teatro destacará en zarzuelas como *Lucifer* de Apolinar Brull y libreto de Sinesio Delgado (*La España Cómica*, 3 de noviembre de 1889, p. 3) y continúa cosechando éxitos al protagonizar en julio de 1891 en el Teatro Recoletos *El diablo en el molino*, música de Rafael Taboada con libreto de Cuartero y Vigarva -este último acrónimo del actor Vicente García Valero-, donde vuelve a desempeñar un papel masculino, el de Lamberto, que interpreta de un modo “magistral”, según señalan en *El País* (23 de julio de 1891, p. 2).

MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO, UN MAESTRO DE ZARZUELAS... Y DE JOTAS

Por aquel entonces, Manuel Fernández Caballero ya era un veterano autor de renombre que había cosechado grandes éxitos con *La gallina cie-*

ga, *La marselesa*, *Los sobrinos del capitán Grant* y *Chateau Margaux*. Había nacido en Murcia en 1835 pero, al igual que Lucrecia Arana, se traslada muy pronto a Madrid, en este caso a la edad de 15 años, para continuar sus estudios musicales en el conservatorio de la capital, donde los finaliza en junio de 1856 obteniendo el primer premio en el Concurso de Composición Ideal que organiza la entidad (Blanco Álvarez, 2015, pp. 45-46). Precisamente en ese año, el 10 de octubre, se inaugura el Teatro de la Zarzuela y en esta etapa de juventud, Caballero compone prácticamente en exclusiva para ese coliseo. En 1864, y a pesar de haber estrenado ya veintisiete zarzuelas, el músico no acaba de ver claro su futuro en la escena española y decide probar suerte en Cuba. Allí permanecerá siete años dedicándose a la docencia y componiendo fundamentalmente música de salón, sobre todo canciones en las que empieza a utilizar el folklore hispanoamericano, especialmente habaneras y guarachas, que a la postre se convertirán en un rasgo de su música por lo habitual de su uso (Blanco Álvarez, 2021a).

Era muy común también que usara el folklore español en sus zarzuelas, al que le daba una importancia extrema. De hecho, su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902, lleva por título: *Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical*, una declaración de principios de la base de su música. En sus zarzuelas incluye desde canciones andaluzas hasta música de tintes asturianos, vascos o gallegos, sintiendo especial predilección por la jota en la que era realmente un maestro y donde Lucrecia Arana brillaba en sus interpretaciones.

Tal era la naturalidad de Caballero al escribir jotas que, incluso, la que compuso para la zarzuela *Las nueve de la noche* llegó a creerse de origen popular e incluirse en un cancionero (Gómez Amat, 1988, p. 176). El prestigioso crítico José M^a Esperanza y Sola (1906) no escatima en elogios a esta pieza: “Inspiración, maestría y, sobre todo, un gran conocimiento de la orquesta: he aquí, a nuestro juicio, lo que revela la jota en cuestión” (I: p. 123).

Tal era el dominio del músico que incluyó nada menos que seis jotas entre los números musicales que conforman *Gigantes y cabezudos*, todas ellas muy diferentes entre sí pero de indiscutible sabor aragonés; dos de las cuales, “Luchando tercios y rudos” y “Si las mujeres mandasen” -que interpretaba acompañada por el coro femenino-, escritas para el lucimiento de Lucrecia Arana para quien escribió expresamente el papel protagonista de Pilar de esta emblemática zarzuela. También para ella compuso “La riojana”, una jota que Caballero le regaló para su beneficio el 8 de mayo de 1896 en el Teatro de la Zarzuela (*El Correo Militar*, 8 de mayo de 1896, p.3). El éxito de la pieza fue tan grande que tuvo que repetirse cada noche durante diez días consecutivos, estando incluso especificada en el programa de los anuncios del teatro para reclamo del público; como cabía esperar, esta jota se convirtió en el santo y seña de la cantante, que no dudaba en interpretarla a la menor ocasión.

Y quién no recuerda la apasionada jota de Giussepini en *El dúo de La africana*. Las jotas de Caballero realmente gustaban muchísimo, así lo ex-

presa el crítico de *El Diario de Murcia* (12 de abril de 1903): “Yo, lo confieso ingenuamente, no entiendo *ni jota* de música; pero las *jotas* del Maestro [Caballero], ¡esas sí que llegan al fondo del alma!” (p. 1).

EL ENCUENTRO DE DOS ARTISTAS

Cuando Caballero regresa a España de su periplo cubano, y contra todo pronóstico, no sólo vuelve a los escenarios, sino que además lo hace por la puerta grande con el enorme triunfo de *El primer día feliz* en 1872 y *La gallina ciega* al año siguiente. Los éxitos del compositor se suceden y, al fin, en el verano de 1891, los caminos de Lucrecia Arana y Manuel Fernández Caballero se cruzan. Se unen en el Teatro Recoletos para estrenar, el 19 de agosto, *Las cuatro estaciones*, cosechando un gran éxito, especialmente con el número del “Vals de la Lila”, flor encarnada por Arana, que lucía en este tema todas sus cualidades vocales descritas así en *La España Artística* (23 de agosto de 1891): “Delicadeza, agilidad y claridad suma al emitir las notas, filándolas con gran precisión y sentimiento y al escucharla, no nos creíamos en la sala de uno de esos teatritos por secciones, en los que de todo se oye menos cantar” (p. 2). Y es que el Recoletos, era uno de los teatritos estivales que surgían en Madrid para entretener a los ciudadanos en las calurosas tardes veraniegas con obras de género chico, donde no se esperaba, habitualmente, a grandes artistas. Tan arrebatadora estaba Lucrecia en el papel que los libretistas de la zarzuela, Luis de Larra y Mauricio Gullón (1891), tuvieron a bien añadir en la edición del libreto una nota al pie de este cantable indicando:

Al corregir las pruebas de esta Pesadilla [a esta zarzuela los autores la denominaron ‘Pesadilla Cómico-Lírica’] no hemos querido dejar de consignar el triunfo que la Srta. Arana alcanzó cantando este número. Es necesario oírle y verla para comprender el entusiasmo que produjo. Reciba tan distinguida como amable y modesta primera triple un formidable aplauso de los tres autores. (p. 24)

Resulta curioso que cuando en septiembre Lucrecia es contratada por el Teatro Eslava para esa temporada (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21 de septiembre de 1891, p. 3), en el Recoletos, que continúan poniendo en escena *Las cuatro estaciones*, se ven obligados a suprimir de la obra este vals, pues nadie lo interpretaba como ella (*La España Artística*, 8 de septiembre de 1891, p. 2). El caso es que parecía difícil estar a la altura de Lucrecia en este tema como así lo atestiguan numerosas críticas, como esta aparecida cuatro años más tarde en *El Eco de Cartagena* (13 de marzo de 1895) donde señalan que lo canta “como el ángel más artista lo cantaría” (p. 3).

A partir de entonces, Lucrecia estrena cada año al menos una zarzuela de Fernández Caballero que, conociendo sus cualidades artísticas, le hacía los papeles a medida, como la mencionada jota “La riojanica”, cuya letra corrió a cargo de uno de los hijos del músico, Manuel Fernández de la Puente (*Blanco y Negro*, 17 de agosto de 1903), quien escribió sobre la estrecha relación paterno-filial que llegó a unir a su propio padre con la artista, para quien era además su compositor de cabecera:

Como hermana la traté y la quise. Su segundo padre, llamaba Lucrecia al mío, y como tal le adoró en vida y le lloró en muerte [...] no podía olvidar que el maestro Fernández Caballero escribió expresamente para ella una serie de obras, en las que alcanzó sus mayores triunfos. Tenía, además, presente a toda hora el paternal afecto con que Caballero la distinguía, y no es, por tanto, de extrañar que fuese éste su autor predilecto, que como a padre le quisiera y como a santo le venerase. (p. 61)

A lo largo de los quince años de amistad que compartieron -hasta el fallecimiento del compositor en 1906-, Lucrecia estrenó diecinueve zarzuelas suyas, la mayoría con papeles escritos para ella, y cantó otras nueve más del compositor, así como pequeñas piezas que el músico compuso expresamente para la noche de algunos beneficios de la artista (Véase Apéndice 1). Caballero le componía los papeles a medida y así lo reconoce ella misma asegurando que “todas sus obras encajan completamente en mis facultades” (Burgos, 1917, p. 133).

El 30 de marzo de 1892 un nuevo estreno de Caballero con Arana a la cabeza se presenta en el Teatro Eslava. Se trata del sainete lírico *De Herodes a Pilatos o El rigor de las desdichas*, con libreto de la fructífera pareja integrada por Luis de Larra y Mauricio Gullón, que tanto trabajaron con el músico. Obtuvo un magnífico éxito a juzgar por las críticas recibidas, tanto por el entretenido y gracioso libreto como por la frescura y chispa de la música (*El Imparcial*, 1 de abril de 1892, p. 3) de la que se repitió el dúo interpretado por Arana y Santiago, en los respectivos papeles de Micaela y Filiberto (*El Liberal*, 31 de marzo de 1892, p. 3).

Los éxitos de Caballero se sucedían y Lucrecia era la artista que destacaba en ellos, así por ejemplo, en el estreno de *Triple alianza*, libreto de José Jackson Veyán, el 11 de abril de 1892 en el Teatro Eslava, es de nuevo un vals el que hace las delicias del público en boca de Lucrecia; se trata del “Vals de Marina” que obtuvo un éxito espectacular, siendo calificado como “una verdadera joya” (*El Imparcial*, 12 de marzo de 1893, p. 3), viéndose interrumpido en mitad de su interpretación por las interminables ovaciones del público, que la artista compartió con el maestro.

Al año siguiente tiene lugar el estreno de una de las obras más emblemáticas de Caballero y zarzuela paradigmática del género chico: *El dúo de La africana*, con libreto de Miguel Echegaray, puesta en escena con fabuloso éxito en el Teatro Apolo. Una pena que Lucrecia tuviera entonces contrato con el Eslava y fuera protagonizada por Joaquina Pino porque a buen seguro hubiera sido una sensacional Antonelli en aquel glorioso día, papel que, no obstante, sí interpretará en diferentes momentos de su carrera. Sí será la protagonista, en el papel de Rita, de *Los dineros del sacristán*, una joven panadera enamorada de un herrero que vive en la casa colindante con la que comparte pared. Esta zarzuela, con libreto de Luis de Larra y Mauricio Gullón, fue considerada por Deleito y Piñuela (1949) “el éxito mayor de 1894 en Eslava” (p. 541) y una de las mejores obras del género chico. El dúo que Arana interpreta con Ripoll, un vals titulado “Oye Rita mi quebranto”, fue muy aplaudido y hubo de repetirse ante la insistencia del

público (*El Imparcial*, 25 de marzo de 1894, p. 3). Apenas un mes después de este estreno, en abril de 1894, Lucrecia Arana rescinde su contrato con el Teatro Eslava, coliseo en el que llevaba trabajando tres temporadas. En la prensa (*El Heraldo de Madrid*, 22 de abril de 1894) se especula con el motivo de tal decisión pues aseguran que “la tiple incomparable por su voz hermosa y por su exquisito gusto para emitirla” (p. 3) se encuentra en plenas facultades.

Lucrecia hace la campaña de verano en el Teatro Príncipe Alfonso, con el enorme éxito, el 16 de agosto, de *Campanero y sacristán*, zarzuela cómica de Caballero y Hermoso con libreto de Enrique Ayuso y Manuel de Labra, donde interpreta a Pilar, una señorita enamorada de un militar. En ella destacó con la romanza “Será él”, escrita a propósito para que pudiera lucir sus cualidades vocales. A pesar del triunfo, la artista no estará en Madrid en la nueva temporada, que la pasará en Barcelona y Murcia.

UNA TEMPORADA FUERA DE MADRID

Lucrecia se traslada en septiembre a la capital catalana para trabajar en el Teatro Eldorado donde permanecerá hasta febrero del año siguiente. Allí interpreta con éxito algunas zarzuelas de Caballero como *El dúo de La africana* y *Campanero y sacristán* (Osés, 2017, p. 81). En el mes de marzo, la cantante se une a la compañía de Lino Ruiloa para cantar en Cartagena y Murcia -patria chica de Caballero-, en esta última ciudad continuará durante dos meses más con la compañía de Manuel Taberner. Debuta en Cartagena con el gran éxito que le proporcionan *El dúo de La africana* y *Campanero y sacristán* dejando tras de sí una estela de elogios en la prensa:

La Srta. Arana es sin género de duda la tiple que canta más y mejor dentro del género a que se dedica [...] La Srta. Arana vale mucho; tiene excepcionales facultades de voz -hermosamente aconaltada- y sabe manejarla; es, en suma, una tiple de primera fuerza [...] Esta opinión, ha sido unánime, porque no han sido aplausos los que el público le ha tributado, no; han sido ovaciones entusiastas. (*El Eco de Cartagena*, 11 de marzo de 1895, p. 2)

Las obras de Caballero gozan de especial popularidad en su tierra y es natural que allí se programen con frecuencia; si tenemos en cuenta además que algunas de ellas fueron escritas precisamente para Lucrecia, parece inevitable el fabuloso éxito de esta combinación. La cantante llega a la ciudad de Murcia levantando pasiones: “voz como la suya no la hemos oído jamás en las zarzuelas chicas” aseguran en *Las Provincias de Levante* (25 de marzo de 1895, p. 3). Allí no puede dejar de cantar algunas de las zarzuelas que el ilustre murciano compuso para ella como *Triple alianza*, *Los dineros del sacristán* y *Campanero y sacristán*, con un éxito clamoroso. En las mismas páginas escriben “dudamos que haya tiple del género chico -y aun del grande- que las cante como Lucrecia Arana” (p. 3). También se luce en esas tierras con una de las piezas que más gustaba interpretar, la jota, cantando magistralmente (*Las Provincias de Levante*, 23 de abril de 1895, p.

2) la incluida en *Los zangolotinos*, zarzuela con libreto de Jackson Veyán que Caballero había estrenado en el Teatro Apolo en 1889. Son tantos sus triunfos que en la prensa no dudan en decir que en el Teatro Circo de Murcia “brilla como estrella Lucrecia Arana” (*La Juventud Literaria*, 28 de abril de 1895, p. 1).

Desde allí la compañía hace una brevísima incursión en Alicante a primeros de mayo para terminar el día 19 su contrato con el teatro murciano. Un par de noches antes se produce en el Teatro Circo de Murcia el beneficio de Lucrecia para su despedida, sorprende que no se pusiera en escena ninguna zarzuela de Caballero, si bien ella no pierde la oportunidad de interpretar su ya conocido “Vals de la Lila” de *Las cuatro estaciones* que hubo de repetir ante la delirante ovación del público que “desde los palcos y plateas arrojaron al escenario un diluvio de flores, palomas y versos” (*Las Provincias de Levante*, 18 de mayo de 1895, p. 2). Tras una temporada completa fuera de la capital española, Caballero la rescata enviando a su hijo Manuel a Murcia (*Las Provincias de Levante*, 30 de marzo de 1895, p. 2) para que la contrate para la temporada de verano en el Teatro Príncipe Alfonso, del que era por entonces su director artístico (*El Liberal*, 25 de mayo de 1895, p. 3).

UNA NUEVA ETAPA EN LA VIDA DE ARANA Y CABALLERO

También Caballero se ausentó nueve meses de los teatros madrileños, en este caso motivado por problemas en sus ojos, aquejados de cataratas que le dejaron prácticamente ciego. No obstante, no abandona su faceta compositiva, aunque sí lo hace más pausadamente y con obras en un solo acto, quedándole aún muchos éxitos por llegar como *El cabo primero*, *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, todas ellas compuestas en estas circunstancias. Entonces dictaba a viva voz las notas musicales a su hijo Mario, incluso las de la orquestación, en una muestra más de la increíble capacidad y talento del maestro Caballero para la creación musical (Blanco Álvarez, 2015, p. 49).

Es precisamente con *El cabo primero* con quien regresa a los escenarios el 24 de mayo de 1895 en el Teatro Apolo. El éxito fue extraordinario, destacando entre su música el “Coro de rancheros” y la “Romanza de Rosario” interpretada por Joaquina Pino -la mencionada Antonelli original- que, según “Chispero” (1953) es “no sólo una de las páginas más inspiradas del maestro Caballero, con tener tantas y tan famosas, sino uno de los momentos cumbre de la zarzuela española” (p. 244). Su siguiente zarzuela, *El domador de leones*, sí la escribe para Lucrecia, que la protagoniza el 27 de julio en el Teatro Príncipe Alfonso, tal y como era el deseo de Caballero. En la noche del estreno, la tiple sufrió un percance en escena que afortunadamente no acabó en tragedia y donde mostró una gran profesionalidad, y es que ella aparecía montada a caballo cuando, fortuitamente, el animal pisó uno de los cables de la luz recibiendo una descarga que lo hace caer provocando una luxación en el pie de la artista que continuó su actuación como si nada, llegando incluso a cantar dos veces, por petición del público, el precioso vals del último cuadro (*Las Provincias de Levante*, 30 de julio de 1895, p. 2.). Esta obra, que transcurre en un ambiente circense, cuenta con un inter-

medio musical titulado *La flauta encantada* donde Lucrecia interpreta a un trovador, de nuevo un joven mancebo del otro sexo.

Por entonces, el escultor Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947) había obtenido reconocimientos en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes -en 1884 con la escultura *Accidenti!* y en 1887 con la *Estatua del pintor José Ribera* para su monumento en Valencia- así como en exposiciones internacionales -en Viena y Munich en 1894 con un busto de Francisco Domingo Marqués y un monumento al marqués de Campo, respectivamente- y ya gozaba de un gran prestigio. En el año que ahora nos ocupa, 1895, consiguió la Medalla de Honor con el monumento que esculpió a Antonio Trueba en Bilbao y enseguida abre su estudio en Madrid (Enseñat Benlliure, 2013, pp. 5-6). Era además entusiasta aficionado a los toros y a la zarzuela y es más que probable que conociese a Lucrecia en una de las representaciones de *El domador de leones*, pues justamente en ese mismo mes de julio, le regala a la tiple una fotografía dedicada en la que la llama Artista con mayúscula, mostrando cierta complicidad entre ellos: “A la verdadera Artista Lucrecia Arana, su admirador y amigo, Mariano Benlliure, Julio 1895” (Enseñat Benlliure, 2017, p. 40). A las pocas semanas aparece en una de las páginas de la revista *Blanco y Negro* un retrato de Lucrecia realizado por Mariano Benlliure (*El Eco de Cartagena*, 23 de agosto de 1895, p. 2). Muy pronto comienzan una vida en común, aunque nunca llegaron a casarse pues Mariano ya lo había hecho en 1886 con Leopoldina Tuero O'Donnell (Saint-Pierre-d'Irube, Francia, 1868-1952) con la que tuvo dos hijos -Leopoldina y Mariano- y que a la postre fue oficialmente su viuda como así recoge su propia esquelera en el *ABC* tras su fallecimiento en 1952 (28 de febrero de 1956, p. 39). De hecho, en la prensa nunca se van a referir a Lucrecia como “señora”, estatus únicamente asignado por entonces a las mujeres casadas, llamándola en todas las crónicas y críticas teatrales “señorita Arana”.

Lucrecia y Mariano no fueron una pareja al uso, al menos para aquella época. Su situación sentimental y su desahogada posición económica no influyeron en absoluto en la vida laboral de Lucrecia, como podría esperarse en aquellos tiempos, ya que continuó en los escenarios trabajando con la misma dedicación de siempre. Su unión resultó ser muy sólida y duró toda la vida de la artista, estando rodeados de un círculo de amistades muy notables entre las que se encontraba Joaquín Sorolla.

En la nueva temporada teatral, Caballero se hace empresario del Teatro de la Zarzuela -junto a Yáñez y Fiscowich- y se lleva con él a Lucrecia (Blanco Álvarez, 2015, p. 70). La llegada del músico al coliseo de la calle Jovellanos va a resultar un hecho fundamental en el devenir de la historia de la zarzuela, pues es él quien instala el género chico en ese teatro acabando con la hegemonía hasta entonces del Apolo, que se conocía como “La catedral del género chico”.

Lucrecia se convierte entonces en la primera tiple del Teatro de la Zarzuela, cargo que ostentará durante más de una década (1895-1907), consolidando su prestigio y llegando en estos años a la culminación de su carrera,

especialmente gracias a los apoteósicos éxitos de *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos* de Caballero con texto de Echegaray, pero también *El búsar de la guardia*, música de Vives y Giménez con libreto de Perrín y Palacios, y *La casita blanca*, de Serrano y libreto de Thous y Cerdá.

En su primer beneficio en este coliseo interpreta, entre otras, *Chateau Margaux* y estrena la jota “La riojanica” que le compuso Caballero expresamente para esa noche, la del 8 de mayo de 1896, que se convertiría en una de las piezas preferidas de la artista.

Durante el mes de julio el maestro lleva a su compañía al Teatro Tívoli de Barcelona con los artistas Montes, Miralles, Romea, Rosell, Moncayo, Sánchez de Castilla y, cómo no, Arana, que inauguran, con gran concurrencia de público y mucho éxito, el 13 de junio con *El dúo de La africana* y *El lucero del alba*, entre otras zarzuelas, con el propio Caballero a la batuta (*La Dinastía*, 14 de junio de 1896, p. 2). Como es de suponer, se ponen en escena muchas obras del músico: *El cabo primero*, *La una y la otra*, *Los zangolotinos*, *La rueda de la fortuna*, *Los africanistas*, *Tortilla al ron*, *Los Isidros* y, por supuesto, no podían faltar las exitosas obras que había estrenado Lucrecia en los últimos tiempos: *El domador de leones*, *Los dineros del sacristán* y *Campanero y sacristán*; esta última junto a *El lucero del alba* y la jota “La riojanica” las ofrece la tiple en la función a beneficio de los marinos de la Escuadra Española el 26 de julio (*La Dinastía*, 26 de junio de 1896, p. 2) y que vuelve a repetir dos días más tarde con motivo de la verbena de San Pedro (*La Dinastía*, 28 de junio de 1896, p. 2).

PAPELES TRAVESTIDOS: LA VIEJECITA

Desde los inicios de su carrera, Lucrecia hubo de interpretar no pocos papeles masculinos algo, por otro lado, nada extraño ni en aquella, ni en épocas anteriores. No olvidemos en el mundo de la ópera los papeles travestidos de Cherubino en *Las bodas de Fígaro* de Mozart, Óscar de *Un ballo in maschera* de Verdi y Urbain en *Los hugonotes* de Meyerbeer, por poner unos pocos ejemplos, cuestión que también mantiene la zarzuela. En algunas ocasiones esta circunstancia se debía al simple hecho de aprovechar a una cantante de la compañía que tuviera la voz un tanto grave y que tuviera ciertas dotes dramáticas que la permitieran afrontar con ciertas garantías un papel masculino; otras, servía para no incomodar a la audiencia con determinadas escenas de amor entre dos jóvenes, de ahí que muchos papeles travestidos fueran de muchachos; también pudiera ser por diferenciar vocalmente la tesitura de un adolescente respecto a las voces graves de otros personajes masculinos de mayor edad y otras veces, se justificaba directamente en escena al hacer la artista en realidad el papel de una mujer que se disfraza de hombre en ciertos momentos de la obra. Para representar papeles de hombres más maduros, Lucrecia contaba con la rotundidad y potencia de su voz además de su facilidad en el registro grave, incluso ella misma llegó a comentar que “mi tipo se prestaba a representar chicos y en todas las obras me escribían papeles masculinos” (Burgos, 1917, p. 132). Ella

se quejaba del gran tamaño de su boca a lo que Caballero le respondía: “¡A Dios gracias! ¿Por dónde si no iba a salir ese torrente de voz con que te ha dotado la Providencia?” (*Blanco y Negro*, 17 de agosto de 1903, p. 61).

Lucrecia mostraba por este tipo de papeles un interés especial en cuanto a su preparación para dotarlos de la mayor verosimilitud posible, incluso Mariano Benlliure la ayudaba con el diseño de su vestuario, especialmente con los trajes de época y los uniformes de militares (Enseñat Benlliure, 2017, pp. 34-35). Hemos contabilizado un total de veinticinco papeles travestidos a cargo de Lucrecia Arana, por tanto, prácticamente un cuarto de los personajes que interpretó a lo largo de su trayectoria, fueron hombres (Blanco Álvarez, 2021b). Hizo de Serafín en *El grumete*, Boccaccio en la zarzuela homónima, Gustavo en *Pasante de notario*, Renato en *El abate de San Martín*, Fernando en *La maja* y Manolito en *Los estudiantes*, por citar algunos. Entre los papeles masculinos a quienes da vida Lucrecia abundan los mancebos y pajes, entonces la acción se ambienta en épocas pretéritas, normalmente entre los siglos XV y XVIII, y en el extranjero. Así hace de paje en *La mascota* de Audran ambientada en el siglo XVII y en *El traje misterioso* de Saco del Valle, por ejemplo. En ocasiones son jóvenes de clases más elevadas como Carlo, Príncipe de Siracusa, en *La estatua del amor* de Varney ambientada en Tarento en el siglo XVI y en esa misma época, Ernesto en *El hijo de su excelencia* de Giménez. Otro de los personajes de zarzuela que con frecuencia eran interpretados de forma travestida por una mujer en el siglo XIX eran los militares. En la mayoría de estos casos el travestismo se justifica en escena mediante un disfraz, el de una mujer que por distintas circunstancias se viste de hombre, haciendo partícipe de este hecho al público y con una ambientación de la acción que no fuera coetánea, como era lo habitual en el género chico tan en boga en ese momento, distanciando así al espectador de su tiempo y su cotidianidad pudiendo entonces disculpar más fácilmente la inclusión de estos papeles travestidos. Así tenemos el caso de Clarita que hace de soldado en *El húsar* de Vidal y Matilde que se transforma en húsar en *El húsar de la guardia* de Vives y Giménez, personajes también recreados por Lucrecia Arana en sus respectivos estrenos.

Más interesante aún es el caso de *La viejecita* de Manuel Fernández Caballero, ambientada en 1812 en plena Guerra de Independencia Española, donde Carlos, un oficial del ejército que está muy enamorado de Luisa, decide colarse en el baile que organiza su padre y al que no ha sido invitado; por una apuesta con sus amigos, acude disfrazado de una viejecita que se supone acaba de llegar de Méjico. Lucrecia interpreta entonces a un hombre que se disfraza de mujer en una suerte de *travestismo doppio* que podríamos llamar “el travesti travestido”. Deleito y Piñuela (1949) comenta de su extraordinaria actuación:

Quizá haya sido la mejor de sus recreaciones en toda su carrera artística. El personaje, haciendo de hombre, que además tiene que simular ser mujer y mostrar la torpeza de movimientos femeninos de un varón muy varón que aspira a pasar por hembra, es de los más difíciles, y ella lo hizo primorosamente. Y en el canto estuvo maravillosa. (p. 366)

Uno de los números más destacados fue “La canción del espejo” que interpretó Lucrecia magistralmente y que al día siguiente del estreno “cantaba todo Madrid”, asegura el mismo Deleito (1949, p. 366). Y es que este tema se hubo de repetir dos veces a petición del público en aquella memorable noche de su estreno, en la que Caballero, sobre el escenario, “besó llorando la frente de Lucrecia” (Muñoz, 1946, p. 296) ante la salva de aplausos que les dedicaban. En el beneficio de la tiple de fin de temporada en la Zarzuela, no pudo faltar la interpretación de esta obra. Tras esa velada la revista *Nuevo Mundo* (9 de abril de 1897) dedica una hoja completa a Lucrecia Arana bajo el epígrafe “Actualidad femenina” en la que todo lo ocupan dos fotografías de la artista, una ataviada como viejecita y otra como Carlos, señalando que esta obra es “uno de los triunfos más brillantes que la artista ha conquistado en su carrera, el de la creación de un personaje que, como es el protagonista de *La viejecita*, hará época en su historia” (p. 16).

LA REINA DE LA JOTA: *GIGANTES Y CABEZUDOS*

Durante el verano Lucrecia apenas tiene tiempo para descansar pues se va de campaña a Valencia en el mes de agosto en cuyo Teatro Pizarro cosechó numerosos éxitos con zarzuelas de Caballero como *Campanero y sacristán* y *La viejecita*, que junto a la jota “La riojanica” interpretó también en la noche de su beneficio en la despedida (*El Cardo*, 3 de septiembre de 1897, p. 6).

La temporada 1897-98 fue muy exigente para Lucrecia y no la comenzó con buen pie por el escaso éxito del estreno de la zarzuela de Caballero y Hermoso con libreto de Larra y Gullón, *San Gil de las afueras* y tener que hacer frente a diversas eventualidades en el teatro que la llevaron a hacerse cargo de papeles que no la correspondían, como el de Regina en *El ángel caído* de Brull y libreto de Federico Jaques y Aguado, tras una repentina indisposición de la tiple Conchita Segura (*La Correspondencia de España*, 20 de julio de 1897, p. 2) y un papel menor en *Los camarones* de Valverde Sanjuán y libreto de Arniches y Lucio, por despedirse in extremis de la compañía la Sra. Cubas (*El Liberal*, 31 de diciembre de 1897, p. 1). En estos casos Lucrecia no solo dio muestras de su profesionalidad sino de su compromiso con la empresa de Caballero y su cariño hacia el veterano músico.

Todo esto supuso un gran ajetreo para la cantante que optó por tomarse un descanso. La prensa lo achaca a que “ha llevado últimamente casi todo el peso de la temporada, y su salud se ha resentido por desdicha, precisando descanso en sus trabajos” (*El Liberal*, 31 de diciembre de 1897, p. 1), pero lo que no sabían por entonces era que Lucrecia se encontraba embarazada de apenas tres meses y que ese fuera el motivo fundamental de su necesario reposo. Tres semanas después vuelve a los escenarios y se retira a mediados de abril para dar a luz el 5 de julio a su único hijo, José Luis Mariano. En septiembre, comienza con normalidad la nueva temporada en el Teatro de la Zarzuela. El 26 de noviembre estrena *Gigantes y cabezudos* como protagonista absoluta, de hecho, participa en cuatro de los siete nú-

meros musicales de la zarzuela, sin que ninguna voz masculina intervenga como solista más que en pequeños fragmentos de tres temas. Lucrecia ha vuelto a los escenarios en todo su esplendor.

Se trata de una obra ambientada en Aragón, con libreto de Miguel Echegaray -al igual que *La viejecita* y *El dúo de La africana*-, donde se cuenta la historia de Pilar, una sencilla muchacha aragonesa que espera impaciente el regreso de la guerra de Cuba de su amado Jesús. Mientras, otro hombre intenta conquistarla con engaños aprovechando esta ausencia. Se narra además el día a día en la ciudad de Zaragoza en una época trágica para España sumida en la Guerra de Independencia de sus últimas provincias de ultramar lo que permitió una rápida identificación del público con los sentimientos y situaciones que en ella se plasmaban. La música contribuye a la ambientación baturra de esta zarzuela, al incorporar seis jotas, como ya comentamos, una de las especialidades de Caballero y también de Arana: “fueron las jotas recias, grandiosas y brillantes, hechas *ad hoc* para la voz robusta y plena de sonoridad de Lucrecia Arana, que en las notas graves alcanzaba intensidad, vigor y pureza de metal” (Deleito y Piñuela, 1949, p. 405). Lucrecia se lució en la jota “Luchando tercetos y rudos” y con “Si las mujeres mandasen” el público se levantó de sus asientos para bailar (*El Heraldillo de Madrid*, 29 de noviembre de 1898, p. 1), además, interpretó maravillosamente la difícilísima “Romanza de la carta”, dando muestras la artista de su gran versatilidad y dominio escénico; en definitiva, Lucrecia estuvo maravillosa en el estreno que contó con el propio Caballero al mando de la orquesta: “El éxito de interpretación rotundo y magnífico fue el de Lucrecia Arana, que quizás escaló en aquella obra la cúspide de su talento y de sus facultades líricas” (Deleito y Piñuela, 1949, pp. 405-406).

Otra de las piezas más conocidas de esta obra es el “Coro de repatriados”, que interpreta un grupo de soldados que regresa a casa tras la guerra, un magnífico pasodoble que impactó al público. Al concluir esta pieza la noche del estreno, “la ovación fue indescriptible. Llegó a temerse por la salud del maestro Caballero, ya muy quebrantada, y al que la emoción agotaba y hacía temblar como un chiquillo” (Muñoz, 1946, p. 302).

EL TEATRO DE LA ZARZUELA, LA CASA DE CABALLERO Y ARANA

Tras el fabuloso éxito de *Gigantes y cabezudos*, Lucrecia participa en el mismo Teatro de la Zarzuela en el estreno de *¿Citrato? ¡De ver será!*, una parodia de *Cyrano de Bergerac*, música de Caballero y Valverde Sanjuán con libreto de Merino y Lucio y estrenada el 24 de marzo de 1899, donde hacía el divertido papel de Roxario. Al final de la temporada, en el mes de mayo, el beneficio de la artista era de lo más esperado con una función en la que interpretó, entre otras obras, *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, además de la canción “La mujer del matador”, también de Caballero (*El Imparcial*, 13 de mayo de 1899, p. 3).

La inauguración de la siguiente temporada en ese teatro corre a cargo de *El testamento del siglo*, una revista con música de Caballero y Nieto

y libreto de Perrín y Palacios, creada con la intención de presentar a los miembros de la compañía, de ahí el numeroso elenco de esta zarzuela en un acto, entre el que, por supuesto, se encontraba Lucrecia, interpretando varios papeles como La Palillos y una madrileña en el segundo cuadro y La Fe y La Pelos en el tercero. Volverá a hacer un papel travestido encarnando a Manolito en *Los estudiantes*, estrenada el 18 de diciembre de 1900, aunque esta vez el éxito no acompaña a la obra (*El Liberal*, 19 de diciembre de 1900, p. 3), a pesar de estar realizada por el famoso tándem Echegaray-Caballero. Mejor suerte corrió *La barcarola*, música en colaboración con Arturo Lapuerta y estrenada cuatro meses después, en la que Lucrecia da vida a la princesa Corina Tanari que vive en la Venecia de finales del siglo XV un amor imposible con el pintor Montiel, debido a la diferencia social entre ambos, por lo que deciden escapar a Flandes; un libreto muy aplaudido de Eugenio Sellés. El éxito de esta zarzuela hizo que protagonizara un amplio reportaje en la revista *El Teatro* donde Lucrecia ocupa la portada de su edición del mes de junio.

La última zarzuela de Caballero y Hermoso que Lucrecia estrena en esta ajetreada temporada es *La tribu salvaje*, con libreto de Enrique Gaspar, en la que interpreta a Teresa quien canta el tema “Por mis ojillos se muere” -llamada popularmente “Canción del torero”- que según el crítico de *El Liberal* (6 de mayo de 1901):

Tiene la marca extra ‘Caballero’ [...] [quien] fue aclamado con delirio al terminar dicho número [...] Lucrecia Arana cantó magistralmente la citada romanza. Esta distinguida artista canta cada vez mejor. Cuanto mayores son las dificultades más se crece Lucrecia, y puede afirmarse que la Canción del torero no tendrá nunca intérprete que supere a la Arana. (p. 2)

Efectivamente, la artista estuvo magnífica durante toda la representación; según el crítico de *El Globo* (26 de mayo de 1901):

Lucrecia Arana merece párrafo aparte. Es una tiple que canta, y que canta de un modo admirable, cosa que no suele ocurrir en ocasiones, tratándose de artistas aplaudidas. Lucrecia Arana pone todo su corazón y todas sus facultades en el desempeño de los papeles que se le confían; por lo mismo triunfa como anoche triunfó; de un modo ruidoso y entusiasta. (p. 1)

Cuando concluye la temporada, Caballero pone fin a su etapa como empresario del Teatro de la Zarzuela y sus estrenos vuelven al Apolo, aunque esto no será óbice para que también vean la luz sus obras en otros escenarios, incluido el de la Zarzuela, donde Lucrecia continuará como primera tiple.

El 2 de marzo de 1902 Caballero al fin toma posesión de su puesto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la Sección de música, pospuesto desde su elección en 1891 por diversos motivos, entre ellos, por sus problemas de visión que le impedían leer el discurso de ingreso. Finalmente se encarga de este asunto el también académico Ángel Avilés quien pone voz a las palabras del músico en el solemne acto (*El Liberal*, 3 de marzo de 1902, p. 2).

Tan sólo cinco días después del evento, el 7 de marzo, se estrena con gran éxito en el coliseo de la calle Jovellanos *La manta zamorana*, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, en el que Lucrecia hace el papel de M^a Juana que interviene en casi todos los números musicales, incluyendo sendas jotás. En *El Liberal* (8 de marzo de 1902) afirman que Lucrecia Arana cantó admirablemente y que es “la primera tiple de los tiempos actuales” (p. 3) y en *El Heraldo de Madrid* (3 de marzo de 1902) escriben “que pone toda el alma para el desempeño de los papeles confiados a su talento” (p. 3). Sobre el compositor tampoco se escatima en elogios en *El Imparcial* (8 de marzo de 1902) asegurando que “el veterano Caballero es una gloria de la música española, digno de admiración y respeto” (p. 4).

Por supuesto que en el habitual beneficio de la artista al final de temporada, donde entre otras obras interpretó *Gigantes y cabezudos* y una de las piezas de *La tribu salvaje* que tanto éxito le había dado, la mencionada “Canción del torero”, el éxito fue total: “Lucrecia, una de las mejores tiples que *cantan*, se merece eso y mucho más [...] Todos convenían en que la noche de ayer debía ser señalada con piedra blanca por el público, por Lucrecia Arana y por el arte” señalaban en *El Globo* (31 de mayo de 1902, p. 3), y es que, con cierta frecuencia la prensa se quejaba de la poca calidad de las voces de algunas intérpretes del género chico. En la revista *Por esos Mundos* (junio 1902) dedican un espacio al comentario de esa velada acompañado de una foto de la artista donde explican que

La señorita Arana, que es una de las mejores tiples de zarzuela española, ha querido demostrar que sus facultades artísticas no desmerecen ni se agotan, a pesar del duro trabajo que viene llevando a cabo hace años, y al efecto, para la noche de su beneficio combinó un escogido programa en el que puso a contribución su talento y aquellas facultades para desempeñar con gran lucimiento obras difíciles, dándonos a entender una vez más la flexibilidad de su talento. (pp. 70-71)

El nuevo año de 1903 comienza para Caballero con otro gran reconocimiento y es que el 22 de enero le es concedida la Gran Cruz de Alfonso XII. Justo la semana siguiente, el 29 de enero, estrena en el Teatro de la Zarzuela *El dios grande*, con su hijo Manuel como libretista y Lucrecia Arana en el papel de Indalecia que interpretaba la romanza “A la hija de mi alma”. Se trata de una zarzuela melodramática, poco habitual en el género chico, por lo que la recepción de la obra fue dispar. El argumento cuenta cómo un hombre perverso, el Curial, quiere aprovecharse de la buena fortuna económica, gracias a su trabajo en el rastro, que sonríe a su expareja Indalecia, con la que tuvo una hija que ni siquiera conoce, chantajeándola con quitársela si no le paga.

A pesar del gran reconocimiento de que por entonces gozaba Lucrecia, a la que la prensa trataba como una auténtica celebridad dedicándole amplios reportajes, lo cierto es que en la temporada 1903-04 Lucrecia no firma contrato alguno con ninguna empresa madrileña, actuando en Bilbao y Valladolid (Oses, 2017, pp. 88-89) y no será hasta septiembre de 1904 cuando se la pueda volver a ver sobre el escenario del Teatro de la Zarzuela. Será en

el estreno de *Las bellas artes* de Caballero y Hermoso con libreto de Luis de Larra y Manuel Fernández de la Puente, una revista que, como es habitual al inicio de la temporada, pretende presentar al público a los miembros de la compañía de la que forma parte Arana.

Tres meses más tarde se celebran por todo lo alto las bodas de oro de Caballero con el mundo de la zarzuela, ya que se cumplen entonces cincuenta años del estreno de su primera zarzuela, *Tres madres para una hija*. El Teatro de la Zarzuela se viste de gala el día de Nochebuena con un gran banquete para agasajar al compositor que llegó al teatro del brazo de Lucrecia, siendo recibido con una estruendosa ovación (*La Época*, 24 de diciembre de 1904, pp. 2-3). En el mismo escenario se encontraba la mesa presidencial donde el músico tomó asiento entre las cantantes Marina Gurina y su favorita, Lucrecia Arana, que además tomó parte en la posterior representación que tuvo lugar allí mismo de *Gigantes y cabezudos*, donde se interpretaron también otras obras del murciano (*La Época*, 3 de diciembre de 1903, p. 3).

En los siguientes meses Lucrecia estrena dos de las últimas zarzuelas de Caballero. El 30 de marzo de 1905 ve la luz *La silla de manos*, música en colaboración con Tomás Barreda y libreto de Manuel de Labra y Enrique Ayuso, un melodrama que causó un escándalo en el teatro y es que en la noche de su estreno la obra no gustó y al día siguiente el público no paraba de protestar ocurriéndosele a Lucrecia acercarse a la boca del escenario para dirigirse al respetable diciendo: “Esperad hasta el final y después nos dais la grita” (*El Globo*, 2 de abril de 1905, p. 3). Esto enfureció aún más a la audiencia, teniendo ella que regresar a bastidores e interrumpir la representación para terminarla después a duras penas. El 10 de mayo se estrena *Los huertanos*, música en colaboración con Mariano Hermoso y libreto de Antonio Osete con Lucrecia en el papel de Concepción, una obra de costumbres murcianas, recordando así los orígenes de Caballero, que obtuvo una discreta acogida (*La Época*, 11 de mayo de 1904, p. 2).

A pesar de estas vicisitudes, el habitual beneficio de la artista de fin de temporada, celebrado el 9 de junio, fue todo un éxito. Lucrecia es considerada una “verdadera institución del teatro de la calle de Jovellanos [...] Es una de las artistas que más admiradores y simpatías tiene entre el público madrileño” (*El País*, 8 de junio de 1905, p. 3). Para el evento Caballero compone el entremés *La despedida*, con texto de Manuel Fernández de la Puente y con Lucrecia como protagonista, que además interpreta la zarzuela *Los huertanos*, resultando ahora muy aplaudida.

EL FIN DE UNA ÉPOCA

Caballero compone hasta su último aliento y aun después de su fallecimiento, quedan tres zarzuelas suyas por estrenar -*Aires nacionales* (1906), *El lego de San Pablo* (1906) y *El huracán* (1910)-. Asiste por última vez al teatro el 10 de febrero de 1906, cuando se estrena en el Apolo su zarzuela *María Luisa* y, ya muy enfermo, no puede presenciar el éxito de *La cacharrería*, puesta en escena el día 20 del mismo mes en el Teatro de la Zarzuela

(*El Imparcial*, 23 de febrero de 1906, p. 5). Tres días más tarde, el 26 de febrero de 1906, a las 15 horas, el maestro expiró (Blanco Álvarez, 2016). Ese día, el Teatro de la Zarzuela suspende sus funciones en señal de duelo y será allí donde se instale la capilla ardiente antes de su entierro, que será velado entre otros, por Lucrecia Arana, quien escribe en su nota de pésame a la familia: “Le quería con toda mi alma, y viviendo él creía que tenía padre; así que hoy es el día, desde que murió mi pobre madre, más amargo de mi vida” (*La Época*, 27 de febrero de 1906, p. 2). En las necrológicas de la prensa no dudan en mencionar a Lucrecia como artista indisoluble a la música del magistral compositor:

[Caballero] entró en un teatro -en la Zarzuela-, y casi lo hizo suyo; encontró una intérprete -Lucrecia Arana- que puso todo su talento, toda su devoción, todo su entusiasmo al servicio del maestro, y que llegó a identificarse con él de tal suerte, que bien puede decirse que la música de Caballero solo era su música cuando la cantaba Lucrecia, y que Lucrecia sólo era ella cuando cantaba la música de Caballero. (*La Época*, 27 de febrero de 1906, p. 1).

Al año siguiente, Lucrecia se retira de los escenarios estando en plenas facultades. Como cantante, su carisma estaba más allá de toda duda, tal y como relata Manuel Fernández de la Puente (*Blanco y Negro*, 17 de agosto de 1903):

Cuantos tuvieron la suerte de oírla interpretar el Carlos de *La viejecita* y la Pilar de *Gigantes y cabezudos* no olvidarán jamás aquella voz maravillosa, aquella maestría en emitirla y aquel fuego artístico, que, como chispa eléctrica, prendía en el corazón de los espectadores, haciéndoles premiar su labor con entusiastas ovaciones. (p. 62)

Influyen en la definitiva decisión varios factores, como el fallecimiento de su autor de cabecera y toda una generación de geniales compositores va desapareciendo. Además, el género chico se va desgastando y aparece en escena el denominado género ínfimo. También se abre paso el cinematógrafo en los espacios antes reservados en exclusiva para la zarzuela y esta ha de convivir con espectáculos diversos como el circo, que ya no sólo tiene lugar en los Circos Price, Parish o Colón, sino que empieza a extenderse por más teatros madrileños, donde abundarán los espectáculos de variedades. Esta fue la gota que colmó el vaso para Lucrecia, cuando en su adorado Teatro de la Zarzuela se anuncia el contrato de un espectáculo de osos polares. La indignación de la tiple fue tan grande que dimitió inmediatamente, al igual que su compañero, el conocido cómico Moncayo. En plena polémica, en mayo de 1907, Lucrecia concede una entrevista al *Heraldo de Madrid* (3 de mayo de 1907) para explicar la repentina rescisión de su contrato con el Teatro de la Zarzuela, muy enfadada por la aparición de los plantígrafos en el escenario en el que tantas veces ella había cantado, “anunciados en clase de equilibristas, saltadores, atletas, luchadores y comediantes” (p. 3). Moncayo se va al Apolo, pero Lucrecia toma la drástica decisión de abandonar los escenarios. Para hacer una despedida de su gusto, acepta las invitaciones del Teatro Romea de Murcia y el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao

donde le organizan sendos beneficios y después de eso, sólo pisará las tablas para eventos especiales o benéficos.

Lucrecia Arana, una mujer moderna, inteligente, trabajadora, perfeccionista, profesional, con carácter, en definitiva, una mujer admirable, fallece repentinamente en su residencia madrileña el 9 de marzo de 1927 a causa de un derrame cerebral. Al día siguiente fue enterrada entre las tumbas de su madre y su hermano, en el mismo cementerio donde descansan los restos de Caballero. Nunca mejor dichas las palabras de Deleito y Piñuela (1949): “Dos grandes artistas [...] a quienes unía un profundo nexo espiritual: Caballero y Arana. Él, para crear desde el pentagrama; ella, para interpretar y humanizar como nadie sus creaciones” (p. 406).

APÉNDICE 1

Obras compuestas por Manuel Fernández Caballero interpretadas por Lucrecia Arana.

Zarzuelas (Estrenos)

Las cuatro estaciones (Teatro Recoletos, 1891)
De Herodes a Pilatos o El rigor de las desdichas (Teatro Eslava, 1892)
Triple alianza (Teatro Eslava, 1893)
Los dineros del sacristán (Teatro Eslava, 1894)
Campanero y sacristán (Teatro Príncipe Alfonso, 1894)
El domador de leones (Teatro Príncipe Alfonso, 1895)
La viejecita (Teatro de la Zarzuela, 1897)
San Gil de las afueras (Teatro de la Zarzuela, 1897)
Gigantes y cabezudos (Teatro de la Zarzuela, 1898)
¿Citrato? ¡De ver será! (Teatro de la Zarzuela, 1899)
El testamento del siglo (Teatro de la Zarzuela, 1899)
Los estudiantes (Teatro de la Zarzuela, 1900)
La barcarola (Teatro de la Zarzuela, 1901)
La tribu salvaje (Teatro de la Zarzuela, 1901)
La manta zamorana (Teatro de la Zarzuela, 1902)
El dios grande (Teatro de la Zarzuela, 1903)
Las bellas artes (Teatro de la Zarzuela, 1904)
La silla de manos (Teatro de la Zarzuela, 1905)
Los huertanos (Teatro de la Zarzuela, 1905)

Otras obras (Estrenos)

La flauta encantada (Teatro Príncipe Alfonso, 1895) [Intermedio musical]

La despedida (Teatro Zarzuela, 1905) [Entremés musical]

Canciones (Estrenos)

“La riojana” (Teatro de la Zarzuela, 1896)

“La mujer del matador” (Teatro de la Zarzuela, 1899)

Zarzuelas (No estrenos)

El dúo de La africana

Chateau Margaux

El lucero del alba

La rueda de la fortuna o Este mundo es un fandango

El padrino de “El Nene” o ¡Todo por la patria!

El cabo primero

El señor Joaquín

Los zangolotinos

Los africanistas

BIBLIOGRAFÍA

Blanco Álvarez, N. (2015). *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)* (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.

_____. (26 de junio de 2016). *Los últimos días del gran Caballero*. Cotalario. https://www.cotalario.com/manuel-ferandez-caballero/opinion/los-ultimos-dias-del-gran-caballero_3760_32_10423_0_1_in.html

_____. (2019). *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Oviedo, España: Cotalario Ediciones.

_____. (2021a). La influencia cubana en la música de Manuel Fernández Caballero (1835-1906): de las piezas de salón a la zarzuela. En V. Eli, B. Vega, J. Marín (Eds.), *En, desde y hacia Las Américas* (pp. 561-576). Madrid, España: Dykinson.

_____. (2021b). Lucrecia Arana y el travestismo en la zarzuela. *Cuadernos de ALDEEU, Volumen 35*, pp. 101-113. Madrid, España: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos.

Burgos, C. (1917). *Confidencias de artistas*. Madrid, España: Sociedad Española de Librería.

Deleito y Piñuela, J. (1949). *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, España: Revista de Occidente.

Ensenat Benlliure, L. (2013). *Mariano Benlliure y Lucrecia Arana en Villalba*. Madrid, España: Ayuntamiento de Collado Villalba.

_____. (2017). La gran tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas. En L. Ensenat Benlliure (Coord.), *Lucrecia Arana (1867-1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas*. Logroño, España: Dirección General de Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja y Fundación Mariano Benlliure.

- Esperanza y Sola, J. M. (1906). *Treinta años de crítica musical*. Madrid, España: Viuda e hijos de Tello.
- Fernández Caballero, M. (1902). Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Manuel Fernández Caballero*. Madrid, España: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Gómez Amat, C. (1988). *Historia de la música española en el siglo XIX*. Madrid, España: Alianza Música.
- Larra, L. y Gullón, M. (1891). *Las cuatro estaciones*. Madrid, España: Galería lírico-dramática El Teatro.
- Muñoz, M. (1946). *Historia de la zarzuela y del género chico*. Madrid, España: Tesoro.
- Oses Sola, F. J. (2017). Catálogo cronológico. En L. Enseñat Benlliure (Coord.), *Lucrecia Arana (1867-1927). Tiple-contralto de zarzuela, musa de artistas*. Logroño, España: Dirección General de Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja y Fundación Mariano Benlliure.
- Rodríguez Arnáez, J. M. A. (1992). *Lucrecia Arana, la reina de las tiples del género chico*. Haro, España: Asociación Cultural Manuel Bartolomé Cossío, Centro de Estudios Jarreros.
- Ruiz Albéniz, V., "Chispero". (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, España: Prensa Castellana.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

<i>ABC</i>	<i>El Teatro</i>
<i>Blanco y Negro</i>	<i>La Correspondencia de España</i>
<i>Diario Oficial de Avisos de Madrid</i>	<i>La Dinastía</i>
<i>El Cardo</i>	<i>La Época</i>
<i>El Correo Militar</i>	<i>La España Artística</i>
<i>El Diario de Murcia</i>	<i>La España Cómica</i>
<i>El Eco de Cartagena</i>	<i>La Iberia</i>
<i>El Globo</i>	<i>La Justicia</i>
<i>El Herald de Madrid</i>	<i>La Juventud Literaria</i>
<i>El Imparcial</i>	<i>La Monarquía</i>
<i>El Liberal</i>	<i>Las Provincias de Levante</i>
<i>El País</i>	<i>Nuevo Mundo</i>
	<i>Por esos Mundos</i>

MIGUEL SALVADOR ANTE LA CONFRONTACIÓN ESTÉTICA DE SU TIEMPO (1904-1922): DIÁLOGOS ENTRE LA CRÍTICA MUSICAL Y LA GESTIÓN CULTURAL

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO*

DAVID FERREIRO CARBALLO**

RESUMEN

En su doble faceta de crítico musical y gestor cultural, Miguel Salvador Carreras (n. Logroño, 1881-f. Madrid, 1955) no solo fue un testigo de excepción de la vida musical durante el reinado de Alfonso XIII, sino que también fue partícipe de algunas de las organizaciones musicales madrileñas más destacadas del período. En este artículo, nos proponemos analizar e interrelacionar ambas facetas con el objetivo de aclarar hasta qué punto sus ideas y sus acciones determinaron el curso de la composición musical en la capital española. Como veremos, hubo cierto grado de correlación y coherencia entre ambos ámbitos de actividad, pero al mismo tiempo, mientras que en la tribuna periodística intentó dar siempre su opinión con imparcialidad, cuando descendió a la arena de la gestión, pasó a decantarse de forma evidente por un cierto sector de la composición musical contemporánea, cuyo principal protagonista era Manuel de Falla.

Palabras clave: Miguel Salvador Carreras, Sociedad Nacional de Música, crítica musical, gestión musical.

In his dual role as music critic and cultural manager, Miguel Salvador Carreras (b. Logroño, 1881-d. Madrid, 1955) was not only an exceptional witness to musical life during the reign of Alfonso XIII, but was also involved in some of the most important musical organisations of the period in Madrid. In this article, we propose to analyse and interrelate both facets in order to clarify to what extent his ideas and actions determined the course of musical composition in the Spanish capital. As we shall see, there was a certain degree of correlation and coherence between the two spheres of activity, but at the same time, while in the journalistic tribune Miguel Salvador always tried

* Universidad de la Rioja. teresa.cascudo@unirioja.es

** Beneficiario de una Ayuda Juan de la Cierva financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR, ref. FJC2020-045658-I. Instituto Complutense de Ciencias Musicales/Universidad Complutense de Madrid). dafcar.df@gmail.com

to give his opinion impartially, when he descended to the arena of management, he became clearly inclined towards a certain sector of contemporary musical composition, whose main protagonist was Manuel de Falla.

Keywords: *Miguel Salvador Carreras, Sociedad Nacional de Música, music criticism, cultural management.*

INTRODUCCIÓN

Miguel Salvador Carreras (1881-1955) es un personaje clave para entender la vida musical madrileña durante el reinado de Alfonso XIII. Nació en Logroño, en el seno de una familia de origen camerana, algunos de cuyos miembros, durante el último tercio del siglo XIX y hasta la Guerra Civil, formaron parte de las redes de poder más influyentes de España. Estaba emparentado con Mateo Práxedes Sagasta (1825-1903), uno de los arquitectos del régimen de la Restauración, y era hijo de Amós Salvador Rodríguez (1845-1922), varias veces ministro. Su hermano, Amós Salvador Carreras (1879-1963), fue diputado antes de la dictadura de Primo de Rivera y también durante la Segunda República, período histórico en el que llegó a ocupar el cargo de Ministro de la Gobernación. Jurista y tres veces diputado, Miguel Salvador nunca tuvo una carrera consistente en la política o en la alta administración del Estado. Desarrolló sobre todo un perfil técnico, vinculado, entre otras, con la Compañía Arrendataria de Tabaco, de la que fue letrado, la Sección de Estadística del Ministerio de Hacienda, en la que trabajó como traductor, o la Asociación Internacional para la Protección Legal de los Trabajadores, antecedente de la Organización Internacional del Trabajo (Salvador y Carreras, 1922, pp. 77-78). Su actividad pública está sobre todo vinculada a la música. Por una parte, fue uno de los críticos más influyentes de la prensa madrileña hasta 1913, destacando, entre los medios con los que colaboró, *El Globo*, donde, entre 1904 y 1910, pudo ensayar su pensamiento estético desde una perspectiva pedagógica y con un cierto toque de humor (Cascudo, 2012). Por otra parte, también desde 1904 combinó la labor crítica con la de dinamización cultural. Acabó convirtiéndose en uno de los gestores musicales más poderosos del país. Así, colaboró en diversas entidades privadas, tales como el Ateneo de Madrid, la Universidad Popular de Madrid, la Asociación Wagneriana de Madrid, la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, ya en la Segunda República, formó parte de la primera directiva de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

Por lo tanto, podemos considerar que Salvador Carreras fue un testigo de excepción de la batalla estética e ideológica que, en las dos primeras décadas del siglo XX, se desarrolló en el campo musical madrileño. Esta batalla, que se debe entender en el contexto de la Primera Guerra Mundial (Fuente, 2014; Navarra Ordoño, 2014), determinó, en gran medida, la hegemonía en dicho campo en lo que concierne a la composición musical, así como el discurso historiográfico generado con posterioridad. En efecto, se

suele considerar que, hacia 1915, se dio un punto de inflexión en la historia de la música española con tres acontecimientos históricos fundamentales: el regreso de Manuel de Falla de París y, en particular, la conferencia en el Ateneo de Madrid en favor de la “Música Nueva”, entendida –casi siempre desde un punto de vista parcial– como la entrada en España de la modernidad musical (Cascudo, 2017, 2018); la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid, cuya actividad perduró hasta 1945 (Ballesteros Egea, 2010); y la fundación de la Sociedad Nacional de Música, que desapareció en 1922 (Ferreiro, 2015). En todos esos acontecimientos participó, de forma más o menos directa, Miguel Salvador.

Desde el punto de vista estético, a partir de los años de la Primera Guerra Mundial, convivieron en España al menos dos modelos contrapuestos que pasamos a caracterizar de forma necesariamente sintética. Por un lado, los músicos retornados de París, capitaneados por Manuel de Falla, trajeron consigo una propuesta que bebía de una escuela francesa influida por el modelo simbolista de Claude Debussy y que los llevó a crear una identidad musical basada en el empleo de materiales históricos o populares integrados en unas armonías modales y exóticas. Por otro lado, un grupo de músicos, con Conrado del Campo como cabeza visible, prolongó prácticas musicales que venían de la segunda mitad del siglo XIX, combinadas con ciertos gestos, texturas y armonías más avanzadas que estaban cultivando otros autores alemanes del período. Estos últimos crearon así una visión alternativa de la identidad musical española –igualmente válida, pero con menor calado historiográfico– que también recurría a las fuentes populares, pero hibridadas con las influencias germanas post-wagnerianas.

A lo largo del presente artículo, abordamos el papel de Miguel Salvador en la configuración y el desarrollo del debate estético esbozado, y lo hacemos desde una doble perspectiva: por un lado, mostrando sus propias ideas acerca de la programación musical; por otro, evaluando el papel que esta actividad de gestión cultural debía otorgar a la música de autores españoles. Por ello, en la primera parte del texto analizamos las colaboraciones periodísticas que publicó en *El Globo*, un diario político de perfil liberal. Salvador escribió en otros medios, tales como la importante *Revista Musical Hispano-Americana*, no obstante, para alcanzar los objetivos del presente trabajo, resulta preferible una fuente hemerográfica de aquel tipo, no dirigida exclusivamente a especialistas o a personas interesadas en la materia. Un periódico generalista parece el medio más adecuado para la difusión de ideas relacionadas con lo que hoy en día designaríamos con la expresión política cultural. Después, en la segunda parte, estudiamos cómo se implementaron esas ideas en la gestión cultural que realizó desde la presidencia de la Sociedad Nacional de Música, pues esta organización fue un espejo en el que se reflejaron las tensiones estéticas del momento. En definitiva, al establecer un diálogo entre la crítica musical y la gestión cultural, perseguimos un doble objetivo: en primer lugar, comprobar si, en su labor de gestión cultural, dio continuidad a las opiniones que había expresado previamente en sus críticas; en segundo lugar, sacar a la luz la agenda que orientó su gestión en la Sociedad Nacional de Música.

LAS CRÓNICAS DE UN MELÓMANO ENTUSIASTA

La actividad de crítico musical de Miguel Salvador Carreras nunca tuvo una dimensión profesional. Lo dejó claro en varias crónicas, en las que se presentó como un “buen aficionado” que daba su opinión, por así decir, por amor al arte. Su opinión crítica era, en sus propias palabras, la de alguien que estudiaba música “no para hacerse sabio y enseñar su sabiduría, sino para [gustar] nuevas y más intensas bellezas de ella”. Era plenamente consciente de que sus juicios se orientaban «por pura impresión» y únicamente pretendía “contagiar a los demás de esta afición [sana], [fecunda], llena de goces” (Salvador, 19-3-1907). Entre las observaciones contenidas en sus colaboraciones periodísticas, podemos diferenciar aquellas que se relacionan directamente con la gestión musical. Sobre todo, las encontramos a propósito, por un lado, de la selección de obras a la hora de confeccionar los programas de los conciertos a los que asistió. Son especialmente sustanciales las que fueron suscitadas por eventos enfocados en la música instrumental. Por ejemplo, una de sus primeras críticas, dedicada al violinista checo Jan Kubelik (1880-1940), introduce cada una de las piezas que comenta señalando la función que habían desempeñado dentro del programa. Así, el *Concierto para violín y orquesta en mi menor op. 64* de Félix Mendelssohn-Bartholdy, hubiera podido ser la obra en la que podría “haberse lucido”, mientras que juzgaba que la versión del *Ave Maria* de Franz Schubert era “impropia de un concierto de importancia”. La inclusión de varias obras tocadas solo por la pianista francesa Adeline Baillet había sido un mero “relleno”. Concluye nuestro crítico lo siguiente: “El programa no estuvo bien combinado; podía la orquesta [dirigida por Tomás Bretón] haber ejecutado algunos números más, y el interés del concierto no hubiese decrecido tanto” (Salvador, 13-12-1904).

Al contrario, a propósito de la temporada de conciertos del Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa de Madrid y de sus “sugestivos” programas, sus elogios parecen sinceros (Salvador, 2-2-1905). El motivo es que combinaban clásicos (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn), que daban a dichos programas “la solidez de su autoridad consagrada”, con autores más recientes (Franck, Debussy, Dvorak), los cuales aportaban “el interés de lo nuevo”. Salvador se declaraba abiertamente a favor de los “autores modernos que erigen sus fuerzas y concepciones fuera de los moldes consagrados y definitivos” (Salvador, 18-2-1908). En su opinión, incluso no valía la pena obsesionarse por detectar valores seguros: algunos autores permanecerían y otros no, pero eso no debía apagar la curiosidad por las nuevas propuestas. Además, el Cuarteto Francés había dejado un hueco a los estrenos de autores del país. Su labor en pro de la divulgación de compositores españoles fue notada en una crítica que también da cuenta del éxito de sus temporadas:

Como decíamos no ha mucho tiempo, una de las cosas que debemos a esta Sociedad artística es que, al reservar una parte de sus programas a la música de españoles, y al comprometer a estos a trabajar en la música de cámara, están produciendo un movimiento sano de producción, de

fomento, del que puede nacer algo grande y trascendental para el arte nacional. (Salvador, 18-2-1908)

A partir de la experiencia de asistir a los conciertos de dicha sociedad artística, Salvador desarrolla además la idea de que este tipo de iniciativas podía incluso llegar a modificar los hábitos del público. Eso era evidente en lo que se refiere al fomento del “arte nacional”, pero el crítico y futuro gestor también lo detecta en lo concerniente a la consolidación del gusto por la música de cámara –también impulsado, según señala, por la labor de la Sociedad Filarmónica de Madrid–, muy especialmente en sus manifestaciones contemporáneas.

Puesto que, a partir de 1915, el propio Miguel Salvador se vería en la situación de gestionar una orquesta, resultan de relevancia sus opiniones a propósito de los conciertos de la Orquesta Sinfónica, dirigida por Enrique Fernández Arbós (1863-1939), en el Teatro Real. La temporada de 1907 fue particularmente pródiga de comentarios. En lo que se refiere a la programación, destacó la dificultad económica con la que se enfrentaba la empresa para incluir estrenos y el efecto directo que esto tenía en la venta de abonos: “Dicen los músicos, que sin abono y dinero, no se pueden hacer oír muchas novedades... pues el material no es barato. Dice la afición que, sin alicientes, sin novedades, no merece la pena el abonarse.” (Salvador, 19-3-1907). Esta cuestión puramente monetaria reaparece en crónicas posteriores, en las que sigue aludiendo a la responsabilidad del público, en particular el de “dinero y buen tono”, por mantener viva la actividad artística de la ciudad en la que vive. Así, a propósito del primer concierto de la temporada de 1908, volvió a insistir en el tema a través de la siguiente pregunta retórica: “¿Cómo hemos de tener orquesta y conciertos, si la gente cobra poco, tiene que trabajar mucho en el corto tiempo que dura la temporada y no siente estímulo ni premio?” (Salvador, 31-3-1908). A pesar de que el “gallinero” estaba lleno, “la moda”, que era la que ocupaba los lugares más caros del patio de butacas, no parecía acompañar el proyecto de Arbós y la Orquesta Sinfónica. Sin este apoyo, la viabilidad de la agrupación era incierta. Sin embargo, a la misma agrupación, una vez que ya había conseguido fidelizar a suficientes abonados, le exigió que tuviese en cuenta las “necesidades culturales” de la ciudad de Madrid:

no son suficiente abasto media docena de conciertos sinfónicos por año, y a todo trance debe tratar de ofrecerle cada vez más largas series, y llegar con el tiempo a funcionar constantemente, todos los días de fiesta, en las temporadas que los espectáculos musicales se acogen con gusto; ¡todos ganaríamos con ello! (Salvador, 23-3-1910).

En concomitancia con lo que había comentado a propósito del Cuarteto Francés, destaca positivamente el esfuerzo de Arbós por presentar obras nuevas de compositores españoles. Con respecto a este punto, nuestro crítico desarrolló sus ideas de forma bastante extensa en dos artículos en los que comentó la inclusión de obras de, por un lado, Rogelio del Villar (1875-1937) y Facundo de la Viña (1876-1952) (Salvador, 30-4-1907) y, por otro,

Vicente Arregui Garay (1871-1925) y Manuel Manrique de Lara (1863-1929) (Salvador, 3-5-1907). Declara Miguel Salvador que la “simpatía” que nutre por Arbós está muy relacionada con su decisión de “haber hecho figurar en el programa” las obras de los entonces “jóvenes compositores” y “compatriotas”. Es precisamente el sentimiento que le provoca la nacionalidad compartida lo que justifica, no solo el elogio, sino el espacio que dedica a una de las composiciones. Incluso, según expone, la programación de estos jóvenes debería sobreponerse a la opinión de sectores de la audiencia que o bien pudieran pensar que era preferible programar obras más conocidas o bien no valorasen en su justa medida el esfuerzo que suponía incluir estrenos de autores nacionales y noveles. Su postura es la de la defensa de la “gloria del arte patrio” (Salvador, 30-4-1907), incluso mediante eventos o acciones más bien modestos. En determinado punto, reflexiona acerca de la dificultad de conciliar la protección por parte del Estado con las iniciativas privadas:

la realidad enseña que si la mucha protección a veces no consigue resucitar artes ni crear artistas; muchas iniciativas artísticas perecen por falta de ella y que si a veces el genio se impone y triunfa contra todo obstáculo, otras, altas creaciones artísticas de todos los órdenes no pueden ver luz ni aún concebirse por pequeños obstáculos que... ¡hasta pueden valorarse en un puñado de pesetas! (Salvador, 30-4-1907).

Estas críticas transmiten su aplauso y su satisfacción ante las obras programadas y no dudan en contener la confesión de que estos compositores son “amigos”, algo que, si bien choca porque parece poner en duda su imparcialidad, seguramente se puede justificar puesto que, más que como crítico, se concibe a sí mismo como melómano entusiasta. Por ejemplo, con respecto al estreno de la “Oración y escena de los ángeles”, extractado del oratorio *San Francisco*, compuesto por Aguirre Garay durante su pensionado en Roma, destacó el éxito que tuvo entre el público, que pidió que se repitiera y reclamó que el autor saliera a saludar a la escena. Se trataba de una música “clara, sin complicación, variada de motivos y giros” y que el compositor la había “timbrado hábilmente, dándole así interés a su estructura sencilla.” (Salvador, 3-5-1907). Este no es, sin embargo, el único criterio por el que mide en sus críticas el éxito de estas obras. En particular, con respecto a la «Escena de amor» de Manrique de Lara, extraída de la ópera *Rodrigo de Vivar* (1906), admite que le había gustado mucho por el tema –la mujer y el amor–, por la expresión de emociones apropiadas y por sus cualidades puramente musicales: “la orquesta suena plena, robusta; la frase es larga, dúctil; todo aparece fluido y fácilmente” (Salvador, 3-5-1907). Su “parentesco con las cosas de Wagner”, que provocó las reticencias del público, era para él motivo de elogio. Su actitud positiva con respecto a las novedades se detecta en críticas posteriores, en las que nos encontramos tanto la recepción no problemática de determinados estrenos como valoraciones personalmente negativas que hacen entrever que Salvador, abierto, como decimos, a las novedades, no tenía problema en admitir que determinadas obras en estreno no le habían parecido merecedoras de su aplauso. Por

ejemplo, “Nuages”, de Claude Debussy (1862-1912)¹, que había sido estrenado en París en 1901, fue aplaudido por “sus sonoridades, preciosas y extrañas; una gran tranquilidad, serenidad, mejor dicho, dentro de un lirismo y de una poesía exaltados; su libertad de forma, sus armonías y concordancias modernísimas, etcétera.” Era una obra que, desde su perspectiva personal, contenía un momento al final en el que se sentía “cogido y transportado”. Sin embargo, el poema sinfónico *Finlandia*, de Jan Sibelius (1865-1957), escrito en 1899 y revisado en 1900 e incluido, también como estreno, en el mismo concierto que “Nuages”, aunque fue igualmente “aplaudido por el público”, le recordó por su orquestación a una imitación de Tchaikovsky “cuando le da por meter miedo y ponerse hueco” (Salvador, 31-3-1908). Salvador, en todo momento, abogó por una cierta moderación y equilibrio que iba a la par del rechazo a cualquier dogmatismo, a pesar de que él mismo era consciente de ser contemporáneo de una época en la que las disputas estéticas se estaban enconando entre los defensores de lo canónico y los de la innovación (Salvador, 31-3-1909). Como veremos, a partir de 1915 se verá inmerso en estos debates, y esa moderación y equilibrio darán paso a un claro partidismo estético.

También contienen estas crónicas observaciones bastante severas con respecto a la orquesta y acerca de la dirección de Arbós. Señaló la falta de estudio y ensayos previos, la necesidad de más refuerzos e incluso la exagerada gestualidad del mencionado director y la falta de empaste de la orquesta (Salvador, 19-3-1907). “La batuta de Arbós, que siempre marca por anticipado” y la poca calidad de algunos de los instrumentistas “que nos tiene siempre en vilo, como el fagot, siempre tembloroso, y el trompa, para quien no hay pasaje cómodo, y hasta el clarinete, que, siendo habilísimo, nunca acierta con la cantidad de sonido y casi siempre está alto” provocaron, según nos cuenta en otra crónica, la desazón de la orquesta (Salvador, 23-3-1907). Tres años después, aun considerando que había mejorado de forma notable en lo referente al control de la orquesta, describía el estilo personal de Arbós de forma muy minuciosa: “afanoso de la claridad hasta caer a veces en la rigidez y en cierto olvido de lo emocional, impetuoso otras, con nerviosa violencia de efectos” (Salvador, 23-3-1910). El tema de la falta de ensayos es bastante recurrente en otras crónicas. Por ejemplo, a propósito de la temporada de 1908 del Cuarteto Francés, dedica una buena parte de la crítica a esa cuestión. En ese caso, se alude al multiempleo de sus componentes, que impide llegar a interpretaciones compenetradas de todas las obras programadas (Salvador, 30-1-1909). En el caso de una sociedad artística que alcanzaba en esa temporada el séptimo aniversario de su fundación, esa dejadez, que se había manifestado en la ejecución del *Trío en fa op. 80* de Robert Schumann, le parece a Salvador inadmisibles, especialmente porque el público de este repertorio había adquirido en los últimos años una experiencia de escucha musical amplia y proporcionada por músicos de primer nivel y, por lo tanto, ya no se conformaba con ejecuciones

1. Sobre la primera recepción en la prensa de Claude Debussy, véase Cascudo (2020).

que más bien parecían lecturas a primera vista. Reforzando esta idea, al día siguiente sacó una crítica a un cuarteto rival, el Cuarteto Vela, formado por músicos más jóvenes, elogiando sus “ejecuciones esmeradísimas” y su éxito creciente entre los aficionados (Salvador, 31-1-1909).

Una de las cosas que conoció de primera mano en sus asiduas visitas a las salas de conciertos madrileñas fueron los debates que animaban la conversación en los descansos. Puesto que Miguel Salvador era miembro de las élites y estaba vinculado fuertemente al Partido Liberal, podemos entender que los comentarios que hace a este propósito reflejan intercambios de valoraciones y opiniones a los que realmente asistió. “Si yo dijera hoy lo que no siento, y no reflejara lo que oí de los aficionados que conmigo asistieron al concierto, me consideraría un hipócrita y creería haber hecho daño verdaderamente a mis amigos.” (Salvador, 30-1-1909). La atención prestada al público, en parte derivada del hecho de que se sentía conscientemente parte de él, viene a propósito, puesto que puede entenderse como el reflejo de una experiencia que, de forma inevitable, debió tener en cuenta durante los años en los que desarrolló su trabajo como gestor.

Hemos comenzado esta sección aludiendo a un concierto de Jan Kubelik cuyo programa no le mereció a Salvador demasiada buena opinión y que suscitó “las mismas discusiones de siempre”, animadas por la parte de la audiencia que valora el “acrobatismo” y la que, al contrario, “lamenta esta virtuosidad que conduce a sus poseedores al cultivo de un género inferior de música, a este género que es tan solo un pretexto para la carrera y el salto a través del instrumento que cultivan”. Su postura con respecto a este debate era clarísima:

en verdad que es lástima que quienes llegan al completo dominio del medio de expresión, no empleen su habilidad en traducir cosas de más alcance artístico, y prefieran ganar el aplauso con obras de pirotecnia musical, que nos deslumbran un momento, pero que no dejan impresión ninguna en el alma. (Salvador, 13-12-1904).

Como es evidente, esta contraposición se vincula de forma directa con criterios de programación. La evidencia, de hecho, fue explicitada por Salvador en otras crónicas. A propósito de un concierto del Cuarteto Vela, se erige en portavoz de los “buenos aficionados modernos” que “rechazan con razón” en los programas las “misceláneas de trozos cortos” que son “relleños”, puro “efectismo”, “insignificancias” meramente agradables y que no dejan “ningún rastro” (Salvador, 29-3-1908). Con todo, esta actitud en favor del público cambiará radicalmente desde su puesto de presidente de la Sociedad Nacional de Música.

En última instancia, en los escritos de Miguel Salvador detectamos una concepción política de la gestión y programación musicales. Su manera de entender y evaluar la actividad cultural de su época, tal como la abordó durante la primera década del siglo XX, estaba moldeada por la idea de progreso. A propósito de uno de los primeros conciertos de la Sociedad de Instrumentos de Viento en el Ateneo de Madrid, por ejemplo, identificaba

de forma explícita los esfuerzos realizados juntamente por profesionales y aficionados para la mejora de la cultura musical, “el porvenir del arte patrio y el ensanchamiento de los horizontes políticos” (Salvador, 30-5-1908). No obstante, como dejó en evidencia en la parte final de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ese progreso dependía directamente de factores sociales y económicos, así como de los medios disponibles para desarrollar de forma digna y adecuada la profesión musical (Salvador, 1922). El entusiasmo de melómano aficionado que le había acompañado durante sus años como crítico se deja entrever en su discurso, juntamente con la acumulación de experiencias sonoras en situaciones diversas y una sólida formación musical y musicológica. Al mismo tiempo, en ese texto, centrado en la orquesta, en su historia y presente, llamó la atención hacia cuestiones muy pragmáticas, tales como la necesidad de salas adecuadas para desarrollar el trabajo de ensayos. Reclamó la profesionalización y la especialización como las únicas vías para alcanzar resultados de calidad aceptable. Y, como conclusión, aludió a los aspectos mercantiles de ese tipo de organizaciones: el número adecuado de conciertos anuales a partir del cual una orquesta comenzaba a funcionar (Salvador, 1922, p. 55) o las partidas en las que se dividía el presupuesto de un concierto (Salvador, 1922, p. 59). Vemos, por tanto, una idea de gestión muy consolidada, ensayada desde la tribuna de *El Globo* y descrita en 1922 desde la perspectiva que dan los años y sin atender a los puntos negativos de su puesta en marcha en la Sociedad Nacional de Música. De hecho, en las siguientes páginas veremos que, si bien esos principios que Salvador recoge en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando están presentes en su hoja de ruta, su aplicación no será, ni mucho menos, desinteresada.

MIGUEL SALVADOR, GESTOR DE LA MÚSICA

La Sociedad Nacional de Música arrancó en el año 1915 para dar respuesta a las quejas de los compositores e intérpretes españoles (abanderados por Rogelio del Villar), quienes reclamaban, ya desde 1911, un espacio en el que poder dar a conocer sus obras y demostrar sus capacidades musicales (Villar, 1911). Bajo esta premisa, la organización nació con un afán integrador y para dar cabida a todas las propuestas musicales del país, pero las circunstancias históricas pronto desvirtuaron sus objetivos iniciales (Ferreiro, 2019). Su creación estaba prevista para 1914, pero la incertidumbre provocada por el estallido de la Gran Guerra paralizó el proyecto hasta 1915. Este retraso, impuesto por las circunstancias históricas, favoreció un cambio lógico en la perspectiva de los actores implicados, que comenzaron a tamizar ciertas influencias culturales que, como la alemana, empezaron a perder la aceptación social y cultural de la que gozaban hasta el inicio de la guerra. A este respecto, Madrid vivía en aquellos años el último gran pico de la recepción wagneriana (Ortiz de Urbina, 2003), y es por ello que, a pesar de las nuevas reservas sociales, existía en la capital un grupo de compositores, destacando a Conrado del Campo, partidarios de explorar musicalmente

el modelo germanista y de implementarlo en su práctica compositiva sin perder de vista la modernidad musical.

Por otro lado, como avanzamos en la introducción, la guerra provocó también que los compositores españoles afincados en París, como Manuel de Falla o Joaquín Turina, tuvieran que regresar a Madrid. En su retorno trajeron consigo una propuesta estética de influencia francesa definida, no solo por las enseñanzas que habían recibido en la capital del país vecino, sino también por los discursos propagandísticos de los hispanistas galos, como Henri Collet (Llano, 2013). Por supuesto, estos músicos retornados se unieron al proyecto de la Sociedad Nacional de Música, hasta el punto de que pronto lograron inclinar la balanza del debate estético hacia sus propios intereses, poniendo sobre la mesa todos los ingredientes necesarios para un choque estético. En buena lógica, esta realidad hizo que la finalidad inicial de la institución cambiara radicalmente y que, en lugar de ser un espacio para todos, se convirtiera en una suerte de club elitista al que poco o nada le preocuparon los intereses, no solo de sus propios socios, sino tampoco los del conjunto de la sociedad española (Ferreiro, 2019).

En este proceso de cambio ideológico tuvo mucho que ver Miguel Salvador y el modelo de gestión cultural que había ensayado desde la tribuna de *El Globo*. Su vinculación con la futura organización data ya de 1912, cuando acude a las conferencias celebradas en el Ateneo de Madrid, en las que Rogelio del Villar volvió a reivindicar la necesidad de formar de una vez por todas esta institución². Años más tarde, y tras varias conversaciones informales en casa de Carlos Bosch –primer secretario de la Nacional– (Bosch, 1942: 77), se celebró en la Casa Navas de Madrid la primera reunión oficial en torno a su creación, en la que se presentó un primer borrador del programa artístico. En ella estuvo presente Miguel Salvador, quien destacó el tono cordial del encuentro y el “deseo de encontrar un tipo de institución en el que cupiera la realización de los ideales que van tan lejanos hoy en los músicos españoles y los que por la música española se interesan”; aunque, al mismo tiempo, criticaba que ninguno de los asistentes había sido informado de lo que allí se iba tratar, lo que imposibilitaba la preparación previa de una opinión sólida sobre la propuesta (Salvador, 1914, p. 11). Por supuesto, este artículo revela ya una clara intención de implicarse personalmente en el proyecto y de defender sus propias ideas. De hecho, Carlos Bosch, en sus memorias, cuenta cómo Salvador, en una reunión posterior, acabó casi autoproclamándose presidente aludiendo a su influencia familiar:

Hubo alguien que propuso al conde de Peñalver para la presidencia, diciendo lo mucho que se interesaba en los cargos a él confiados, y a los que era muy dado el ex alcalde de Madrid. Se propuso a [El Duque de] Medinaceli, y Miguel Salvador, algo impaciente, o más bien impacientado, protestó de que se pusiera ese empeño en buscar presidentes aristócratas y no verdaderos entusiastas. “Yo mismo –dijo como quien no quiere la cosa– tengo por mi padre la influencia necesaria. Hay que buscar per-

2. (1-1-1912). Varias conferencias de arte. *La Época*, p. 3.

sonas interesadas y muy compenetradas con los músicos”. [...] Conrado del Campo se opuso a ello, calificándola de pretensión intolerable; pero la intriga o la osadía vencieron, y tuvimos a Miguel Salvador por nuestro flamante presidente. (Bosch, 1941, pp. 78-79).

El relato de Bosch debe ser tratado con cautela, pues su tono revela un enfrentamiento personal evidente e imparcial, tal vez motivado por su vinculación familiar con el Partido Conservador, mientras que Salvador y su familia estaban desde hacía décadas relacionados con el Partido Liberal. Sin embargo, suscita tres reflexiones que se relacionan con nuestro argumento. En primer lugar, existía un interés real por parte de Miguel Salvador en que la presidencia estuviera ocupada por un verdadero gestor musical, con experiencia e influencias sociales, y no por un aristócrata de postín. En segundo lugar, no obstante, el hecho de que se postulase él mismo –cierto es que con experiencia real y con verdadera influencia– nos lleva a pensar que sus intereses iban mucho más allá de un pretendido futuro buen funcionamiento de la institución. Finalmente, que Conrado del Campo se opusiera –y teniendo en cuenta que Manuel de Falla ya estaba en España y había empezado a defender sus intereses estéticos e ideológicos (Cascudo, 2017)– refuerza la idea de que Salvador ya había tomado partido y que, de alguna manera, pretendía utilizar la presidencia para favorecer esa cara de la modernidad musical española vinculada a la música francesa. Así, Salvador acabó convirtiéndose en el primer y único presidente de la Nacional y, si bien en el Comité Artístico estaban presentes las dos ramas estéticas (incluido Conrado del Campo), su núcleo duro estuvo formado por dos nombres clave: Adolfo Salazar y Manuel de Falla (Ferreiro, 2015). De hecho, el triunvirato Salvador-Falla-Salazar marcó la corriente estética imperante en la Sociedad Nacional de Música, pues impregnaron a la institución de unos ideales estéticos muy concretos que, por regla general, tenían prioridad sobre los demás.

Una de las primeras plasmaciones del ideario crítico de Salvador sobre la programación musical que podemos observar en los conciertos de la Nacional es la “buena combinación”, a la que él aludía en sus reseñas, entre el canon clásico y los autores más recientes; algo que, como él mismo decía, perseguía un equilibrio entre la “solidez consagrada” y el “interés por lo nuevo”. Un buen ejemplo de ello lo encontramos ya en el concierto inaugural de la organización, en cuyo programa se dejó también un espacio para los autores e intérpretes españoles del momento.

Sin embargo, la nómina de músicos españoles que se apreciaba en el concierto inaugural no es, ni mucho menos, casual: Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina están ligados al bando estético afrancesado, y a ellos debemos sumar al propio Miguel Salvador –como intérprete junto a Falla y Turina del concierto de Bach–, y a los músicos de la Orquesta Filarmonica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas y gestionada por el propio Salvador. Evidentemente, el concierto inaugural –teniendo en cuenta que partimos de un estudio previo exhaustivo– es un indicador primigenio de lo que estaba por llegar y, aunque la Sociedad Nacional de Música dio

Programa	Músicos
PRIMERA PARTE — <i>Quinteto en sol menor, para piano e instrumentos de cuerda</i> (primera vez en España). Joaquín Turina. • Fuga lenta • Animado • Andante-Scherzo • Final SEGUNDA PARTE — <i>Impromptu de la codorniz</i>. Enrique Granados. — <i>Paisaje</i>. Enrique Granados. — <i>Impromptu</i>. Enrique Granados. — <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i> (poesía de Gregorio Martínez Sierra, primera vez en España). Manuel de Falla. — <i>Siete canciones populares españolas</i>. Manuel de Falla. • Seguidilla murciana • El paño moruno • Asturiana • Jota • Nana • Canción • Polo TERCERA PARTE — <i>Concierto en do, para tres pianos y pequeña orquesta</i> (primera vez en España). J. S. Bach.	QUINTETO DE PIANO — Piano: Joaquín Turina — Primer violín: Abelardo Corvino — Segundo violín: Moisés Aranda — Viola: Enrique Alcoba — Violonchelo: Domingo Taltavull SOLISTA DE PIANO — Francisco Fuster CANCIONES — Voz: Josefina Revillo — Piano: Manuel de Falla CONCIERTO DE BACH — Director: Bartolomé Pérez Casas — Solistas de piano: Joaquín Turina, Manuel de Falla y Miguel Salvador — Violines: Abelardo Corvino, Fermín Fernández Ortiz, Odón González, Augusto Ripollés, Moisés Aranda, Joaquín Grandal y Juan Valdés — Violas: Conrado del Campo, Enrique Alcoba, Julio Soto y Luis Villa — Violonchelo: Domingo Taltavull — Contrabajo: Sebastián Ruiz Prado

Tabla 1. Concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música. Madrid, Hotel Ritz, 8 de febrero de 1915. Fuente: programa de mano conservado en Granada, Archivo Manuel de Falla, Signatura FN1915.

cabida (sobre todo en sus tres primeras temporadas) a un amplio espectro del panorama musical español, la tendencia estética se fue dirigiendo paulatinamente, y cada vez con menos pudor, hacia la línea marcada por Falla (Ferreiro, 2015). Para Salvador se trataba, por supuesto, de continuar con la idea de fomentar el “arte nacional” que tanto había defendido en sus críticas de *El Globo*, pero esta defensa de lo propio ya no era global y, además, no se basaba únicamente en criterios artísticos –sin que queramos restarle, solo faltaba, ni un ápice de calidad a la obra de Granados, Turina y Falla–.

Lo anterior se relaciona también con el concepto de “música nueva”, pero entendido, a través del tamiz de la Sociedad Nacional de Música, como la promoción de las obras de un determinado perfil de compositores, interpretando así la modernidad desde una perspectiva sesgada y muy reduccionista. En efecto, si bien en sus críticas Salvador defendía la idea de estar alerta y fomentar un interés generalizado hacia la música nueva –con independencia de que los autores permanezcan o no–, ahora, en su ejercicio de gestión musical se observa una clara tendencia estética destinada a consolidar un nuevo canon musical. Basta una ojeada a los gráficos de los diez compositores más programados por la Sociedad Nacional de Música para vislumbrar esta realidad³. A nivel internacional, la abultada presencia de Debussy, Franck y Ravel revela la predilección por el bando francés, a quienes se unen, cómo no, Granados, Albéniz y Falla en el plano nacional. La presencia de Villar y Del Campo es menor que la de los demás, y responde más a su vinculación institucional con la Nacional que a una reivindicación estética. Lo mismo ocurre con Manén, Larregla y Esplá, los cuales, si bien

3. Invitamos al lector interesado en profundizar en la programación de la Sociedad Nacional de Música a consultar la monografía de David Ferreiro (2015).

no presentan una inclinación estética tan definida y consolidada como la de los demás, se suelen decantar hacia la vía simbolista de Falla. Por supuesto, vemos representantes del canon internacional más consolidado (Mozart y Chopin), pero también del nacional, con la figura de Antonio Soler, muy admirado por Manuel de Falla (García Gutiérrez, 2017).

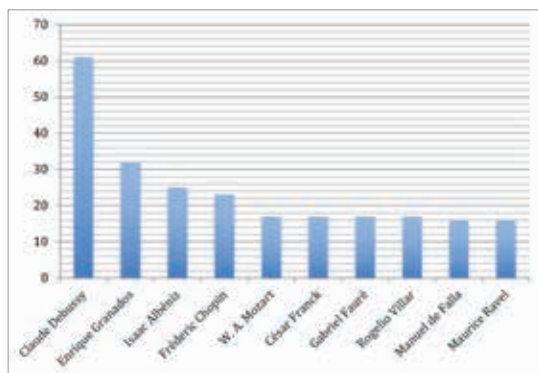


Gráfico 1. Los 10 compositores más programados por la Sociedad Nacional de Música a lo largo de sus 82 conciertos (1915-1922). Fuente: Ferreiro, 2015.

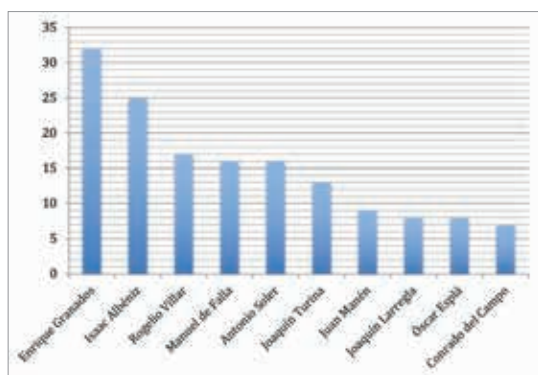


Gráfico 2. Los 10 compositores españoles más programados por la Sociedad Nacional de Música a lo largo de sus 82 conciertos (1915-1922). Fuente: Ferreiro, 2015.

Por supuesto, el esfuerzo de la Sociedad Nacional de Música por presentar obras nuevas de compositores españoles es evidente, y sería injusto por nuestra parte negarlo. Por tanto, en este punto, el modelo de gestión de Miguel Salvador es del todo continuista con las ideas que expresaba en sus críticas musicales, incluso reivindicando la idea de que debía programarse este tipo de música independientemente de los gustos del público, al que, reiteramos, es necesario educar. Sin embargo, nuevamente vemos aquí el mismo tono de imparcialidad que se observaba en *El Globo* –estos compositores son “amigos”, confesaba– solo que ahora, en lugar de justificarse en su

perfil de melómano entusiasta, se apoya en un intento del todo intencionado por defender los intereses estéticos del grupo de músicos vinculado con la estética musical francesa.

En consecuencia, en la programación de la Nacional podemos ver un evidente interés por intervenir los hábitos del público, algo que entronca también con el contenido de los escritos periodísticos de nuestro protagonista. Sin embargo, como su labor se limitaba ahora a la gestión cultural, la pluma crítica y propagandista quedó en manos de su principal acólito: Adolfo Salazar. En 1917, Salazar ocuparía el cargo de vicesecretario de la Sociedad Nacional de Música, un puesto creado expresamente para él⁴, aunque se haría cargo de la secretaría en 1918, tras la dimisión de un Carlos Bosch ya totalmente anulado en el plano de la gestión cultural⁵. Pero, en verdad, Salazar había manejado la sociedad prácticamente desde el principio, pues, tal y como cuenta Carlos Bosch con resentimiento, “[...] Salvador no hacía nada sin contar con él, hasta tal punto que yo mismo hube de protestar una vez por lo que juzgué como una intromisión que ni personal ni reglamentariamente habíamos de tolerar. [...]” (Bosch, 1942, p. 81). Como vemos, las tensiones internas eran tan lógicas como evidentes, aunque los motivos no solo eran artísticos, sino también ideológicos.

Salvador puso en manos de Salazar la redacción de la inmensa mayoría de las notas al programa de los conciertos, todas ellas auténticos ejercicios de adoctrinamiento estético. Al respecto, es muy llamativo el contraste que se observa en torno a la obra de Manuel Manrique de Lara, un compositor al que Salvador, durante sus años en *El Globo*, había alabado sin cortapisas, hasta el punto de ver en él a un autor novedoso y vinculado, recordemos, a las “cosas de Wagner” que tan bien le parecieron. Sin embargo, esta perspectiva cambia radicalmente en el seno de la Nacional, hasta el punto de que Manrique de Lara aparece definido como un compositor retardatario en comparación, cómo no, con Manuel de Falla, el adalid de una mal entendida modernidad musical. Al respecto, el contraste que realiza Salazar no deja lugar a dudas: sobre la *Sinfonía en Re menor* de Manrique de Lara opina que adolece de “una decadencia espiritual, o una regresión a un estado de sensibilidad menos refinado que el de Wagner”, mientras que *El amor brujo* de Falla “adopta una técnica y un modo de expresión novísimos, a cuyos solos primeros avances empezamos a acostumbrarnos”⁶; y todo ello, por supuesto, con el beneplácito del presidente Miguel Salvador.

El rechazo a la música de Manrique de Lara –y, por extensión, a la corriente estética que representa– no se apoya aquí en motivos musicales fundamentados o en sus gustos musicales abierta y legítimamente reco-

4. Tal como se recoge en los ejemplares conservados del Reglamento, este fue modificado el 19 de junio de 1917 para, presumiblemente, crear el nuevo cargo de vicesecretario.

5. (29-10-1918). Gacetilla musical. Junta directiva. *El Sol*, p. 3.

6. Notas al programa del concierto de la Sociedad Nacional de Música celebrado el 29 de noviembre de 1916 en el Hotel Ritz de Madrid. Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fondo Bartolomé Pérez Casas, signatura M-3383.

nocidos (recordemos las comparativas que Salvador había hecho en 1908 entre Debussy y Sibelius). Al contrario, ahora se apreciaba un intento claro y evidente de contravenir el desarrollo en España de una corriente musical vinculada con una estética germanista tardo-romántica y post-wagneriana, independientemente de la modernidad que encierre, tal y como quedó demostrado con los gráficos relativos a la programación.

Por supuesto, el trato de favor era también evidente, y así queda reflejado en la siguiente carta entre Salvador y Falla, que confirma todo lo que acabamos de comentar:

[...] tu optimismo para la Nacional es superior al mío, aunque yo no desespero; pero las ayudas siguen siendo pocas y el dinero muy menguado: Wanda [Landowska] dio su segundo concierto con su maravillosa conciencia de artista grande: fue una historia del vals como no puede pedirse más. [...] Mañana va el primer concierto histórico: Conrado está bien (a secas) pero no se presta mucho a ciertas cosas, y el quinteto de [Gabriel] Pierné me costará un esfuerzillo colocarlo, pero como sé que es preciso para tus planes que se ejecute se hará, te lo prometo.

Llevamos tres conciertos clásicos y sin nada español, pues no se encuentran cosas españolas; yo quería hacer ahora uno muy moderno, por ejemplo: sonata de [ilegible] y la de [Vincenzo] Tommassini de v[iolín] y p[iano] y en medio los tres trozos de clarinete de Stravinski, un dúo de [Francis] Poulenc (cl[arinete] y fl[auta]) y algún trozo explosivo! (rapsodia de clarinete de Debussy), pero para esto me gustaría tu presencia: en ese caso haríamos al menos algo de aquel concierto en que tú tomaste parte la última vez (Ravel, etc.). [...]7.

Pero la carta anterior, más allá de su confirmar su compromiso por defender los planes personales de Manuel de Falla (y las protestas de Conrado del Campo), revela dos cuestiones adicionales que entroncan con su planteamiento en las críticas de *El Globo*. La primera de ellas es la falta de alicientes novedosos, que para él devenía en una pérdida de interés por parte del público, y por eso su empeño en ofrecer un programa “muy moderno”, algo “explosivo”. Sin embargo, el argumento que él emplea para justificar el desinterés del público y, por tanto, el declive de la Sociedad Nacional de Música en el año 1921 se nos antoja completamente trasnochado. En realidad, fue precisamente la exageración vanguardista lo que hizo que el público perdiera todo su interés en la programación de la organización, pues su gusto por las vanguardias era escaso, quedando estas reducidas a un círculo de entendidos. Así lo dejó por escrito Carlos Bosch, quien aludía también a las intrigas personales y a los partidismos nocivos (Bosch, 1941, p. 82), y así se ha confirmado a través de un estudio exhaustivo de las críticas de los conciertos que se publicaron en la prensa (Ferreiro, 2015).

La segunda cuestión que revela la misiva de Salvador a Falla es, por supuesto, la falta de apoyo económico, que, en realidad, no es más que una

7. Carta de Miguel Salvador a Manuel de Falla fechada el 2 de enero de 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla, signatura 7576/1-021.

consecuencia del desinterés que generaba en el público la programación de la Nacional. En efecto, igual que ocurría con sus escritos sobre la Orquesta Sinfónica de Madrid, Miguel Salvador también se quejaba ahora, desde la presidencia de la Sociedad Nacional de Música, de la falta de medios económicos para la programación de los conciertos, algo que desembocaba en la imposibilidad de oír su ansiada música nueva (la pescadilla que se muerde la cola): «¿Cómo hacer planes sin dinero? [...] ¿Qué *cachés* podemos ofrecer [...] a nadie? Tienen que tocar los que vengan, pero “por amor al arte” [...]», se lamentaba nuestro protagonista en otra carta a Manuel de Falla⁸. Por supuesto, esto no es más que una consecuencia directa de su modelo de gestión: “[...] languidece la Sociedad Nacional de Música, y no es el sectarismo el que menos daño la ha hecho: no deja de dar señales de vitalidad el fomento musical” (Castell, 3-1-1922, p. 6), decía la prensa en 1922. Como vemos, desde su cargo de presidente de la Sociedad Nacional de Música, Salvador aplicó los mismos principios que había defendido como crítico en *El Globo*, pero olvidó por completo la atención al público, quizás porque ahora, desde su posición de gestor cultural, ya no se sentía parte de él, sino de una élite de elegidos y defensores de una propuesta estética concreta. En definitiva, su labor en la Sociedad Nacional de Música –con sus luces, por supuesto (Ferreiro, 2015)– revela una clara agenda de política cultural del todo ideologizada.

CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores hemos demostrado que los postulados que Miguel Salvador Carreras defendió a través de la crítica musical en su primera etapa profesional fueron implementados prácticamente en su totalidad en el ejercicio de sus funciones como presidente de la Sociedad Nacional de Música. Fue un agente determinante para el desarrollo de una vertiente muy concreta de la música española a lo largo del primer tercio del siglo XX, que ha derivado en un discurso historiográfico incompleto del período. Evidentemente la responsabilidad no es solamente suya, pero su influencia social, política y cultural jugó un papel del todo trascendental. No obstante, ese discurso se basó en una experiencia de escucha musical continuada en el tiempo y muy amplia, que había comenzado con sus críticas en *El Globo* y se fue extrapolando y adaptando a sus actividades posteriores de gestión cultural. Sin embargo, también hemos demostrado que, al contrario de lo que se percibe en sus textos de *El Globo*, todos ellos integradores y defensores de la música española por igual y en todas sus manifestaciones, la Sociedad Nacional de Música desarrolló una agenda específica, en favor de un modelo estético concreto y bien definido.

Dentro de este contexto, por un lado, la Sociedad Nacional de Música pudo tener un papel crucial para el desarrollo musical que se estaba pro-

8. Carta de Miguel Salvador a Manuel de Falla fechada el 8 de agosto de 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla, signatura 7576/1-027.

duciendo en la década de 1910, ya que nació como la herramienta con la que contaron los compositores españoles para dar a conocer sus obras. Fue un espacio en el que los intérpretes del país –y otros muchos extranjeros– pudieron exhibir sus destrezas musicales. Por otro lado, esta organización también reflejó las tensiones y ansiedades de esos compositores e intérpretes, que no siempre estuvieron de acuerdo en cuál era la línea ideológica y estética que era conveniente seguir. Miguel Salvador quizá hubiera podido haber canalizado esas tensiones, aplicando su modelo de gestión de forma integradora, pero en lugar de ello tomó partido, simbólicamente y desde una posición de poder, a favor del bando aliadófilo y de una de las facciones de la batalla estética del período.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Castell, Á. M. (3-1-1922). Los acontecimientos musicales en 1921. *ABC*, p. 6.
- Salvador, M. (13-12-1904). De música: Jan Kubelik. *El Globo*, p. 1.
- (2-2-1905). De música: Cuarteto Francés y Teatro Real. El Trovador. *El Globo*, p. 2.
- (19-3-1907). De música: La Orquesta Sinfónica. - La condesa Elena Morzstyn. - Tournée del Cuarteto Francés. - El arriendo Del Real. *El Globo*, p. 1.
- (23-3-1907). De música: Segundo concierto de la Orquesta Sinfónica. *El Globo*, p. 2.
- (30-4-1907). Octavo concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 2.
- (3-5-1907). De música: Noveno concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 1.
- (18-2-1908). Cuarteto Francés. *El Globo*, p. 1.
- (29-3-1908). Cuarteto Vela, y López Chavarri en el Ateneo. *El Globo*, p.1.
- (31-3-1908). La orquesta sinfónica. *El Globo*, p. 1.
- (30-5-1908). De música. Concierto de la Sociedad de Instrumentos de Viento en el Ateneo. *El Globo*, p. 1.
- (30-1-1909). De música: El Cuarteto Francés en el Español. La función de la Asociación de la Prensa en el Real. *El Globo*, p. 1.
- (31-1-1909). De música: Tercer concierto del cuarteto «Vela» en Lara. *El Globo*, p. 1.
- (31-3-1909). De música: Segundo concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 1-2.
- (23-3-1910). Primer concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Real. *El Globo*, p. 2.
- (1-1-1912). Varias conferencias de arte. *La Época*, p. 3.
- (29-10-1918). Gacetilla musical. Junta directiva. *El Sol*, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Bosch, C. *Mnéme* (1942). *Anales de música y de sensibilidad*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Cascudo, T. (2012). Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de El Globo (1904-1913). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 1-54). Sevilla, España: Doble J.
- (2017). Manuel de Falla at War. On Race, Sound and New Music». *Nineteenth-Century Music Criticism*. En T. Cascudo (Ed.), *Nineteenth Century Music Criticism* (pp. 355-376). Turnhout, Bélgica: Brepols.
- (2018). *Petrouchka* dans la presse madrilène: La musique d'Igor Stravinsky comme limite du nouveau entre 1916 et 1960. En J. Ballester y G. Gan Quesada (Ed.), *Music criticism 1900-1950* (pp. 217-243). Turnhout, Bélgica: Brepols.
- (2020). La première réception de la «musique moderne» à Madrid : le cas du *Quatuor en sol mineur op. 10* de Claude Debussy en 1905 et 1906. En T. Picard (Ed.), *La critique musicale au XXe siècle* (pp. 965-972). Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- Ferreiro Carballo, D. (2015): *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): historia, repertorio y recepción*. (Trabajo de fin de máster). Universidad Complutense de Madrid.
- (2019): «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos». En C. Queipo y M. Palacios (eds.), *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa* (pp. 311-334). Logroño, España: Calanda Ediciones.
- Fuentes Codera, M. (2014). *España en la primera Guerra Mundial* Madrid: Akal.
- García Gutiérrez, E. V. (2017): “La historia como alternativa a la voz del pueblo: Scarlatti antes del neo-scarlattismo”. En E. Torres Clemente, F. J. Giménez Rodríguez, C. Aguilar Hernández, D. González Mesa (coords.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX* (pp. 831-854). Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Llano, S. (2013). *Whose Spain? Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908-1929*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Navarra Ordoño, A. (2014). 1914. *Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*. Barcelona: Cátedra.

- Ortiz de Urbina Sobrino, P. (2003). *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Salvador, M. (1914). “Una reunión importante”. *Revista Musical Hispano-americana*, 2, p. 11.
- Salvador, M. (1922). *La Orquesta en Madrid (1921): discurso leído en el acto de recepción por Miguel Salvador y Carreras, el día 15 de enero de 1922*. Madrid, España: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Villar, R. (1911): “Sociedad Nacional de Música”. *Revista musical*, 8, pp. 194-195.

LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE LOGROÑO (1931-1935). ASOCIACIONISMO MUSICAL DURANTE LA II REPÚBLICA EN LOGROÑO*

LORENA MUNILLA**

RESUMEN

Este artículo trata de reconstruir e interpretar críticamente la historia de la Sociedad de Conciertos de Logroño, una orquesta sinfónica creada a las dos semanas de la proclamación de la II República en España, durante sus años de actividad entre 1931 y 1935. Los deseos personales del director y compositor Joaquín Gasca, unido a intereses de entidades locales como el negocio musical Casa Erviti o personalidades del mundo del espectáculo como Pepe Eizaga, fueron el resultado de la creación de esta sociedad. Mediante fuentes primarias como las actas de fundación, las memorias anuales, pero, sobre todo, las fuentes hemerográficas, se estudia la creación, desarrollo y repercusión de esta sociedad que fue la primera orquesta sinfónica creada en Logroño. Tanto por el tema como por la metodología, el trabajo se relaciona con el reciente interés por este periodo en la agenda musicológica. Así, el objeto de estudio va más allá del protagonismo de las grandes ciudades e instituciones y del binomio compositor-obra.

Palabras clave: Asociacionismo musical, Segunda República, historia de las instituciones, crítica musical.

This article tries to reconstruct and critically interpret the history of the Sociedad de Conciertos de Logroño, a symphony orchestra created two weeks after the proclamation of the Second Republic in Spain, during its years of activity between 1931 and 1935. The initiative of the director and composer Joaquín Gasca, in addition to the effort of local entities such as the Casa Erviti, a music business, or personalities from the entertainment industry such as Pepe Eizaga, were the result of the creation of this orchestra. Through primary sources such as the founding acts, the annual reports, but, above all, the hemerographic sources, we have studied the creation, development

* El presente artículo es una sección procedente de una investigación más amplia desarrollada por la autora con motivo de su Trabajo Fin de Grado presentado en junio de 2021 en el Conservatorio Superior de Música de Navarra y de su Trabajo Fin de Máster defendido en junio de 2022 en la Universidad Complutense de Madrid.

** Universidad Complutense de Madrid. lorenamunillarodriguez@gmail.com

and repercussion of this society that was the first symphony orchestra created in Logroño. This work is related to the recent interest in this period in the musicological agenda. Thus, the object of study goes beyond the protagonism of large cities and institutions and the binomial composer-work.

Keywords: *Musical associationism, Second Republic, history of institutions, music criticism.*

INTRODUCCIÓN

La elección del tema del presente artículo está motivada por el interés en la musicología actual por la situación cultural y musical que se vivió en España en las primeras décadas del siglo XX y por la falta de aproximaciones locales a dinámicas bien estudiadas en sus aspectos generales. Es bien sabido que el siglo XX fue una época fructífera para las artes, y es por ello por lo que se denomina a este periodo «Edad de Plata»¹. Por otro lado, el impulso en la creación de agrupaciones musicales surgió en España a partir del último tercio del siglo XIX por la necesidad de tener orquestas que interpretaran un repertorio sinfónico hasta el momento desconocido en España. Por lo tanto, el objetivo principal del presente trabajo es reconstruir la historia de la Sociedad de Conciertos de Logroño para comprender el peso que ejerció en la sociedad logroñesa. Además, otro objetivo secundario es argumentar la influencia propagandística que el periódico *La Rioja* ejerció sobre sus lectores estudiando su discurso en relación con la Sociedad de Conciertos de Logroño. Por último, también es necesario entender la Sociedad de Conciertos de Logroño como una institución dentro de un entramado sociocultural europeo, nacional, regional y local.

En lo referente al estado de la cuestión, actualmente no existe ningún trabajo monográfico acerca de la Sociedad de Conciertos de Logroño. Sí que hay referencias a dicha orquesta en la monografía *La II República en Logroño. Ocio y espectáculos* de Bermejo Martín, aunque su enfoque no es desde una perspectiva musicológica. Tampoco existe ningún estudio concreto en torno a Joaquín Gasca, pieza clave en la conformación de la Sociedad, exceptuando un artículo de Casares en el que hace un repaso sobre su vida como compositor y director. A nivel más general, en cuestiones referidas al asociacionismo musical encontramos el libro editado por Queipo y Palacios *El Asociacionismo musical en España: Estudios de caso a través de la prensa* y el libro editado por Blanco Álvarez entre otros, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Específicamente sobre el estudio de la Junta Nacional de Música debemos reseñar la tesis doctoral de Francisco Parralejo, *La política musical durante la II República española y*

1. Como explica Francisco Abad Nebot (2009), el término “Edad de Plata” fue puesto en vigencia por José María Jover a partir de 1963 cuando en su *Introducción a la Historia de España* hace referencia a este periodo que abarca desde la Restauración hasta la Guerra Civil, desde un punto de vista de continuidad y de época fructífera para la cultura española.

sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música y sobre aspectos de crítica musical el libro editado por Teresa Cascudo y María Palacios *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* o el libro de Cascudo y Germán Gan *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*.

En cuanto a la metodología y fuentes, se ha recurrido a la consulta de diversas fuentes, diseminadas en muy diferentes archivos, bibliotecas y hemerotecas. Una de las fuentes principales fueron los documentos digitalizados de las memorias de la Sociedad de las temporadas 1931-1932 y 1932-1933, que se conservan en la Biblioteca de La Rioja y el Reglamento de la Sociedad de Conciertos, ubicado en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Gracias a estas fuentes se han podido identificar los nombres de los músicos, las actividades realizadas, colaboradores y socios. La base documental necesaria para el estudio de las críticas de los conciertos de la orquesta se ha extraído del periódico *La Rioja*, a partir de la colección del Instituto de Estudios Riojanos. De esta fuente hemerográfica se han obtenido datos esenciales para la investigación como anuncios, críticas y reseñas correspondientes a los conciertos. Estas fuentes se interpretan críticamente a la luz de los estudios sobre sociología de la música de William Weber, los de Teresa Cascudo sobre análisis del discurso y de la crítica musical y, además, se considera la historia de las instituciones o el asociacionismo musical desarrollado por Carolina Queipo y María Palacios como modelo metodológico para el estudio de la Sociedad.

LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE LOGROÑO

Los antecedentes a la Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935)

Los primeros quince primeros años del siglo XX supusieron un cambio importante en la historia de la música en España². Fue el inicio de un largo proceso de transformación de la vida musical española que había comenzado con Barbieri en el siglo anterior y fue continuado por Pedrell, Falla, o Salazar entre otros. Fue en ese momento cuando comenzaron a surgir las primeras asociaciones, sociedades e instituciones musicales que desarrollaron el repertorio camerístico y sinfónico; también surgieron corales y bandas de música; además, en los años 30 con la reforma musical de Salazar se intenta crear una ópera nacional... En definitiva, se asimilaron los nuevos estilos europeos y se trató de impulsar la cultura.

En 1930, el crítico Adolfo Salazar en su publicación *La Música Contemporánea de España*, definió las sociedades filarmónicas como “los principales órganos de difusión de la música en España”, aportando así, de

2. Son muchos los autores que estudian y han estudiado la música en España en la primera década del siglo XX desde diferentes perspectivas como por ejemplo Emilio Casares, María Nagore Ferrer, María Palacios, Javier Suárez-Pajares, Elena Torres Clemente, Teresa Cascudo, Miriam Ballesteros Egea ... entre otros.

forma subjetiva, un lugar importante para estas instituciones en el panorama cultural y musical de principios del siglo XX de nuestro país. Según María Encina Cortizo y Ramón Sobrino (2001), debido a la gran cantidad de asociaciones que surgieron en los siglos XIX y XX, es útil clasificarlas en diversas categorías. La Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935), que es el caso de estudio que nos ocupa, podría enmarcarse en la categoría de asociaciones musicales profesionales con carácter empresarial, como desarrollaremos más adelante.

Los primeros datos en cuanto a sociedades musicales en Logroño, anteriores a la Sociedad de Conciertos de Logroño (1931-1935), los encontramos en el *Calendario musical para 1868* del *Almanaque Musical y de Teatros*³ de 1867. Según los datos que se ofrecían en este anuario, existían doscientas treinta y seis sociedades activas en España. En Logroño encontramos únicamente una, el Liceo Artístico. En las ciudades y regiones colindantes a la Provincia de Logroño la situación era similar. En las provincias de Álava y Navarra había cinco sociedades, en Soria tres sociedades y en Burgos una.

Como apunta Carlota Aldayturriaga Miera (2015)⁴, en Logroño comenzó a incentivarse la creación de sociedades o agrupaciones recreativas a raíz de la Ley de Asociaciones de 1887 promovida por el gobierno de Sagasta entre 1885 y 1890. En Logroño se crearon diferentes asociaciones al servicio de la élite donde la música, a pesar de que no estaba entre las prioridades de fundación, era muy habitual en las reuniones y celebraciones de éstas.

Aunque existieron sociedades de tipo filarmónico, formativo, sociedades obreras o sociedades corales en Logroño, Aldayturriaga (2015) destaca sobre todo una notable ausencia de asociaciones musicales de carácter profesional con fines empresariales. Este tipo de asociaciones eran las que, debido a este carácter empresarial, realizaban más conciertos y con mayor interés musical. No será hasta 1931, con la creación de la Sociedad de Conciertos de Logroño, cuando se consiga potenciar este aspecto de la vida musical de la ciudad y en concreto, la música sinfónica. A pesar de que nos estamos centrando exclusivamente en asociaciones y agrupaciones, no hay que olvidar que la realidad musical era mucho más amplia. Como bien ex-

3. El *Almanaque musical y de Teatros* fue un anuario exclusivamente dedicado a la música y a las representaciones teatrales. Contiene abundantes datos históricos sobre los teatros madrileños y de otras provincias españolas, con relación de las obras estrenadas durante la temporada y los artistas que en ellas intervienen. Contiene también artículos sobre la evolución de la zarzuela, compañías, conciertos, una breve historia del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y listados de las sociedades y periódicos y revistas musicales, así como necrológicas, estadísticas musicales y teatrales e información sobre ópera, circo, variedades, etc. Desconocemos por cuanto tiempo duraron las publicaciones, aunque en la Hemeroteca Digital de la BNE solo se conserva este número.

4. Carlota Aldayturriaga Miera es especialista en la música en Logroño a principios del siglo XX. En su tesis doctoral publicada en 2015, *El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1900-1914)*, presenta diversas sociedades, instituciones y orquestas creadas en Logroño en la primera década del siglo XX y que ha servido de inspiración para la realización de esta investigación.

pone Aldayturriaga (2015), en Logroño en la Bella Época los cafés y teatros ocuparon una destacada posición en la agenda de la ciudad.

La situación de las grandes agrupaciones musicales antes de la creación de la Sociedad de Conciertos de Logroño era inestable. De hecho, más allá de la música de salones, como apunta Aldayturriaga (2015), la vida musical en Logroño a principios del siglo XX fue predominantemente de carácter bandístico. La Banda del Regimiento de Burgos (1889-1892) o Banda del Regimiento de Infantería, antecedente de la Banda del Regimiento de Bailén, fue la primera banda militar existente en Logroño. Fue dirigida por el señor Kriales y realizaban conciertos los domingos y festivos al mediodía en el Paseo del Espolón, en el quiosco, en el Paseo de los Reyes o en el Paseo de las Delicias. En 1892, bajo la dirección de José Eras, pasó a denominarse Banda del Regimiento de Bailén, y le sucedieron diversos directores hasta tomar el cargo Joaquín Gasca en 1919, el que fuera director de la Sociedad de Conciertos. Aldayturriaga (2015) expone que la primera banda en Logroño ajena al mundo militar fue la Banda Municipal (1893-ca. 1900), aunque fue sustituida por problemas económicos por la Banda de Santa Cecilia en 1902. La Banda de Santa Cecilia amenizó la vida musical de Logroño y amplió y mejoró la educación musical.

El ambiente musical hasta principios del siglo XX se concentró mayoritariamente en bandas, cafés y teatros. Gracias a la prensa de la época hemos conocido la existencia de una pequeña agrupación, la Orquesta Casanovas que, aunque hay pocos datos acerca de ella, está directamente relacionada con la Sociedad de Conciertos. Según Jerónimo Jiménez Martínez (1987), la labor de la Orquesta Casanovas se centraba en amenizar las proyecciones de cine mudo en el Cine Olympia alrededor de los años 30 en la actual Gran Vía de Logroño. La Orquesta Casanovas estaba conformada por instrumentistas únicamente de cuerda que pasaron a formar parte de la Sociedad de Conciertos como podemos apreciar en la siguiente noticia del periódico *La Rioja* del 25 de mayo de 1931: “Gran Acontecimiento: La Bailarina del Broadway. [...] Será amenizado por los agrupantes de la famosa orquesta Casanovas, hoy pertenecientes a la Sociedad de Conciertos de Logroño” (*La Rioja*, 25 de mayo de 1931, p. 2). Se desconoce la extensión en la andadura de esta orquesta, aunque puede que desapareciera poco después de la creación de la Sociedad de Conciertos de Logroño puesto que no se han encontrado noticias referentes a la misma en el periódico *La Rioja*.

Fundación y primeros pasos de la orquesta

Según los datos del Reglamento de la Sociedad de Conciertos conservado en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja⁵, la orquesta se fundó el 29 de abril de 1931, pocos días después de la proclamación de la II República. Este documento se presentó al Gobierno Civil Provincial, donde el presidente de la sociedad, Pedro Lasanta, el secretario y concertino Guillermo Lusa

5. Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Reglamento de la Sociedad de Conciertos. GC 469-11.

y el director Joaquín Gasca, expusieron 81 artículos con las normas de la orquesta. A lo largo de este documento, no solo se enunciaron las normas de la Sociedad, sino que también se subrayó el propósito de mejorar la situación cultural de la ciudad de Logroño. Podemos determinar, por lo tanto, que el objetivo que se estableció al inicio de su andadura fue, principalmente, realizar una labor de divulgación en una ciudad que hasta la fecha no contaba con espectáculos de música sinfónica.

Artículo 1º: Esta Entidad artística que se titulará “Sociedad de Conciertos” tendrá por principal misión y objeto la celebración de conciertos de Música sinfónica, tanto en la Capital como en cualquier otro punto, bien por cuenta propia o bien contratada, pudiendo tomar parte igualmente en otros espectáculos que estén en consonancia con sus fines artísticos, procurando en todo momento elevar la noble misión que se impone de sostener un ambiente musical divulgando tan noble arte aún a costa del propio sacrificio. (Reglamento de la Sociedad de Conciertos, p. 25).

La idea de divulgación y enaltecimiento de la ciudad de Logroño como ciudad moderna y culturalmente activa, también quedó reflejada en la primera crítica o reseña en el periódico *La Rioja* del 16 de mayo de 1931, donde compara la orquesta con otras entidades culturales y deportivas que “han difundido con decoro el nombre de la ciudad”:

Una nueva entidad ha venido a prestigiar el ambiente cultural de la vida logroñesa.

Hemos asistido, interesados y aportando nuestro modesto concurso, a la formación del Ateneo Riojano que, en poco tiempo, por el número de sus actos, adquirió entre los de España la máxima categoría. El desarrollo próspero propulsado por un gran entusiasmo del Club Deportivo nos ha producido como logroñeses plena satisfacción y nos ha sido grato acudir con nuestro aliento a impulsar una labor interesantísima en su aspecto. Ambas sociedades han difundido con decoro, en el que hallamos motivo de orgullo, el nombre de la ciudad en toda España; ambas nos han hecho experimentar la legítima satisfacción de nuestras colaboraciones y ambas, aparte de su acción espectacular, han realizado una obra de cultivo espiritual y físico, han dado tal tono de ciudad moderna y progresiva a la nuestra, que merced a ellas, nos ha sido posible sentirnos incorporados, dentro de nuestro país, al ambiente progresivo de todo el mundo. [...] ([Melguizo], 16 de mayo de 1931, p. 6).

LA JUNTA DIRECTIVA Y EL DIRECTOR DE LA ORQUESTA: JOAQUÍN GASCA (1897-1984), UN MÚSICO DE LA GENERACIÓN DEL 27

Por otro lado, la organización y distribución de cargos de la Sociedad de Conciertos de Logroño también se fijó en el reglamento y en la memoria anual de 1931-1932. La junta directiva constaría de un presidente, un secretario, un contador-tesorero y vocales. Además de los cargos principales de la junta directiva, se estableció el cargo de avisador-archivero que corría a cuenta de los fondos de la sociedad. Como se explica en el Reglamento, el avisador debía asegurarse de que los músicos asistieran debidamente a

los ensayos y conciertos y se estableció un estricto sistema de faltas que afectaba directamente al salario de los artistas. Además, el cargo de avisador quedó unido al de archivero, que se encargaba de cuidar y administrar el archivo de partituras, el material musical, el alumbrado... Llevaba un catálogo de las obras que integraban el archivo de la sociedad y debía señalar las ligaduras de arcos para las partituras de las cuerdas, los cortes o las respiraciones para los instrumentistas de viento⁶.

El presidente honorario, Jorge Palomo Durán (1885-1942), según Jonás Sáinz (2019), fue un ingeniero nacido en Madrid con interés por las artes y la cultura. En 1910 llegó a Logroño donde se encargó de restaurar el Puente de Hierro. Por otro lado, Guillermo Lusa, además de secretario también era concertino y en ocasiones solista como se indica en las memorias de la sociedad. Lusa, logroñés de nacimiento, de acuerdo con Abilio Jorge Torres (1991), participó activamente en diferentes sociedades y asociaciones de tipo político como Izquierda Republicana y formó parte del Triángulo Zurbano, una de las pocas sociedades masónicas existentes en la ciudad durante la II República.

Si en ocasiones ha sido complicado encontrar información sobre los integrantes de la junta directiva de la Sociedad de Conciertos, poco se sabe sobre los músicos o profesores de esta. Según los datos de las memorias, en total había cuarenta y cinco músicos en la orquesta, de los cuales veintidós eran instrumentistas de viento y veintitrés de cuerda. Como hemos mencionado anteriormente, Joaquín Gasca, anteriormente director de la banda del Regimiento de Bailén, invitó a formar parte de esta nueva orquesta a los instrumentistas de viento a los que dirigía en la agrupación militar. Parece por lo tanto lógico que los instrumentistas de viento que el director conocía personalmente accederán directamente a la orquesta. Sin embargo, se observan nuevos integrantes en la segunda temporada (1932-1933) respecto de la primera (1931-1932), y esto se debe a que hubo un proceso de selección como confirman en el reglamento de la sociedad.

También tenemos constancia del sueldo adjudicado a cada integrante de la orquesta. Según los datos de las memorias de las dos temporadas, los sueldos eran bastante desiguales, obviando el sueldo del director que ascendía a 125 pesetas mensuales, y el del violín concertino que eran 29 pesetas. Los demás músicos obtenían 25 o 22 pesetas, dependiendo de la categoría o importancia dentro de la agrupación. Sin embargo, esto es algo orientativo, ya que pudo haberse modificado a lo largo de los cuatro años de actividad, especialmente en los últimos años, ya que sabemos que hubo dificultades económicas como expresó Joaquín Gasca a Julio Gómez en una carta el 30

6. En la actualidad se desconoce el paradero de ese archivo, que sería, sin duda, de gran ayuda para esta investigación. Sin embargo, el hecho de que se nombrara en un principio un archivero no significa que finalmente se llevara a cabo esta función. Además, sabemos gracias a la correspondencia entre Joaquín Gasca y el compositor y bibliotecario del Conservatorio de Madrid Julio Gómez, que éste prestaba partituras al director de la Sociedad de Conciertos de Logroño.

de diciembre de 1935⁷. Estos sueldos adjudicados en la Sociedad de Conciertos de Logroño, sin embargo, distaban mucho de los sueldos prometidos por la Junta Nacional de Música, y en concreto de su presidente Óscar Esplá, en la “Conferencia Nacional sobre el trabajo de los Músicos” como podemos observar en la noticia del 8 de julio de 1931 del periódico *El Sol*. Esplá expuso que “se augura a todos los profesores un sueldo mínimo del Estado de 400 pesetas mensuales”. Esta estimación no se cumplió en el caso de la Sociedad de Conciertos de Logroño ni siquiera con el sueldo mensual del director que, como hemos visto, cobraba 125 pesetas mensuales. Este sueldo era por lo tanto insuficiente, teniendo en cuenta que, como hemos podido corroborar en un programa de mano conservado en el Fondo Joaquín Gasca del CEDOA, una entrada a un concierto costaba entre 4 y 25 pesetas. Además, el sueldo del director se encontraba por debajo de la media nacional que, según Luis Germán Zubero (2009), se situaba en 167 pesetas mensuales alrededor de 1930. La situación de los músicos era aún más precaria, puesto que, según los datos del Reglamento, se ha calculado que ganaban mensualmente entre el 13 y el 17 % del sueldo medio nacional. La Sociedad de Conciertos de Logroño recibía de la Junta Nacional de Música una subvención de 2.500 pesetas (como puede comprobarse en las cuentas de las memorias de la sociedad), y aunque fue esencial para el mantenimiento de esta, era una cantidad insuficiente para cubrir los sueldos prometidos.

El director: Joaquín Gasca (1897-1984)

El director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos durante sus cuatro años de vida fue el compositor y director Joaquín Gasca (1897-1984). Según Casares (1997), nació en 1897 en Montoro, Córdoba, pero a los seis años se trasladó a Madrid con su padre. Como se indica en la documentación del Real Conservatorio Superior de Madrid⁸, ingresó en 1910 donde estudió violín y piano. Según Casares (1997), algunos de sus principales éxitos como compositor fueron la Obertura *Pastoral* (1919) o *El poema de una vida* (1931). En 1919 obtuvo la oposición para director de banda del ejército y fue destinado a Larache, Marruecos, donde realizó una importante labor. Poco después de la Guerra de África, Gasca fue destinado a Logroño como músico militar. Es en esta ciudad donde se convirtió en el principal activador de la cultura musical, al principio como Músico mayor de la Banda de Bailén y posteriormente como director artístico y principal ideólogo de la Sociedad de Conciertos de Logroño.

El 15 de mayo de 1931 tuvo lugar el concierto de presentación de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Logroño bajo la dirección de Joaquín Gasca en el Teatro Bretón con obras de Mozart, Wagner, Beethoven,

7. Biblioteca Fundación Juan March. Fondo Julio Gómez. Correspondencia del 30 diciembre 1935. M-AE-Gasca-5.

8. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie documental de expedientes personales de alumnos. Expediente personal de Joaquín Gasca Jiménez (1910-1917). Caja 370. “Inscripción de matrícula nº 269”.

Borodin y Bretón. Gasca, como director artístico, trató de crear una orquesta en la que se interpretara tanto música clásica como música de nueva creación de compositores españoles, como se expresa en las memorias de las dos primeras temporadas.

Durante varios años, consiguió la estabilización y aceptación de la orquesta por parte del público logroñés según Casares (1997). Pero en 1933, sin dejar la orquesta de Logroño, inició su actividad como director de la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, tras el fallecimiento del antiguo director Arturo Saco del Valle. Esta Orquesta, nacida en 1879 y creada por Joaquín Maya y Pablo Sarasate, fue reorganizada por Gasca, que aumentó la plantilla a sesenta músicos. En 1933 se unieron en un concierto la Sociedad de Conciertos de Logroño y la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona, donde hubo un total de noventa músicos. Por lo tanto, podemos decir que Joaquín Gasca también adquirió el papel de reactivador de la música sinfónica en Pamplona.

En 1933 la Sociedad de Conciertos de Logroño ofreció alrededor de trece conciertos, y a partir de entonces, el número de actuaciones fue disminuyendo, posiblemente porque en ese año asumió la dirección de la orquesta de Pamplona. Además, la actividad creadora de Gasca también disminuyó posiblemente por el aumento de carga laboral como director. Según Casares (1997), en 1936, durante una visita a Barcelona con su familia estalló la Guerra Civil y Gasca, de ideales republicanos, permaneció en esta ciudad debido a que Logroño había quedado en la parte nacional, abandonando así la dirección de las orquestas de Logroño y Pamplona. Esto significó el fin de la Sociedad de Conciertos de Logroño, aunque, según Maribel Martínez-López (2007), retomó fugazmente su actividad en agosto de 1936 en un concierto dirigido por Tomás Fernández Iruetagoiena.

COLABORADORES, SUBVENCIONES Y MECENAZGO

Como hemos podido observar hasta el momento, el inicio de la andadura de la Sociedad de Conciertos de Logroño no hubiera sido posible sin el apoyo económico necesario para generar sueldos mínimos para los músicos y el director. Durante los primeros meses, los sueldos de los integrantes de la Orquesta provenían en exclusiva de las cuotas de los socios, como se indica en sus memorias, a excepción de dos conciertos subvencionados por el Ayuntamiento por los que recibieron dos mil pesetas. En la Sociedad de Conciertos de Logroño se establecieron dos tipos de socios, los fundadores y protectores. Los socios fundadores aportaban 25 pesetas anuales y los protectores entre 1 y 4 pesetas como se indica en sus memorias. A cambio del pago de estas cuotas, los socios disfrutaban de un 50% de descuento en las actividades de la Sociedad. El total de ingresos por las cuotas durante la primera temporada (1931-1932), fue de 8998, 36 pesetas y de 9206,19 pesetas en la segunda temporada (1932-1933) como se indica en el extracto de ingresos de las memorias. Pero especialmente a partir de la segunda temporada, la ayuda llegó por parte de diferentes instituciones, no solo de forma económica sino también mediante publicidad.

La lista de socios de la primera temporada asciende a la cifra de 500 socios protectores, número que desciende ligeramente en la segunda temporada. Esta tendencia a la baja parece ser que se prolongó en el tiempo y pudo haber sido uno de los motivos por los que desapareció la Sociedad, a lo que se añade el fin de la subvención de la Junta Nacional de Música, de la que hablaremos más adelante. Los socios de esta entidad, en su mayoría pertenecían, como las denomina Francisco Bermejo Martín (2013), a “élites interesadas en el impulso de la cultura riojana”. Según Bermejo Martín (2013) hay que tener en cuenta que la situación demográfica de La Rioja en el primer cuarto del siglo XX no superaba los 200.000 habitantes, de los cuales solo un 2% eran propietarios acaudalados, industriales pioneros, comerciantes al por mayor, profesionales liberales o empleados titulados. Esta élite riojana era la que podía permitirse acudir a conciertos o subvencionar una orquesta, además de que les interesaba acudir de forma pública a eventos sociales para estrechar relaciones con otras personas de su posición social y crear vínculos laborales.

Gracias a las ayudas de diferentes instituciones que fueron llegando a lo largo de los cuatro años de funcionamiento de la identidad fue posible realizar bastantes conciertos. Una de las principales ayudas vino por parte de la Casa Erviti, una tienda de música que se convirtió en la sede oficial de la Orquesta donde se vendían las entradas para los conciertos y podían ingresar sus cuotas los nuevos socios. Aunque no aportaron una subvención a la orquesta como tal, figura entre la lista de socios protectores en las memorias de la temporada de 1931-1932, y a menudo aparece su nombre en los programas de conciertos porque les dejaban su piano «Orpheus». También recibieron ayuda por parte de Pepe Eizaga, un empresario de éxito que dedicó muchos esfuerzos a promover la cultura en la ciudad de Logroño y no fue una excepción cuando se fundó la Orquesta. En las memorias de la sociedad aparece como socio, y además donó 950 pesetas en 1933.

Junto a las ayudas que la Sociedad de Conciertos recibió por parte de entidades y personalidades locales, pronto llegó la ayuda a escala nacional, en concreto de la Junta Nacional de Música. La Junta Nacional de Música era un organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes desde julio de 1931. Uno de los ideólogos de este organismo fue Adolfo Salazar, que motivó de forma un tanto utópica la composición de nuevas obras por parte de los compositores españoles, a formar nuevas agrupaciones musicales y salas para el desarrollo de la cultura y música, a organizar conciertos de música española en países extranjeros o a estructurar la enseñanza musical en España. Francisco Parralejo Masa (2015) explica que con la creación de la Junta Nacional de Música se trató de abarcar todos los ámbitos de la vida musical, el repertorio, y el control administrativo y económico de las instituciones.

La Junta Nacional de Música hizo una labor importante en lo que respecta a instituciones musicales. Gracias a la información obtenida en las Memorias de nuestra estudiada Sociedad de Conciertos de Logroño, sabemos que esta era una de las instituciones subvencionada por la Junta Nacional

de Música. Sin embargo, esta subvención terminaría alrededor de diciembre de 1935, como Joaquín Gasca comunicó por carta a su amigo Julio Gómez quejándose de la situación económica desfavorable por la que la Sociedad de Conciertos había tenido que cesar su actividad. Gracias a la noticia del 19 de junio de 1933 del periódico *Teatros, cines, conciertos* y a la de la *Gaceta de Madrid* del 11 de agosto de 1934, conocemos el listado de orquestas que la Junta Nacional de Música subvencionó en los años 1933 y 1934. Encontramos una gran variedad de instituciones y de presupuesto asignado: desde las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid que recibieron 80.000 pesetas anuales respectivamente; orfeones como el Donostiarra o el Pamplonés, que recibían 15.000 pesetas; y orquestas que recibieron únicamente 500 pesetas anuales como la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona o la Gacitana. En total encontramos veintisiete orquestas o instituciones musicales subvencionadas en el primer año de funcionamiento de la Junta Nacional de Música, y veintinueve en el año 1934. En cuanto al presupuesto, apenas se observa diferencias entre estos dos años, aunque parece descender ligeramente en 1934.

Los datos de esta tabla han dado lugar a una serie de reflexiones. En primer lugar, un aspecto llamativo es que casi un tercio del presupuesto total que la Junta Nacional de Música destinaba a subvencionar e incentivar la música en todo el país, se destinó a las dos Orquestas principales de la capital. Además, la mitad del presupuesto se distribuyó entre las cuatro instituciones madrileñas que aparecen en el listado. Por otro lado, no aparecen en el listado muchas de las ciudades cercanas a Logroño, como por ejemplo Vitoria, Burgos o Zaragoza, aunque sí encontramos la Orquesta “Santa Cecilia” de Pamplona con la que la Sociedad de Conciertos de Logroño guardaba un vínculo especial al compartir director y con la que realizaban conciertos en conjunto en diversas ocasiones. Sin embargo, la subvención dada a la Orquesta de Pamplona era mucho menor y tan solo recibían anualmente 500 pesetas a diferencia de la de Logroño, que eran 5.000. Se desconoce el porqué de este hecho y la gran diferencia entre ambas instituciones. Finalmente, a pesar de que la subvención total parece constante, como sabemos, la Junta se disolvió en año 1934 por falta de fondos y afectó a la Sociedad de Conciertos de Logroño que se disolvió en 1935, como expresa el directo Joaquín Gasca en una carta a su amigo Julio Gómez:

[...] ¿Qué se sabe de la tan mentada creación de la Orquesta Nacional? Por lo pronto con el cercenamiento de las subvenciones, nos han fastidiado porque en la Sociedad de Conciertos de Logroño hemos dejado de dar esta temporada conciertos a causa de nuestra penuria económica [...] (Correspondencia del 30 de diciembre de 1935. Sig. M-AE-Gas-5)

EL DISCURSO DE LAS CRÍTICAS DEL PERIÓDICO *LA RIOJA*

De acuerdo con las musicólogas especializadas en prensa y música, Teresa Cascudo y María Palacios (2019), la crítica musical trata de evaluar hechos musicales formulando descripciones basadas en afirmaciones sub-

jetivas sobre cualquier información objetiva. Es una útil herramienta hermenéutica y prácticamente necesaria para el estudio de géneros musicales u obras concretas porque proporciona información sobre el repertorio, la producción musical, el gusto y la recepción y las prácticas interpretativas. Es por ello, porque en la mayoría de los estudios musicológicos actuales que se centran en un compositor u obra entre el siglo XVIII y la actualidad, es casi de obligado uso extractos de crítica musical porque permite entender mejor la significación cultural, social o estética del momento estudiado.

El periódico *La Rioja*, perteneciente a la familia Martínez Zaporta, tenía casi cincuenta años de existencia cuando se proclamó la República y era el diario más consumido por la población riojana. Según Antonio Checa Godoy (1989), el periódico y se mantuvo en la línea de información centrista. Sin embargo, simpatizó en ocasiones con el presidente Azaña teniendo también inclinaciones hacia el maurismo. Por otro lado, el periódico *La Rioja* estuvo al tanto de todas las nuevas iniciativas culturales que surgían en la ciudad de Logroño y en La Rioja, y no tuvo reparo en hacer eco de ello repetidamente. La Sociedad de Conciertos de Logroño no fue una excepción. Casi un mes antes de su primer concierto, el 15 de mayo de 1931, aparece, casi diariamente un anuncio de la creación de esta nueva sociedad, así como, en las semanas previas, el repertorio que iba a ser interpretado en el concierto inaugural. Es por ello por lo que creemos que parte del gran éxito que tuvo los primeros años la orquesta fue gracias al gran impulso que el periódico les ofreció.

El principal periodista que cubría las noticias y las críticas a los conciertos de la Sociedad firmaba con las iniciales “C.M.C.”. Tras una breve investigación de los periodistas que trabajaron durante estos años en el periódico *La Rioja* y gracias a los datos ofrecidos por el Colegio de Periodistas de La Rioja, se ha llegado a la conclusión que estas iniciales podrían corresponder a Cayetano Melguizo Celorrio, ya que no hay ningún otro periodista que coincida su nombre con “C.M.C.”. A pesar de que Melguizo no consta como periodista de asuntos culturales, sabemos que fue presidente del Ateneo Riojano entre 1935 y 1936, por lo que podemos pensar que tenía interés por el arte y la cultura y pudiera interesarle también la música.

El periódico (y por lo tanto, Melguizo), a través de sus críticas y anuncios, aleccionaba continuamente a sus lectores a formar parte de la sociedad y asistir a los conciertos. También cabe destacar que publicaban los nombres de los nuevos socios que habían aportado dinero para el desarrollo de la sociedad, es decir, existía un continuo aleccionamiento a los logroñeses para que participaran económicamente con la orquesta. Se puede observar también en el discurso de Melguizo a lo largo de estos cuatro años de actividad de la Sociedad el uso del recurso pedagógico y civilizatorio para incitar al público a acudir a los conciertos. Según explica el musicólogo William Weber (2011), la adquisición de una formación musical a partir del siglo XIX se convirtió en la obsesión de los idealistas partidarios de la música clásica. Se pensaba tradicionalmente que los oyentes adquirirían conocimientos de manera informal al acudir a las salas de conciertos, pero

ahora se decía que los oyentes debían aprender sistemáticamente si querían entender correctamente lo que escuchaban. Educar al público se convirtió en la clave de la comunidad musical clásica. Los programas comenzaron a incluir notas al programa para ayudar al público a saber más acerca de las piezas. La música clásica se asoció a un conjunto de normas intemporales, pasó de ser la fuente de estudios de los intelectuales en el ámbito doméstico a ser escuchada en lugares públicos. Unos extractos del periódico *La Rioja* escritos por Melguizo parecen reflejar esta intención:

No el más atrayente, pero sin duda el más destacado, el más culto y el que ha dado más tono al programa de festejos confeccionado este año, ha sido el acto de concierto a cargo de los tres elementos citados que se celebró en el Teatro Bretón, en la mañana de ayer. [...] ([Melguizo], 22 de septiembre de 1931, p. 4).

La labor educadora que la sociedad de conciertos realiza, merece la más cordial exaltación. [...] La orquesta cumple maravillosamente la labor cultural que se ha impuesto y la de que el nivel de comprensión musical, por parte del público, va creciendo de día a día de tal manera que, como ayer, pudo advertir en él una emoción espontánea y sincera ante la ejecución [...] ([Melguizo], 23 de noviembre de 1934, p.4).

Como hemos visto hasta ahora, el periódico *La Rioja* sirvió como medio propagandístico e influyente para la SCL. Pero, a su vez, la misma Sociedad se estaba convirtiendo en un símbolo riojano, una institución que publicitaba la provincia y le daba renombre. Continuamente encontramos alusiones a estas ideas en las publicaciones del periódico *La Rioja* y en parte, la Sociedad también incentivó esta idea de regionalismo riojano realizando diversos conciertos protagonizados por intérpretes y solistas de la región como la pianista Estrella Sacristán, el barítono Basilio Torres, el violinista Celso Díaz y el pianista Agustín Ruiz. Aportamos los siguientes ejemplos:

La señorita Sacristán no es una promesa, ha llegado a ser una realidad artística enorgullecadora para sus paisanos [...] ([Melguizo], 7 de junio de 1931, p.4).

La enorme expectación que ha despertado el anuncio del primer concierto oficial de la temporada está justificada recientemente, pues al valor de las obras se une el extraordinario mérito de Celso Díaz, violinista riojano, que ha llevado en triunfo el nombre de la Rioja por las primeras galas de conciertos de Europa. [...] ([Melguizo], 29 de octubre de 1931, p.3).

CONCLUSIÓN

Hemos podido comprobar que la Sociedad de Conciertos de Logroño se creó en un entorno en el que tanto su director Joaquín Gasca como otras instituciones y personalidades dentro de su red social, sintieron la necesidad de renovar los espectáculos orquestales en Logroño, ya que la mayoría de los conciertos previos a la República corrían a cargo de las bandas militares y municipales. Pocas semanas después de la instauración de la II República, Gasca y personas de su entorno comenzaron a activar la vida musical

sinfónica de Logroño. Sin la iniciativa y la labor de Gasca, la orquesta no hubiera existido. Pero también la participación económica por parte de diversas entidades fue esencial para su desarrollo, como la aportación del empresario Pepe Eizaga, o de empresas locales como la editorial y tienda de instrumentos Casa Erviti. Otra ayuda fundamental, aunque no económica, vino por parte del periódico *La Rioja*, que desde el principio se hizo eco de la creación de esta entidad y durante sus cuatro años de vida anunció todos los conciertos que se celebraron animando a los logroñeses a acudir y aportar ayuda económica para que la orquesta siguiera en pie. Y por supuesto, la Sociedad de Conciertos de Logroño no hubiera existido sin la aportación económica de más de quinientos socios que además eran el público de los conciertos. La orquesta se benefició de la ayuda económica de los socios, y éstos a su vez veían en el hecho de acudir a los conciertos un momento perfecto para socializar con sus iguales.

También muy destacable fue la aportación económica de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, que otorgaba anualmente a la Sociedad la cantidad de 5.000 pesetas. Esta institución nacional, liderada entre otros por Óscar Esplá y Adolfo Salazar, trató de controlar todos los aspectos de la vida musical de España y las orquestas no fueron una excepción. Como hemos podido observar, la Sociedad de Conciertos de Logroño aparece entre el listado de orquestas y asociaciones musicales subvencionadas que, aunque no abarcó todo el territorio nacional, sí gran parte de él. La Sinfónica y Filarmónica de Madrid recibieron un gran porcentaje de la subvención total de las orquestas, pero la Sociedad de Conciertos de Logroño no fue de las que menos recibieron, quizás por su reciente creación. Algo que no podemos negar es que, a pesar de que la ayuda local que recibió la Sociedad logroñesa era muy diversa, sin la subvención anual de la Junta Nacional, la orquesta no pudo mantenerse económicamente y en 1935 cesó su actividad. Podemos determinar, por lo tanto, que la Junta Nacional creada en la República cumplió en su tarea de activar la vida musical no solo en las grandes capitales, sino también en ciudades alejadas de los grandes centros urbanos y mediante todo tipo de instituciones: sociedades musicales, corales, grandes orquestas... En definitiva, la Sociedad de Conciertos de Logroño contribuyó, gracias al apoyo de la Junta, al desarrollo de la música sinfónica en Logroño durante la II República.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Estadística Musical. (1867). *Almanaque Musical y de Teatros*, pp. 87-89.

Gran acontecimiento: La Bailarina de Broadway. (24 de mayo de 1931). *La Rioja*, p. 2.

“Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos”. (11 de julio de 1934). *Gaceta de Madrid*, p. 380.

La conferencia nacional sobre el trabajo de los músicos. Triunfa la ponencia del maestro Esplá. (8 de julio de 1931). *El Sol*, p. 6.

[Melguizo Celorrio, Cayetano] (16 de mayo de 1931). Sociedad de Conciertos: La presentación de la orquesta. *La Rioja*, p. 6.

— (7 de junio de 1931). Anoche en el Bretón, Estrella Sacristán y la Sinfónica Logroñesa alcanzaron un gran triunfo. *La Rioja*, p. 4.

— (22 de septiembre de 1931). La Sinfónica Logroñesa, la Coral de Portugalete y Basilio Torres. *La Rioja*, p. 4.

— (29 de octubre de 1931). Sociedad de Conciertos. *La Rioja*, p. 3.

— (23 de noviembre de 1934). El Padre Donostia y la soprano Lola de la Torre. *La Rioja*, p. 4.

Noticias teatrales. Las subvenciones acordadas por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos a diversas entidades musicales. (19 de junio de 1933). *Luz.*, p. 6.

FUENTES DE ARCHIVO

Archivo Histórico Provincial de La Rioja. Reglamento de la Sociedad de Conciertos. GC 469-11.

Biblioteca Virtual de La Rioja. *Memoria correspondiente al ejercicio de 1931-1932. Sociedad de Conciertos de Logroño.*

Biblioteca Virtual de La Rioja. *Memoria correspondiente al ejercicio de 1932-1933. Sociedad de Conciertos de Logroño.*

Biblioteca Fundación Juan March. Fondo Julio Gómez. Correspondencia del 30 diciembre 1935. M-AE-Gas-5.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie documental de expedientes personales de alumnos. Expediente personal de Joaquín Gasca Jiménez (1910-1917). Caja 370. “Inscripción de matrícula nº 269”.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Nebot, F. (2009). Las ideas y las expresiones *Edad de Plata y Generación del 27*, y otras empleadas en la época. En M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (Eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata* (pp. 27-38). Madrid, España: ICCMU.

Aldayturriaga Miera, C. (2015). *El ambiente musical de Logroño en la Bella Época (1880-1914)*. (Tesis Doctoral). Universidad de La Rioja.

Bermejo, Martín, F. (1984). La IIª República y el republicanismo liberal de izquierdas en La Rioja. *Cuadernos de Investigación: Historia*, 10, pp. 181-191.

— (2009). *La II República en Logroño. Ocio y espectáculos*. Logroño, España: Editorial Piedra del Rayo.

- (2013). *La Rioja contemporánea. Compendio historial (1784-1996)*. Logroño, España: Francisco Bermejo Martín.
- Blanco Álvarez, N.; Cortizo, M. E.; Sobrino Sánchez, R. (Eds.). (2021). *Microhistoria de la música española (1839-1939): Sociedades musicales*. Oviedo, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Casares Rodicio, E. (1997). Joaquín Gasca. Un músico olvidado de la Generación del 27. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, pp. 67- 88.
- (2001). La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, pp. 313-317.
- Cascudo García-Villaraco, T.; Palacios Nieto, M. (Coords.). (2012). *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, España: Doble J.
- Cascudo García-Villaraco, T.; Gan Quesada, G. (Coords.). (2017). *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*. Logroño, España: Calanda Music.
- Checa Godoy, A. (1989). *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cortizo, M. E.; Sobrino, R. (2001). Asociacionismo musical en España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.8-9, 2001, pp. 11-16.
- Germán Zubero, L. (2009). Coste de la vida y poder adquisitivo de los trabajadores en Zaragoza durante el primer tercio del siglo XX. En C. Forcadell Álvarez (Coord.), *Razones de historiador: magisterio y presencia de Juan José Carreras* (pp. 373-390). Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico.
- Jiménez Martínez, J. (1987). *Las calles de Logroño y su historia*. Logroño, España: Ayuntamiento de Logroño.
- Jorge Torres, A. Masones Riojanos. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº17, pp. 153-165.
- Martínez-López, M. (2007). La cartelera teatral en Logroño: 1936-1939. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, Nº5, pp. 101-132.
- Nagore Ferrer, M.; Sánchez de Andrés, L.; Torres, E. (Eds.). (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid, España: ICCMU.
- Parralejo Masa, F. (2015). *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. (Tesis Doctoral). Universidad de Salamanca.
- Salazar, A. (1930). *La música contemporánea en España*. Madrid, España: Ediciones La Nave.

LA PROFESIONALIZACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES EN LA RIOJA EN EL SIGLO XX. LA PIANISTA ESTRELLA SACRISTÁN COMO MODELO DE GÉNERO A TRAVÉS DE LA CRÍTICA MUSICAL

CARLOS BLANCO RUIZ*

RESUMEN

La pianista y docente Estrella Sacristán (1905 - 2000) se presenta en este estudio como modelo de sociedad condicionada por una educación anclada en el patriarcado. A través de la investigación basada esencialmente en fuentes hemerográficas y con perspectiva de género se recorren varias épocas de la pianista, mostrando diversos paradigmas de las facetas de la profesionalización de la mujer en la música en el siglo XX. Las formas de docencia, según clases sociales y épocas, la valoración artística supeditada al sexo y las dificultades del desarrollo profesional manifiestan las distintas estrategias que tuvo que seguir en cada momento y cómo su condición de mujer y una educación social patriarcal heredada subordinó sus decisiones de una manera semejante a como ha ocurrido con otras músicas.

Palabras clave: Estrella Sacristán, piano, mujeres en la música, docencia musical, género.

Pianist and teacher Estrella Sacristán (1905 - 2000) is presented in this study as a model of a society conditioned by a patriarchy anchored education. Through an investigation based essentially on hemerographic sources and with gender perspective, several periods of the pianist are covered, showing different paradigms of the different realms on the professionalization of women in music in the 20th century. Several teaching ways show the different strategies she had to follow each moment according to social classes and eras, artistic assessment subordinated to gender and difficulties of professional development. It also studies how her condition as a woman, in an inherited social education, subordinated her decisions in a similar way as other women musicians.

Keywords: Estrella Sacristán, piano, women in music, music teaching, gender.

* Universidad de La Rioja. info@carlosblancoruiiz.com

INTRODUCCIÓN. DISTINTOS PRISMAS DE LAS MUJERES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



Fotografía 1. Estrella Sacristán en el estudio de Alberto Muro en Logroño. 1931. AES.

La sala de profesores del Conservatorio Profesional Eliseo Pinedo está presidida desde el año 2002 por un cuadro que muestra a una mujer de unos cincuenta años, con un elegante vestido negro de gala, en una actitud mayestática y semblante serio. Se trata de la concertista de piano y antigua profesora del centro, Estrella Sacristán. El retrato¹ está realizado por su hermano, el reconocido pintor Gerardo Sacristán (1907 - 1964) y todo el profesorado lo ha visto, pero actualmente apenas nadie sabe quién es. La investigación que realicé entre 2018 y 2020 sobre la historia del centro educativo (Blanco Ruiz, 2021) sacó a la luz documentación diversa sobre su fundador, Eliseo Pinedo, y también sobre numerosos músicos: los que le precedieron y aquellos que hicieron posible su proyecto de Conservatorio. Participando de ambas épocas aparece Estrella Sacristán. Los contactos con la familia para recabar información relativa al Conservatorio me llevaron a su archivo personal, el cual se mostró como una enorme fuente donde las documentaciones gráficas y las hemerográficas son parte esencial. Del estudio de estas últimas, en la línea de los cada vez más frecuentes estudios

1. El cuadro, un óleo de 1954 de 1,25 x 1,75 metros, fue donado y entregado por la familia al Gobierno de La Rioja en el año 2002.

sobre prensa y género, se localizaron contenidos como la invisibilidad de las mujeres –como una pluralidad diversa de agentes sociales (Zapata Castillo, 2021, pp. 6-9)–, la crítica condescendiente o las dificultades laborales por razón de sexo.

Las informaciones extraídas sobre Sacristán corroboran varios de los estigmas y problemas más habituales entre las mujeres en el siglo XX: la dificultad de proyección y la limitación de su capacidad de imagen pública como parte de un “control social” (Connolly, 1996, p. 108) derivado de las normas paternalistas heredadas. De esta manera, historia local, prensa y género van a trenzarse en este texto a modo de contrapunto musical. La influencia del sexo en las decisiones que debe adoptar –con las implicaciones en la conducta de género y la definición de patriarcado musical que especifica Lucy Green (2001, pp. 22-25)– son relevantes y su caso adquiere carácter representativo de la época y la sociedad en la que vive, evitándose en este escrito la descontextualización y el mero anecdótico, tal y como sugiere Ramos López (2013, p. 223).

LAS MUJERES EN LA MÚSICA A TRAVÉS DE LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

A través del relato biográfico de Estrella Sacristán, una figura apenas recordada entre los músicos locales², se personifican distintos aspectos profesionales de las mujeres en la música a lo largo del siglo XX en provincias. Se concertará la intención de dar a conocer su figura y la de estudiar los distintos procesos en los que la mujer ha participado en la vida profesional musical en La Rioja, extensible a cualquier provincia de España. Se participará de esta manera de la historia compensatoria y de los estudios de género para apreciar la “diferencia” (Casado García-Villaraco, 1998, p. 183) en la perspectiva sobre las mujeres en la música en La Rioja a partir de un caso de estudio particular, evitando incurrir en una visión anacrónica, como recomienda Zapata Castillo (2021, p. 15), a la vez que se da conocer una microhistoria que visualiza la realidad femenina en la profesión con una perspectiva desde abajo.

Las fuentes proceden de distintos archivos³, si bien el grueso corresponde al personal de Estrella Sacristán (AES)⁴. De su lectura y estudio se han ido extractando, por un lado, los datos biográficos que establecen el hilo conductor del perfil personal y profesional de la pianista y, por otro, las in-

2. Pese a que algunas de sus acciones tuvieron reflejo directo en distintos momentos del desarrollo social musical riojano del siglo XX, con repercusión a medio y largo plazo, y por lo tanto deben ser relatadas.

3. Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHPLR), Hemeroteca del Instituto de Estudios Riojanos (IER), Archivo del Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo de Logroño (ACPMEP), Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

4. La documentación ha sido recogida por su familia a partir de sus archivos personales y finalmente ha sido reorganizada por su sobrino-nieto Xabier Oroz Sacristán en Pamplona, siendo su deseo y el de la familia el que pueda ser accesible a cualquier investigador.

formaciones de prensa –recolectadas por la propia interesada⁵– que han ido perfilando la relevancia que tuvieron sus actuaciones como concertista. Las fuentes consultadas permiten comprender los valores estéticos y musicales de una época, contruidos de manera histórica mediante códigos sociales y culturales (Palacios, 2021, p. 15). Se han analizado especialmente las referencias a cuestiones de género en los textos periodísticos, los cuales, partiendo del machismo de principios de siglo, reflejan cambios con el paso del tiempo.

RELATO BIOGRÁFICO Y ENTORNO SOCIAL

Estrella María Pilar Sacristán Torralba (29 de mayo de 1905 – 11 de octubre de 2000) nace y fallece en Logroño. Su padre, Gerardo Sacristán, era directivo de la fábrica de Tabacalera en Logroño y su madre, Justa Torralba, una conocida modista⁶, considerándose en la sociedad local como una familia de clase media con recursos. Acude al Colegio Compañía de María y entre la educación complementaria que recibe está la de aprender a tocar el piano. Las inclinaciones artísticas de los padres son transmitidas de manera natural a su hermano y a ella, llegando ambos a ser profesionales de la pintura y de la música, respectivamente.

La formación musical de las mujeres

A inicios del siglo XX, aunque el peso de la tradición y la misoginia heredada en la docencia musical quedan patentes en numerosos ejemplos de prensa⁷, se detectan discretas pero evidentes reivindicaciones sociales sobre los derechos de la mujer (Val Cubero, 2003, pp. 26-45). Sin embargo, predomina un entorno social y cultural conservador, que se mantendrá y reforzará en las décadas del franquismo, resultado de un catolicismo involucionista. Se añade a la situación el agravante de vivir en provincias, donde todo el mundo se conoce. Pese a ello, la formación y la profesionalización de la mujer en la música en La Rioja es un hecho que ha quedado patente desde inicios de siglo en figuras locales como Asunción Granados, Estrella Sacristán, Amelia Romero del Saz o M^a Dolores Malumbres, entre otras.

Sacristán comenzó los estudios de música con cinco años por indicación de sus padres (*La Rioja*, 9 de diciembre de 1984, p. 9), continuando la

5. Recortes de prensa seleccionados por su madre y otros enviados por familiares o amistades de los distintos puntos de España donde actuó, que se añaden a los recolectados por ella misma.

6. Curiosamente, al igual que con la música, una de las primeras profesiones remuneradas en las que la mujer tenía una aceptación social sin condicionantes mayores (Val Cubero, 2003, pp. 36 y 41).

7. Como ejemplo destacado, el mítico escrito de Joaquín Turina, *El feminismo y la música*, donde considera despectivamente la participación profesional de las mujeres en la música (Turina, 1914, pp. 8-9). Otras muestras más generalistas se localizan en varias revistas que, de forma paternalista, advierten sobre los “peligros” de una formación de rango profesional: “Dese instrucción a la mujer [...] pero renúnciese á disponerla para una producción que agotaría su gracia en flor” (González-Blanco, 1924, p. 17).

tradición decimonónica de las clases burguesas como signo de distinción (López Espín, 2021, p. 79). Se inicia de manera privada con el concertista Pedro Casanovas, reconocido docente e intérprete de origen valenciano⁸ “de ejecución irreprochabilísima, seguro, enérgico” (*La Rioja*, 2 de mayo de 1918). Este, hacia el final de curso realizaba audiciones de su alumnado en el Círculo Logroñés, lugar donde Sacristán debuta con ocho años. Anualmente se llevaban a cabo este tipo de actuaciones para mostrar las evoluciones del alumnado, como parte de ese proceso educativo “de adorno” (Sánchez de Andrés, 2011) que las jóvenes de clase media precisaban para el mantenimiento de su papel en el estamento social local. Incluso, tal y como indica irónicamente Amelia Die Goyanes, podría habilitarles como profesoras de música, “que es un oficio muy recatado que se puede ejercer hasta en las mejores familias” (1998, p. 218).

Teniendo en cuenta el escaso porcentaje de niñas que seguían los estudios tras terminar las enseñanzas primarias (Pérez Colodrero, 2014), las jóvenes que destacaban más allá de unas ciertas capacidades para la lecto-escritura musical, aprendiendo unas pocas canciones para “deleitar” en las reuniones sociales de las tardes y veladas en los salones privados, podían plantearse estudios de orientación profesional (Sánchez de Andrés, 2011). En la ciudad de Logroño, en los inicios del siglo XX, las clases privadas eran el único camino que permitía prepararse para ello. Se acudía a profesorado titulado superior⁹ que orientaba para obtener la titulación correspondiente en el entonces Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, mediante acceso libre¹⁰. Este es el caso de Sacristán –y el de numerosos estudiantes de provincias (López Espín, 2021, p. 80)–, quien la consigue a través de exámenes realizados durante los años 1926 a 1928¹¹ en la modalidad “libre o no oficial”. Una vez obtenido el título, la recién graduada busca

8. Pedro Casanovas fue un reconocido intérprete y docente, vinculado con la escuela de Enrique Granados a través de su Academia Casanovas, la cual mantenía el mismo plan de estudios en Valencia (Sancho García, 2004, p. 191; 2018, p. 278; Alemany Ferrer, 2010, p. 78). Este profesor se afincó en Logroño posteriormente a 1909 y mantuvo una institución similar a la valenciana en la capital riojana. En este tipo de enseñanza recogía como alumnas a “algunas de las señoritas de lo más elegido de nuestra Sociedad” (*La Rioja*, 3 de octubre de 1915).

9. Este, a su vez, fue un vivero laboral abierto para las mujeres creado por la necesidad que se refleja en una paridad mayor en el campo de la educación que en el resto del mercado de trabajo (Soler Campo, 2017, p. 254).

10. En 1905 –con validez hasta el Decreto de 15 de junio de 1942 (BOE número 185, de 4 de julio)– se publica el Real Decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid (*Gaceta de Madrid*, número 168, de 17 de junio de 1905, pp. 1.107-1.108). En él, se permiten a ciertos conservatorios la impartición de Grado Elemental –Logroño está muy lejos aún de conseguirla–, pero la titulación Superior pasa siempre por el conservatorio madrileño.

11. RCSMM. Expediente administrativo de Estrella Sacristán. En el curso 1926-1927 se examina de primero a tercero de Solfeo y hasta quinto de Piano. En 1927-1928 realiza hasta octavo de Piano, finalizando con sobresaliente, además de aprobar las asignaturas de Acompañamiento de Piano, Armonía, Música de Salón y Estética, estas dos últimas de nuevo con sobresaliente.

la profundización en otros aspectos musicales. Para ello se apoya en una figura esencial en la cultura local riojana de las primeras décadas del siglo XX como fue Joaquín Gasca (1897-1984), compositor que estaba destinado como músico mayor de la Banda del Regimiento de Infantería de Bailén, en Logroño, desde 1919 (Casares Rodicio, 1997, p. 71). Con él estudia “interpretación y composición”¹², a la vez que se convierte en mentor de su breve carrera como concertista.



Fotografía 2. Estrella Sacristán, su madre Justa Torralba y Joaquín Gasca. S.f. AES.

La prensa local contiene referencias a los recitales de su período formativo, pero sobre todo se localizan crónicas de sociedad llenas de retórica, empleando con frecuencia adjetivos que adolecen de condescendencia y paternalismo. En su recital de 1918 de la clase de Casanovas destaca sobre las demás estudiantes:

El concierto en re menor de Mendelssohn que ejecutó Estrellita¹³ de una manera admirable era la primera obra del programa. Su primer tiempo lo

12. En sus currículums para la Academia Provincial de Música de Logroño (ACPMEP), Estrella Sacristán indica que posee “estudios superiores de Armonía y Composición” en el RCSMM, pero en este centro no aparecen documentados. También indica estudios con José Muñoz Molleda (1905-1988), estricto coetáneo de ella, pero no han podido ser confirmados.

13. El diminutivo, que se puede localizar constantemente en la prensa local hasta 1953, cuando ya contaba con 48 años, debe vincularse más con la cercanía personal de algunos periodistas hacia la pianista que con el género. Así lo indica ella expresamente en una entrevista en 1984 (*La Rioja*, 9 de diciembre de 1984, p. 8) en la cual señala su preferencia por el diminutivo.

dijo de una manera irreproachable, digno ya de una pianista consumada, presentando todos sus temas con claridad y distinción, sin efectos de relumbrón y amoldándose al romanticismo clásico y característico de su autor. El 'ADAGIO', muy bien sentido y cantado, logrando transmitir a los oyentes los momentos de dolor que en esa página imprimió el autor y el tercer tiempo más brioso y juguetón en el que dio una prueba de gracia y de mecanismo sólido y seguro. [...] Creemos que no pasarán muchos años sin que el nombre de Estrellita sea conocido, pues ayer nos reveló datos y cualidades nada comunes, cosa que nos incita a animarla a estudiar seriamente seguros [de] que llegará muy lejos si se lo propone. Lo reúne todo; juventud extraordinaria, belleza y ese 'algo' indefinido que coloca [a] los artistas en un lugar preeminente. (OTTISKY en *La Voz de La Rioja*¹⁴)

El hecho de que, junto a unas aptitudes que destacan sobre el resto de estudiantes, se empleen diminutivos y se valore conceptos como la "belleza", que en caso de un hombre nunca se harían, es el indicio de una serie de juicios de valor llenos de una pátina social paternalista que se emplean durante décadas en las críticas, incluso dentro del ámbito profesional y a nivel de prensa nacional (Lorenta Monzón, 2021, p. 143; Kleinman, Palazón Martínez y Paulo Selvi, 2021, pp. 64-67). Como comparación, se ha localizado una crítica coetánea sobre otro joven pianista local de 16 años, Santiago Lobato, pensionado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este, en un concierto benéfico en el Teatro Bretón logroñés, es citado exclusivamente como "notable artista" (*La Rioja*, 16 de mayo de 1918, p. 2), sin ninguna referencia extramusical ni reseña a su apariencia.

Las mujeres como intérpretes

La faceta profesional de Sacristán como intérprete se ha dividido en tres períodos, cada uno con un desarrollo distinto y características derivadas de su propia vida, que a su vez sirven para reflejar distintas situaciones de la mujer en el mundo laboral de la música y la fuerte carga social heredada del siglo pasado.

Primera época (1931-1934). La Sociedad de Conciertos de Logroño

Tras los conciertos como alumna en recitales de fin de curso y en otros como destacada pianista, pero de carácter benéfico, conmemorativo o como parte de un evento menor y local, la presentación profesional se llevó a cabo el 6 de junio de 1931 con la recién creada Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Logroño. Bajo el amparo de su tutor Gasca, interpretó como solista el primer tiempo del *Concierto en do menor*, para piano y orquesta, n.º 3, Op. 37, de Beethoven. La segunda parte del concierto fue realizada

14. No ha podido localizarse la referencia hemerográfica ni la fecha exacta de esta cita de prensa, contenida en el álbum de recortes de Estrella Sacristán en su archivo. El concierto se celebró, según el programa de mano del AES, el 23 de mayo de 1924 en el Círculo Logroñés.

por ella a solo y en la tercera volvieron a colaborar orquesta y pianista. Este era el concierto n.º 2 de la citada Sociedad, pero cooperó con ellos en otras cuatro ocasiones¹⁵. Esta intensa colaboración le proporciona una enorme fama en la capital riojana que le catapulta a Madrid.

Sin embargo, pese al reconocimiento, éxito y respeto obtenido en la propia Orquesta, que hace que sea nombrada Socia de Honor, sufre de la desidia propia del círculo patriarcal de la misma. Así, en una cena en honor a su maestro Gasca, en julio de 1931, con la orquesta en pleno y “entusiastas de la sociedad de conciertos, como el concejal señor Grijalba y los señores Sacristán (padre e hijo)” (*La Rioja*, 4 de julio de 1931, p. 3), Estrella Sacristán no es invitada y se propone únicamente, en agradecimiento por su participación en el último y triunfante concierto celebrado un mes antes, que se le envíe un ramo de flores.

En esta primera época como profesional actúa junto a otras agrupaciones, como la Orquesta Filarmónica de Madrid, bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas en el Teatro de la Comedia de Madrid (10 de junio de 1932), realizando el estreno absoluto del *Díptico ibero* para piano y orquesta de Gasca. Entre las críticas de este concierto destacan las realizadas por Julio Gómez, que ensalza su interpretación en la que “demostró ser excelente pianista” (*El liberal*, 11 de junio de 1932, p. 8) sin hacer referencias sexistas, aunque el editor del diario redacta un pie de foto con la referencia “la bella y distinguida señorita”, mientras que de Gasca habla de “joven y celebrado compositor”. En esta línea se mantiene la crítica del mismo concierto realizada por Joaquín Turina, donde alude a la “bella y afamada pianista” (*El Debate*, 11 de junio de 1932, p. 4). Otros críticos de la capital se posicionan respecto de la calidad de la intérprete, pese a la dificultad de lucimiento de la obra, reflejando a “una pianista de valor” –Adolfo Salazar en *El Sol* (11 de junio de 1932, p. 3)–, con muestras de “un gran arte” –Manuel Álvarez Díaz en *La Nación* (13 de junio de 1932, p. 2)–, recalcando su discrección al llevar “la parte de piano magistralmente, si bien queda muy envuelta en la masa orquestal, sin individualizarse apenas” –M. H. Barroso en *La Libertad* (12 de junio de 1932, p. 9).

Otra formación musical a la que llega de la mano de Gasca es la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona¹⁶ con la que actúa en Pamplona y en San

15. AES. Programas de mano. Es decir, de los veintiocho conciertos de la Sociedad de Conciertos, actúa como solista en cinco de ellos. Además del Concierto n.º 2 de la Sociedad, del 6 de junio de 1931, tocó en el n.º 6 del 2 de diciembre de 1931, en el n.º 11 de 4 de julio de 1932, en el n.º 18 del 27 de junio de 1933 y en el n.º 25 de 7 de junio de 1934. Todos ellos en el Teatro Bretón de Logroño, realizando una división de papeles similar, con una parte de recital de piano solo y actuando como solista en los conciertos para piano y orquesta de Gasca (*Díptico ibero*), Beethoven (*Concierto en do menor n.º 3*, y Chopin (*Concierto en mi menor, n.º 1*, Op. 11).

16. Orquesta fundada por Pablo Sarasate en el año 1879 y actualmente denominada Orquesta Sinfónica de Navarra. <https://www.orquestadenavarra.es/orquesta/> [última visita: 11 de abril de 2022].

Sebastián¹⁷. Esta confianza de Gasca en Sacristán es correspondida con actuaciones brillantes de la pianista. Las críticas son altamente positivas, como esta de EDER-ZALE:

Merece destacarse la labor de la notabilísima pianista Estrella Sacristán y el acierto de ponerla en contacto con nuestro público, con cuya oportuna iniciativa este salió ganando no poco.

Estrella Sacristán es un caso curioso de intuición musical. [...] Corrección, gracia, sujeción al ritmo que no esclavitud, destellos de propia personalidad sin perjuicio del respecto a las indicaciones de la partitura; esos singulares dones que agencian al ejecutante un lugar preeminente y distinguido del común donde se aducen las vulgaridades, fueron finos mimbres del trabajo de la bellísima pianista en el concierto de Beethoven cuya feliz dicción obtuvo el condigno premio de prolongadas salvas de aplausos. [...] Sinceramente y sin apasionamiento, creemos que Estrella Sacristán es una pianista formidable que puede volar sin miedo por esos mundos y adueñarse de los lauros a que tiene perfecto derecho. (EDER-ZALE, en *La Voz de Navarra*, 12 de mayo de 1933).



Fotografía 3. Concierto en el Teatro Gayarre de Pamplona. Orquesta Santa Cecilia de Pamplona y Orfeón Pamplonés. En el centro de la imagen, de izquierda a derecha, Estrella Sacristán, Remigio Múgica y Joaquín Gasca. 7 de marzo de 1934. AES.

De nuevo pueden observarse los característicos apelativos de “bellísima pianista” junto a otras expresiones que reflejan su calidad como profesional. Las palabras de otro crítico, con seudónimo Eusebius, estropean su juicio técnico cuando mezcla profesión y sexo: “[a] un *doigtée* cuidadísimo, limpio

17. AES. Programas de mano. Actúa con la Orquesta Santa Cecilia, siempre dirigidos por Gasca, en el Teatro Gayarre de Pamplona el 11 de mayo de 1933 y en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 13 de agosto de 1933, interpretando Beethoven (*Concierto en do menor n.º 3*), y de nuevo en el Gayarre el 7 de marzo de 1934 junto con el Orfeón Pamplonés, con un Beethoven menos usual: *Fantasia en do menor*, Op.80, para piano, orquesta y coros.

y perfecto, se suma una sensibilidad refinada, y si el sonido no es muy intenso, es, en cambio, agradabilísimo. Además, Estrella Sacristán, tiene una figura maravillosa, es joven, muy bella y deliciosamente morena” (*Diario de Navarra*, 12 de mayo de 1933). Esta última frase no aporta nada a la crítica musical y es un reflejo más de la educación machista de gran parte de la prensa, con cierto tinte de crónica de sociedad (Hernández Polo, 2021, pp. 109-110).

Intercalados entre los exitosos conciertos con orquesta se localizan dos actuaciones relevantes para Sacristán. Por un lado, en transmisión desde el Hotel Nacional de Madrid, se emitió en directo su recital de piano solo en la emisora EAJ 7 (Unión Radio Madrid) el 9 de junio de 1932¹⁸. Por otro lado, el 29 de mayo de 1933 lleva a cabo un recital como solista en el Centro Cultural del Ejército y de la Armada del que de nuevo recibe unas críticas elogiosas de Julio Gómez, quien indica que “deleitó de nuevo a su auditorio” (*El Liberal*, 31 de mayo de 1933, p. 8). Sobre el mismo concierto alaba Turina, de Sacristán, que está “dotada de musicalidad consciente, de segura técnica y sabiendo arrancar potentes sonoridades al piano, [...] con detalles de artista veterana y haciendo brillar el final” pero una vez más acude al concepto de “bella pianista” para referirse a ella (*El Debate*, 30 de mayo de 1933, p. 4), al igual que hace Salazar desde el *ABC* (30 de mayo de 1933, p. 45) cuando la denomina “preciosa joven”. Esta serie de apelativos innecesarios refuerzan la idea de Green (2001, p. 82) de la imposibilidad de actuaciones de las intérpretes en público sin que su feminidad afecte a los criterios sobre su interpretación.

Segunda época (1934-1941). Entre la familia y los conciertos benéficos

En la sociedad de principios y mediados del siglo XX, la mujer casada o comprometida mantenía una conservadora tradición con respecto a su exposición pública¹⁹. En el caso de Estrella Sacristán, su noviazgo en 1934 y la boda en 1937 con Juan Escorihuela²⁰ suponen un parón en su ascendente línea concertística. Se trata de una situación que se repite con frecuencia entre mujeres jóvenes, afectando incluso a grandes intérpretes o promesas que destacan a nivel internacional (Bénard, 2000, p. 413; Pérez Colodrero, 2014; Lacárcel Fernández, 2021, pp. 46 y 52; Kleinman, Palazón Martínez y

18. En él interpretó, entre otras, obras de Oscar Esplá (*La pájara pinta*) y Joaquín Turina (*Sacromonte*). Estos compositores contactaron con la riojana, de manera que el primero quiso dedicarle la obra y el segundo le ofreció algunas piezas de su repertorio que consideraba que le encajarían en sus programas a solo. En concreto, Turina le sugiere “la primera serie de *Contes d’Espagne*, una de cuyas piezas se titula *La Vieja iglesia, de Logroño*”. Fuente: AES. Carta de Turina a Estrella Sacristán, de 11 de febrero de 1933.

19. Hasta el momento, Sacristán siempre había aparecido en compañía de su profesor Casanovas, de su mentor Gasca o de sus padres, como figuras paternalistas que la acogían en su exposición pública, en una situación común a gran parte de las mujeres, como refiere Noelia Lorenta sobre la compositora María Rodrigo (Lorenta Monzón, 2021, p. 137).

20. Juan Escorihuela Flors. Piloto y capitán del Ejército del Aire de la Delegación de la 4ª Región Aérea, con destinos en Tetuán, Melilla, Sevilla y Málaga.

Paulo Selvi, 2021, pp. 61 y 68). A partir del concierto con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de junio de 1934 y hasta 1941 solo se han localizado tres recitales, siendo el primero un acto “a beneficio de las fuerzas que luchan heroicamente por la salvación de España” en agosto de 1936, el segundo en 1937 en colaboración con el Conservatorio Oficial de Música de Sevilla²¹, compartido con un dúo de canto y piano y con un coro femenino, y el tercero en 1938 a beneficio de Auxilio Social en el Conservatorio Oficial de Música de Málaga²². Son conciertos en los cuales el acto benefactor justifica y abre la puerta del escenario para la mujer casada, pues se considera que no se exhibe como tal, sino que muestra su aspecto humanitario, dentro del “estereotipo de género de mujer desprendida de su tiempo, generosa, que cede su talento al bien de los demás” (Kleinman, Palazón Martínez y Paulo Selvi, 2021, p. 70).

Es decir, la carrera de Estrella Sacristán se corta abruptamente a partir del inicio de la relación con el que sería su futuro marido. Sigue así los dictados de una tradición que tiene origen prerromántico (Bénard, 2000, p. 385), se normaliza en el siglo XIX y se mantiene en el XX (Labajo Valdés, 1998, p. 92; Ramos López, 2003, p. 57), pues las mujeres casadas aceptan los códigos y comportamientos sociales. Estos años plantean una gran escasez de documentación musical. Aparecen incluso reducidos el número de programas de conciertos de otros músicos, más abundantes en las épocas anterior y posterior²³.

Las críticas periodísticas de esas escasas incursiones en el mundo concertístico muestran, sin embargo, que Sacristán mantiene su nivel técnico y expresivo. Norberto Almandoz le describe como:

Pianista de seguro y recio mecanismo y sensible expresividad, [que] aborda con éxito los más diversos géneros pianísticos. De sus serios estudios de armonía y composición saca excelente partido para el uso preciso del pedal. [...] La señora Sacristán dio a las ‘Sonatas’ del padre Soler y Albéniz, una versión delicada y graciosa; brillante y triunfal a la ‘Polonesa’ de Chopin”. (*ABC Sevilla*, 17 de diciembre de 1937, p. 17)

De esta manera respetuosa hacia su persona –además de compositor, organista y crítico musical era sacerdote– presenta los aspectos técnicos y ex-

21. AES. Programa de mano del concierto. Actuación compartida, el 15 de diciembre de 1937, en el Salón de actos de la Universidad de Sevilla, organizado por el Conservatorio Oficial de Música de Sevilla. Actuaron Estrella Sacristán en la primera parte, Rodríguez Lisón (canto) y Norberto Almandoz (piano) en la segunda y el Coro femenino de la Juventud Católica en la tercera.

22. AES. Programa de mano y diario *Boinas Rojas* (16 de junio de 1938, p. 6). Este concierto, celebrado el 25 de junio de 1938, fue realizado íntegramente por Estrella Sacristán. Al mismo le precedió una emisión en Radio Málaga onda corta, el 20 de junio, con parte de ese mismo programa.

23. Sin embargo, abundan fotografías y cartas personales, pues la pareja realiza viajes y excursiones, muchos derivados de la enorme movilidad del piloto. Tras la boda, la pareja se traslada a Sevilla (1937) y a Málaga (1938) antes de que Juan Escorihuela volviese a ser destinado en Agoncillo, a 15 kilómetros de Logroño (1939).

presivos más relevantes de la pianista. De forma similar se expresan en otros dos diarios sobre el concierto, aludiendo a su “vigoroso y fácil mecanismo al servicio de una clara comprensión estética” (*FE.*, 17 de diciembre de 1937), insistiendo Telmo Vela también en el dominio técnico: “su profundo conocimiento del piano, su escuela en general y uso de pedales en particular” (*El correo de Andalucía*, 17 de diciembre de 1937). Ya no existe rastro de esos adjetivos hacia su aspecto físico, posiblemente conocedores de su nuevo estatus social como “mujer de”, al igual que ocurre con otras intérpretes (Kleinman, Palazón Martínez y Paulo Selvi, 2021, p. 67). Quizá en la crítica que redacta Ricardo Ansaldo Sevillano existan ciertos elementos deudores de esas retóricas que vuelven a caer en la disyuntiva de asignación de los caracteres del “alma delicada femenina” frente a lo masculino, con aspectos vigorosos y “juegos de nervio” (*Sur*, 26 de junio de 1938), tradicionalmente asumidos desde un discurso musical patriarcal (Lorenzo Arribas, 1998, p. 29; Ramos López, 2013, pp. 216-217; Hernández Polo, 2021, p. 105; Legg, 2021, p. 240).

Tercera época (1944-1954). Espíritu de resiliencia

El 5 de noviembre de 1940 fallece su marido en un accidente aéreo y cesa radicalmente toda su actividad, pasando a residir con sus padres en la vivienda de Logroño en la que ya permanecerá toda su vida, a donde se traslada con su piano de cola. Durante cuatro años guarda un luto total y se centra en asistir a sus progenitores, cuyos problemas de salud le “obligan” a hacerse cargo de ellos²⁴. Este aspecto de atención debida a los padres –a la familia en general– es un papel que las mujeres asumen como parte de sus actividades inherentes al género femenino (Pérez Colodrero, 2014). Estrella Sacristán, de educación y convicciones conservadoras, mantiene el arquetipo de mujer que se centra en la familia y lo privado –alimentado por la política educativa del franquismo (Val Cubero, 2003, p. 56)–, obviando la profesión y la esfera pública, perdiendo por lo tanto visibilidad. De hecho, recibió ofertas: “Tuve una ocasión de hacer una tournée [sic] por toda Europa, países escandinavos, Inglaterra, todo en unas condiciones fabulosas. Accedí y al regreso a casa me encontré a mi madre que había sufrido un colapso. Y renuncié” (*La Rioja*, 9 de diciembre de 1984, p. 9).

Hasta que, en junio de 1944, junto con el inicio de su actividad docente, decide volver a los escenarios²⁵ como una “forma de búsqueda de la independencia intelectual y económica” (Legg, 2021, p. 238). La prensa local se

24. Su madre fallecería en 1949 y su padre en 1951. Su hermano Gerardo, en situación de depuración política, que le retiró de la docencia artística hasta 1943, vivía en una posición de inestabilidad legal. De cualquier manera, se establece una vez más una relación jerárquica entre hombres y mujeres que se convierte en una respuesta social aceptada por estas últimas (Zapata Castillo, 2021, p. 11). Para más información sobre Gerardo Sacristán Torralba: <http://gerardosacristan.com/biografia/> [última visita: 11 de abril de 2022].

25. AES. Programa de mano del concierto. Elige el Círculo Logroñés y su piano Erard gran cola, lugar e instrumento de sus primeras audiciones y recitales con Casanovas, para mostrar el 7 de junio de 1944 un extenso repertorio en tres partes temáticas, dejando patente su versatilidad. En la primera, Bach, Soler y Mozart; en la segunda, exclusivamente cinco piezas

hace eco amplia y rápidamente (*Nueva Rioja*, 6 de junio de 1944, p. 4) y en los círculos culturales se crea una gran expectación, pues sus actuaciones de los años treinta eran recordadas como míticas. Las crónicas en prensa del concierto de retorno son elogiosas, sin reparos (*Nueva Rioja*, 8 de junio de 1944, p.4), no existiendo alusión alguna a su aspecto físico²⁶.

En septiembre del mismo año, en el Teatro Bretón de Logroño, comparte concierto con la famosa cantante riojana Lola Rodríguez Aragón. En la crítica se cuela el comentario que alude de nuevo a la dicotomía tradicional cuando dice “que sabe manejar su alma femenina con las potentes sonoridades arrancadas al piano con técnica maravillosa. Es decir, sensibilidad, temperamento y técnica guiados por la inteligencia excepcionalmente cultivada por y para el arte musical” (*Nueva Rioja*, 20 de septiembre de 1944, p. 4). En resumen, que si el autor no hubiera sabido que era una mujer no habría escrito la primera parte de la frase, heredada de prejuicios culturales que se convierten así en subjetivas “verdades”, con gran fuerza simbólica (Palacios, 2021, p. 17).

Le siguieron una serie de conciertos²⁷, algunos de carácter benéfico y otros conmemorativos, pero con poca proyección de cara a una seria profesionalización como concertista. Podría pensarse que vuelve tímidamente a actuar como una manera de mantenerse en activo, de resistir al ostracismo, o como un complemento profesional a la tarea que empezó en estos mismos años: la docencia, la cual ya no abandonará en el resto de su extensa vida laboral. De estos recitales la prensa alaba su personalidad tocando y su técnica, en “plenitud de facultades” (*Nueva Rioja*, 12 de marzo de 1947, p. 3), pero en general los textos adolecen de falta de criterio musical.

En mayo de 1948 se funda la Sociedad Filarmónica Logroño, siendo Estrella Sacristán una de sus principales promotoras y responsables. El tercer concierto de esta sociedad, el 13 de junio de 1948, propuso recordar el mítico proyecto de la Sociedad de Conciertos de los años treinta e invitó a Gasca y a Sacristán para volver a interpretar en el Bretón logroñés el tercer concierto de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Madrid²⁸. Quizá el éxito sin reparos de este nuevo reto le motivó para contactar con Virto,

de Chopin; la tercera, pianismo de finales del siglo XIX y siglo XX, con presencia española: Rachmaninov, Albéniz, Falla y Liszt, a los que se añadió como bis Turina.

26. Aunque lamentablemente tampoco a aspectos técnicos, puesto que no están realizadas por ningún crítico especializado.

27. AES. Programas de mano de los conciertos. Destacan el realizado en el Teatro Gaxarre de Pamplona, a beneficio de la Institución Cunas (10 de enero de 1945), el concierto de “Gala de los ministros” en el Cinema Diana de Logroño (compartiendo escenario con la Coral de Cámara de Pamplona dirigida por Luis Morondo, el 11 de marzo de 1947), otro con motivo de la Fiesta del libro en Pamplona (23 de abril de 1947), además de algún recital privado en su casa, “en un santuario como es el ‘estudio’ de Estrellita Sacristán” (*La Voz de España*, 16 de abril de 1947, p. 2), ofrecido para la sociedad cultural local, a la cual agasajaba.

28. Al que se le añadieron como bises el *Vals en do menor* y la *Gran Polonesa en la bemol*, ambas de Chopin, uno de los autores con mayor presencia en su repertorio (*Nueva Rioja*, 15 de junio de 1948, p. 6)

una agencia artística de Barcelona²⁹. Tras sucesivos aplazamientos de los conciertos propuestos por diversos problemas, a lo largo de casi dos años, desiste de la profesionalización justificando que “mi prestigio profesional y artístico nada gana con estos aplazamientos para mí imposibles de justificar ante alumnos, compañeros de Filarmónica y aficionados”, puesto que además afecta a su principal fuente de ingresos, la docencia, “lecciones que tengo que abandonar para dedicarme a la preparación del concierto y recitales tantas veces como me indicas una fecha”³⁰. Esta imposibilidad de añadirse realmente a una plantilla de representados profesional hace que Sacristán se centre cada vez más en la enseñanza y mantenga la interpretación como una intermitente propuesta para seguir estando en dedos y activa mentalmente, desistiendo de una autopromoción que podría ser considerada como “inapropiada para las mujeres” (Ramos López, 2013, p. 222).

En esta última época de intérprete, liberada como viuda del estigma social de la visibilidad pública de mujer casada, realiza varios conciertos³¹. Especialmente relevante es el interpretado junto con la Orquesta Sinfónica de Zaragoza (Teatro Principal de esta ciudad, 15 de junio de 1952), dirigida en el tercero de Beethoven por Dimitry Berberoff. El periodista local, Jorge Sánchez Candial, acude de nuevo al tema de “la feminidad en el decir” para referirse a conceptos como la sensibilidad, el buen gusto o una estética determinada, los cuales complementa con otros como “sensación de un acabado estudio y dominio en el piano” (*Hoja oficial del lunes*, 16 de junio de 1952, p. 6).

El resto de actuaciones, hasta quedar simplemente reducidas al ámbito privado de alumnado, amigos y ciertos dinamizadores culturales locales, se limitan a conciertos en actos conmemorativos y la que puede considerarse su última aparición pública documentada: una actuación en directo en Radio Rioja, desde su casa, el 21 de marzo de 1954, con una entrevista intercalada entre las piezas musicales³². El contexto del ciclo en el que se incluye el programa, organizado por la Sección Femenina de Falange, da pie a que se deslicen afirmaciones como “La esperamos en un salón de su casa y como mujeres y curiosas al fin y al cabo nos fijamos que [el] sentido

29. AES. Correo personal con la agencia. Accede a Virto por medio de la Sociedad Filarmónica, la cual suministra conciertos de sus representados. La agencia le ofrece proyectos para tocar como solista con la Orquesta de Cámara de Barcelona y en las denominadas “Tardes musicales de Barcelona”, ciclos que recorrían el entorno de Barcelona.

30. AES. Copia al carbón de la carta enviada por Estrella Sacristán a María Solanich (Virto) sin fecha ni firma, pero datable en 1950 por las referencias de agenda que cita.

31. AES. Programas de conciertos. Destaca el llevado a cabo en el Teatro Moderno de Logroño (7 de noviembre de 1950) junto al parisino Cuarteto Versailles, el del Teatro Gayarre de Pamplona (30 de enero de 1951) a solo y su último concierto como solista con orquesta en Zaragoza. En sus datos autobiográficos aparece, además, una colaboración con la Orquesta Bética, pero no se ha podido localizar ningún documento que lo acredite, ni en su paso por Sevilla en los años treinta, ni posteriormente.

32. AES. Los textos aparecen como un original mecanografiado en tamaño folio de la charla prevista, con algunas correcciones e indicaciones a mano y algunas hojas añadidas, como por ejemplo la despedida de Estrella Sacristán.

artístico influye también en la decoración de su hogar”. Los *topos* propios de la política falangista de las periodistas contrastan con las respuestas que aporta la pianista, llenas de referencias históricas, estéticas y tecnicismos sobre las obras que interpreta.



Fotografía 4. Estrella Sacristán en el Teatro Bretón de Logroño con el Cuarteto de Versailles: Roger Savard, André Gardin, André Jouvensal e Ives Delacourcelle. 7 de noviembre de 1950. AES.

LA DOCENCIA COMO RECURSO DE AUTONOMÍA SOCIAL Y ECONÓMICA

La docencia musical ha sido admitida, previamente al siglo XX, como una carrera bien vista y adecuada al paradigma de la mujer trabajadora (Legg, 2021, p. 237). El Conservatorio de Madrid, como modelo durante más de un siglo en España, mostró un criterio pionero en la admisión de mujeres en todas sus especialidades desde los inicios en su reglamento de 1831 con un claro objetivo: “saldrán por primera vez en España Profesoras que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los Profesores en la enseñanza de las señoritas” (Hernández-Romero, 2019, p. 28). Fuera de España, incluso han sido referentes en las metodologías pedagógicas más novedosas (Legg, 2021, pp. 241-242).

Las clases privadas (1944-1954)

Coincidiendo con la vuelta a la actividad tras el luto, debido a la necesidad de ingresos³³, junto con un ansia profesional que le impulsa de nuevo a

33. AES. Testamento privado de sus padres. Tras el fallecimiento de su marido se traslada a vivir con estos, “entregando mensualmente una cantidad que cubren parte de nuestras necesidades, ayudando además en las labores de la casa y otros menesteres” y recibe una pensión como viuda.

los escenarios, y teniendo en cuenta que la movilidad domiciliaria derivada del trabajo de su marido ha desaparecido, Estrella Sacristán inicia su período como docente en Logroño, el cual le ocupará cuarenta años.

Continuando con la tradición decimonónica del profesorado titulado femenino, que establecía una academia privada para impartir clases particulares al alumnado burgués, el cual podía alcanzar en ocasiones la profesionalización (Labajo Valdés, 1998, pp. 95-98), Sacristán consigue en el curso 1944-1945 un grupo de quince estudiantes –trece alumnas y dos alumnos–, varios de los cuales continúan con ella durante más diez años³⁴. Establece una escuela que, al igual que viviera cuarenta años antes con Casanovas, celebra recitales de fin de curso. Estos pequeños conciertos, que sirven para mostrar a las familias los progresos del alumnado, tienen a su vez la función de preparar a los más destacados para obtener los títulos correspondientes en los conservatorios de San Sebastián, Zaragoza y Madrid, que realizan sus pruebas en esas fechas (*La Voz de España*, 16 de abril de 1947, p. 2). Con frecuencia aparecen también, junto a Sacristán, artistas invitados –cantantes y violinistas– que dan empaque al acto, una práctica habitual en la capital en este tipo de veladas privadas (Hernández-Romero, 2019, pp. 317 y 354-357).

Sacristán no abandonó nunca la docencia privada, aunque a partir de la oficialización del Conservatorio en 1965 reduce su alumnado a seis estudiantes, elegidos personalmente, y únicamente con perspectivas de perfeccionamiento y virtuosismo (*La Rioja*, 9 de diciembre de 1984, p. 9), en una forma de compaginación que ha sido habitual en la docencia oficial desde el siglo XIX (Hernández-Romero, 2011, p. 318).

La Academia de Música y el Conservatorio (1954-1984)

Esta alternancia entre docencia y esporádicos conciertos –con frecuencia benéficos o como detalle de embellecimiento de un acto institucional o conmemorativo– se produce durante cerca de diez años, hasta que en 1954 surge la Academia de Música Provincial de Logroño. En este proyecto de Eliseo Pinedo, director de la Banda Provincial, se embarca Estrella Sacristán junto a otros tres músicos locales de gran experiencia docente³⁵. Ellos son los que a lo largo de los años convertirán la Academia en Conservatorio (Blanco Ruiz, 2021, pp. 77-104) a través de un trabajo comprometido y constante en el que Sacristán tuvo una función importante.

34. AES. Libretas de alumnado en las cuales indicaba los nombres, las clases impartidas mensualmente, las necesidades técnicas o musicales e incluso los cobros –o la falta de ellos– de cada estudiante.

35. El primer claustro estuvo conformado por Pinedo, Sacristán, Lorenzo Blasco Martínez y Pedro Sáenz Sada. A ellos se añadieron pronto, para dar soporte a la demanda de alumnado, Amelia Romero del Saz, Pilar Tudela Angulo, Pascual Ayala Domínguez y Manuel López Astorga.



Fotografía 5. Distinción al Mérito Provincial en su categoría de Plata de la Diputación de Logroño. De izquierda a derecha y de arriba abajo, en las escalinatas del Palacio Provincial: José Luis Alonso, Pascual Ayala, Lorenzo Blasco, Estrella Sacristán, José Abanto, Amelia Romero, Pilar Ranero, Araceli Martínez, M.^a Antonia Martínez Guinea, Milagros Sancho, Juan Castellanos. 28 de junio de 1978. AES.

Aparte de su trabajo como secretaria académica durante los cinco primeros cursos, su bagaje como docente y su experiencia como solista, en formaciones de cámara –acompañaba con frecuencia a cantantes e instrumentistas locales– y en orquesta, le hicieron ideal para el puesto de responsable de la especialidad de Piano, rechazando otros trabajos³⁶. Desde este puesto impulsó al centro para su reconocimiento como Elemental en 1965 y como Profesional en 1970, siendo su currículum el primero que aparece siempre en las memorias e informes que Pinedo redacta para el Ministerio.

36. En los años cincuenta, en plena fundación del Conservatorio de Pamplona, Luis Morondo –director de la Coral de Cámara de Pamplona– y Fernando Remacha –compositor, fundador y primer director del centro educativo– le ofrecieron formar parte de su claustro, pero ella rechazó, al igual que había hecho en la década anterior, con motivo de la reorganización del equipo docente del RCSMM, ante la oferta de J. Turina y N. Otaño para participar en como docente en su cátedra de Piano (*La Rioja*, 9 de diciembre de 1984, p. 9).

Su valía como profesional en el puesto nunca fue cuestionada –abandonó la secretaría voluntariamente, por diferencias de criterio con Pinedo– ni se consideró su género como una traba o merma, en un centro educativo que se ha caracterizado históricamente por su paridad entre profesorado o alumnado (Blanco Ruiz, 2021, p. 218), a diferencia de otros centros en la misma época (López Espín, 2021, p. 90).

Su jubilación forzosa –tenía casi 80 años– se produce junto con las de otros cinco docentes considerados históricos en la institución, a requerimiento de la Administración, que pretende regular el acceso de nuevos docentes tras períodos de difícil gestión del Conservatorio. Recibió varios homenajes, destacando la Distinción al Mérito Provincial en su categoría de Plata de la Diputación Provincial (28 de junio de 1978) y el de los exalumnos de la Agrupación Musical por su jubilación (13 de diciembre de 1984). Desde entonces hasta su fallecimiento en el año 2000 apenas hay documentación, pasando al más absoluto anonimato, lo que ha derivado en el olvido de su brillante carrera inicial y de sus largos y productivos años docentes. La falta de autopromoción y el tiempo han contribuido a ello.

Otras inquietudes

En paralelo a toda esta historia y sus vicisitudes como mujer que intenta labrarse un futuro profesional en el campo de la música con una orientación decidida desde muy joven, Estrella Sacristán ha mostrado con frecuencia una serie de intereses que la alejan del arquetipo de mujer pianista amateur que refiere H. Bénard (2000, pp. 402-404). No solo se trata de habilidad con el instrumento, sino que presenta una perspectiva completa como profesional de la música.

En el campo de los estudios, Sacristán resolvió con su titulación, a los veintidós años, no solo la parte mecánica del instrumento, sino que demostró una cierta querencia por otros apartados, especialmente la asignatura de Estética, en la que obtuvo sobresaliente. El interés queda patente en las frecuentes anotaciones que aparecen en sus partituras. En los encabezados de muchas de ellas indica las fechas de nacimiento y fallecimiento del compositor, cuándo escribe la obra y alguna indicación sobre el estilo. A veces, dentro de las partituras o en las carpetas en las que las archivaba, se pueden encontrar cuartillas con textos manuscritos o mecanografiados y redactados por ella a partir de la distinta bibliografía de su biblioteca particular. Esta, sin ser muy extensa –contiene unos cien volúmenes– muestra su querencia por determinados compositores, destacando Chopin, Beethoven y Wagner, pero con abundancia de tratados más centrados en cuestiones estéticas de distintos períodos de la Historia de la Música. Le gustaba conocer bien y explicar lo que tocaba y enseñaba y se elaboraba sus propias fichas didácticas³⁷.

37. En el AES se pueden localizar algunas de estas fichas o ejercicios técnicos. Quien fue su alumno, Luis Fernando Rodríguez Imaz, recuerda que sus clases eran extensas y no solo

Un aspecto en el que también mostró su carácter y capacidad organizativa fue en la ya citada creación y puesta en marcha de la Sociedad Filarmónica de Logroño, surgida de una de sus veladas pianísticas³⁸. Se promueve en 1948 esta sociedad³⁹ que, con distintos momentos de ausencia de programación, llega hasta 1965 con más de cien conciertos, generalmente de música de cámara. Sacristán ya no participa en los últimos años de la organización⁴⁰, pero sigue asistiendo regularmente a los conciertos. Su caso muestra la necesidad de estudiar la Historia de la Música a través de las mujeres desde otros puntos de vista que superen el de la composición o el de la interpretación (Ramos López, 2013, p. 210; Hamer, 2021, p. xxiii).

Finalmente, un ejemplo de su carácter inquieto, singular y de su personalidad es el interés por los equipos de sonido y la tecnología de alta fidelidad. Para reproducir su colección de cerca de 300 vinilos disponía de un equipo de gran calidad que renovaba y mantenía a la última con ayuda de sus alumnos⁴¹. Sin embargo, lo que más destaca es que en los años setenta adquiriera un equipo de grabación profesional de bobina abierta y cuatro pistas⁴² en el que dejó documentadas varias horas de grabaciones. Su análisis podría resultar, además de un documento sonoro patrimonial, un material válido para realizar un estudio comparativo con distintas versiones tal y como se ha realizado con trabajos de otros intérpretes⁴³.

Estrella Sacristán debe ser considerada una referencia en el piano riojano del siglo XX, puesto que músicos relevantes como Bartolomé Pérez

se abordaban los temas técnicos, sino también conceptos estéticos e históricos en torno a la música estudiada [entrevista del 13 de agosto de 2021].

38. Encuentros al estilo de las *Schubertiade*, más que al de las reuniones de salón del siglo XIX, pues no se trataba de mostrar el adorno de las niñas, sino de disfrutar en extensos encuentros de algunos repertorios en los que, sin apartarse de la tradición canónica del pianismo entre el siglo XIX y el XX, pretendió provocar interés por obras de difícil escucha en el Logroño de los años cincuenta.

39. AHPLR. GC/256/03. Sociedad Filarmónica de Logroño. Documentos 6 y 7. Reglamento de la Sociedad que aparece registrada como domicilio social en la vivienda de Estrella Sacristán, en la calle Muro del Carmen número 2, 3º.

40. AES. Carta de Estrella Sacristán a Agapito del Valle, como presidente de Sociedad, y a la Junta de la misma, de 19 de enero de 1952. Pese a haber sido nombrada Presidenta Honoraria y Asesora Artística, se distancia por discrepancias con la junta directiva.

41. En el AES se localiza una carta de 1978 en la que adquiere un nuevo amplificador para un nuevo plato, asesorado por su alumno Luis Fernando Rodríguez Imaz, quien confirma su preferencia por la calidad y la confianza en sus consejos [entrevista del 13 de agosto de 2021].

42. Marca TEAC 3340S, con dos micros Shure 545 para generar un par estéreo. Salió al mercado en el año 1973, lo que permite datar su adquisición cercana a la edad de 70 años. También disponía de otro equipo grabador de menor calidad, marca Grundig, modelo TK 247 Deluxe.

43. Muy cercano a esta posible línea de investigación está el trabajo de la tesis doctoral de Rubén Lorenzo Gracia (2015) sobre las grabaciones de Pilar Bayona. Esta pianista puede considerarse una referencia en la carrera de Estrella Sacristán, desde que la vio actuar en el Teatro Bretón de Logroño el 2 de abril de 1927, tal y como muestra el programa de mano que guardaba en su archivo personal y la cita que hace sobre ella en prensa muchos años después (*Hoja del Lunes*, 31 de diciembre de 1951).

Casas, Óscar Esplá, Joaquín Turina, Julio Gómez, José María Franco o José Cubiles la valoraron altamente y mantuvieron contacto epistolar con ella. Pianistas como Alfred Cortot y Julius Katchen en su paso por Logroño recalcaron en el estudio de su domicilio para charlar con ella y practicar en su Steinway de media cola.

CONCLUSIONES

El caso de la pianista logroñesa Estrella Sacristán es un ejemplo de la diversidad de situaciones en las que las mujeres han visto condicionada su profesionalidad en la música por una sociedad patriarcal heredada, que impone sus normas desde la asunción de unas superestructuras mentales, tradicionalmente transmitidas de generación en generación (Stevance, 2011, p. 90). Su caso se estudia aquí desde la perspectiva de esos determinantes y explica algunas de sus decisiones que, desde un punto de vista actual, no serían comprensibles.

Los estudios musicales elementales y su destreza, partiendo de una educación de ornato de las jóvenes de clase media, permiten a Sacristán dar un paso adelante como pianista. Se refuerza la idea de la profesionalización frente a la “despectiva” (Hernández-Romero, 2019, p. 301) imagen del amateurismo decadente del siglo XIX que se ha empleado para justificar su ausencia en la historiografía musical.

En plena carrera ascendente se cercenan todas las opciones debido al cambio a su estado social como casada. Voluntariamente –aunque evidentemente influida por su educación tradicionalista– desaparece de la vida pública. El consentimiento del peso que el patriarcado ejerce sobre ella produce una actitud de connivencia (Green, 2001, p. 62). Si no hubiera sido por su viudedad, seguramente apenas habría salido de su estudio ni se habría embarcado en la docencia como eje vital, pese a ser esta una salida frecuente en la época en su situación social (Pliego de Andrés, 2012-2013, p. 162). Es en este punto donde vuelve a asumir un papel tradicional, preparando alumnado –esencialmente alumnas– sin fines laborales en su mayoría. Su puesto docente en el Conservatorio le permitió mantener un contacto constante con la música y le sirvió para mantenerse profesionalmente activa, a la vez que reconocida por sus compañeros.

La prensa, con sus estereotipos de género, sirve para poner en contexto el entorno en el que Sacristán se desarrolla como intérprete. Las valoraciones musicales presentan casi siempre sesgos hacia la polarización femenina-masculino respecto de sus actuaciones públicas que, en el caso de un hombre, raramente se habrían planteado. Esos entornos sociales conducen a una falta de autopromoción, de confianza en el sistema y a mantener unos criterios morales y sociales que no le permiten escalar profesionalmente, marcando su vida. Pese a demostrar su valía y su capacidad para adaptarse a las situaciones y rehacer varias veces su carrera profesional en distintos frentes, no pudo alcanzar mayores cotas debido a distintas situaciones personales derivadas de su condición de mujer.

El conocimiento de sus vivencias es una oportunidad para incluir los estudios de género en los conservatorios regionales, tal y como se solicita reiteradamente desde las corrientes feministas de la musicología (Piñero Gil, 2008, p. 229). En cualquier caso, su historia debe ser conocida, pues su postura ante dichas situaciones es una muestra de la posición de las mujeres en los distintos grados de profesionalización de la música en provincias a lo largo del siglo XX, a la vez que su actitud resiliente refleja un punto de inflexión hacia la actitud más igualitaria y desprejuiciada que caracteriza a la sociedad musical de las siguientes décadas.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Almandoz, N. (17 de diciembre de 1937). "Informaciones musicales". *ABC Sevilla* (10.779), p. 17.
- Álvarez Díaz, M. (13 de junio de 1932). "La Orquesta Filarmónica y la Asociación de Cultura Musical". *La Nación* (2.081), p. 2.
- Ansaldo Sevillano, R. (26 de junio de 1938). "Ayer en el conservatorio. Un magnífico concierto de piano para 'Auxilio Social'". *Sur*.
- Barroso, M. H. (12 de junio de 1932). "Música y músicos". *La Libertad* (3.816), p. 9.
- Boinas Rojas*. (16 de junio de 1938). "Gran concierto". *Boinas Rojas* (417), p. 6.
- C. R. de C. (20 de septiembre de 1944). "Ferias y fiestas de San Mateo. Rotundo éxito de Lola R. Aragón y Estrella Sacristán, en el Bretón". *Nueva Rioja* (1.844), p. 4.
- Calderón. (31 de diciembre de 1951). "Excelente recital de piano de Estrella Sacristán". *Hoja del Lunes*.
- Candial, J. S. (16 de junio de 1952). "La pianista Estrella Sacristán, con la Sinfónica de Zaragoza, obtiene gran éxito". *Hoja oficial del lunes*, p. 6.
- Eder-Zale. (12 de mayo de 1933). "Sociedad de concietos Santa Cecilia". *La Voz de Navarra*.
- Eusebius. (12 de mayo de 1933). "De música. Orquesta Santa Cecilia". *Diario de Navarra*.
- Gómez, J. (11 de junio de 1932). "De música. Orquesta Filarmónica. Gerlin-Gasca". *El Liberal* (19.207), p. 8.
- Gómez, J. (31 de mayo de 1933). "Estrella Sacristán". *El Liberal* (19.510), p. 8.
- González-Blanco, E. (1924). "La cuestión de la Mujer". *La Esfera* (541), p. 17.
- La Rioja*. (3 de octubre de 1915). "De música". *La Rioja* (8.458), p. 2.
- La Rioja*. (16 de mayo de 1918). "Concierto Lobato". *La Rioja* (9.453), p. 2.
- La Rioja*. (4 de julio de 1931). "Homenaje al maestro Gasca". *La Rioja* (13.604), p. 3.

- La Voz de España*. (16 de abril de 1947). "Concierto de fin de curso". *La Voz de España* (3.264), p. 2.
- M., E. (17 de diciembre de 1937). "En el conservatorio". *F. E.*, s.f.
- Masip Roca, P. (3 de mayo de 1918). "En el Círculo Logroñés. El concierto de ayer". *La Rioja* (9.410), p. 2.
- Nueva Rioja*. (8 de junio de 1944). "Gran éxito de Estrella Sacristán en el Círculo Logroñés". *Nueva Rioja* (1.756), p. 4.
- Nueva Rioja*. (12 de marzo de 1947). "Brillante concierto en el Cinema Diana". *Nueva Rioja* (2.610), p. 3.
- Nueva Rioja*. (15 de junio de 1948). "Espectáculos. Música". *Nueva Rioja* (3.000), p. 6.
- Orio Parreño, E. (16 de junio de 1947). "Una pianista logroñesa". *La Voz de España*.
- Rubio, P. (9 de diciembre de 1984). "Una vida para la música. Amelia Romero y Estrella Sacristán, tanto monta, monta tanto". *La Rioja* (30.504), pp. 8-9.
- Ruiz de la Cuesta, C. (6 de junio de 1944). "Artistas riojanos. La vuelta de Estrella Sacristán. Mañana, en el Círculo Logroñés, dará un gran concierto". *Nueva Rioja* (1.754), p. 4.
- Salazar, A. (11 de junio de 1932). "La vida musical". *El Sol*, 4.628, p. 3.
- Salazar, A. (30 de mayo de 1933). "Informaciones musicales. En el Centro del Ejército y la Armada". *ABC* (9.375), p. 45.
- Turina, J. (1914). "El feminismo y la música". *Revista musical hispano-americana* (2), pp. 8-9.
- Turina, J. (11 de junio de 1932). "Sociedad de Cultura Musical". *El Debate* (7.082), p. 4.
- Turina, J. (30 de mayo de 1933). "Recital de Estrella Sacristán". *El Debate* (7.333), p. 4.
- Vela, T. (17 de diciembre de 1937). "El concierto de la universidad". *El correo de Andalucía*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Ferrer, V. (2010). *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona, España: CSIC. Institución Milà i Fontanals.
- Bénard, H. (2000). "Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid en el siglo XIX". *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 7 (2), pp. 383-420.
- Blanco Ruiz, C. (2021). *El Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo de La Rioja: cincuenta años de historia de una institución educativa*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.

- Casares Rodicio, E. (1997). "Joaquín Gasca. Un músico olvidado de la Generación del 27". *Cuadernos de música iberoamericana*, 4, pp. 67-88.
- Cascudo García-Villaraco, T. (1998). "Los trabajos de Penólope musicóloga. Musicología y feminismo entre 1974-1994". En M. Manchado Torres, *Música y mujeres: género y poder* (pp. 179-190). Madrid, España: Horas y horas.
- Connolly, J. (noviembre de 1996). "La diferencia no reside en el sexo". *Scherzo: revista de música* (109), pp. 107-122.
- Die Goyanes, A. (1998). "Mujeres en la música". En M. Manchado Torres, *Música y mujeres: género y poder* (pp. 213-224). Madrid, España: Horas y horas.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid, España: Morata.
- Hamer, L. (2021). *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Hernández Polo, B. (2021). "Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX". *Cuadernos de Música Iberoamericana* (34), pp. 103-123.
- Hernández-Romero, N. (2011). "Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX. El conservatorio de música de Madrid". *Trans. Transcultural Music Review. Revista Transcultural de Música* (15).
- Hernández-Romero, N. (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Madrid, España: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Kleinman, P., Palazón Martínez, J. L. y Paulo Selvi, I. (2021). "Soledad de Bengoechea: música y silencios de una compositora". En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás y J. J. Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 59-78). Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. doi:<https://doi.org/10.6018/editum.2880>
- Labajo Valdés, J. (1998). "El controvertido significado de la educación musical femenina". En M. Manchado Torres, *Música y mujeres: género y poder* (pp. 85-102). Madrid, España: Horas y horas.
- Lacárcel Fernández, J. A. (2021). "Paulina Cabrero y la importancia de las mujeres en la música española del siglo XIX". En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás y J. J. Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 41-58). Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. doi:<https://doi.org/10.6018/editum.2880>
- Legg, R. (2021). "Women and Music Education in Schools: Pedagogues, Curricula, and Role Models". En L. Hamer, *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900* (pp. 237-253). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- López Espín, J. (2021). "Carmen Ibáñez Ibáñez: ejemplo de una compositora de la primera mitad del siglo XX". En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás y J. J. Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 79-98). Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. doi:<https://doi.org/10.6018/editum.2880>
- Lorenta Monzón, N. (2021). "María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, pp. 125-146.
- Lorenzo Arribas, J. (1998). "La historia de las mujeres y la historia de la música. Ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas". En M. Manchado Torres, *Música y mujeres: género y poder* (pp. 19-38). Madrid, España: Horas y horas.
- Lorenzo Gracia, R. (2015). *Pilar Bayona. Un estudio de caso para el análisis del estilo interpretativo pianístico mediante la utilización de espectrogramas sonoros*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València.
- Ministerio de Educación Nacional (15 de junio de 1942). "Decreto sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación". *BOE* (185), pp. 4.838-4.840.
- Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. (17 de junio de 1905). "Real decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid". *Gaceta de Madrid* (168), pp. 1.107 y 1.108.
- Palacios, M. (2021). "Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, pp. 11-23.
- Pérez Colodrero, C. (2014). "Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico". *Quadrivium* (5).
- Piñero Gil, C. C. (2008). "Música y Mujeres, género y poder. Diez años después". *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* (1), pp. 221-234.
- Pliego de Andrés, V. (2012-2013). "Apuntes sobre las mujeres y la música clásica en la España del siglo XX". *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (20), pp. 159-174.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, España: Narcea.
- Ramos López, P. (2013). "Una historia particular de la música. La contribución de las mujeres". *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (37), pp. 207-224.
- Sacristán, E. (s.f.). <http://gerardosacristan.com/biografia/>. [Última consulta: 3 de enero de 2022], de Gerardo Sacristán Torralba: <http://gerardosacristan.com/>

- Sánchez de Andrés, L. (2011). “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer”. *Trans. Transcultural Music Review. Revista Transcultural de Música* (15).
- Sancho García, M. (2004). *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. (Tesis doctoral). Universitat de València.
- Sancho García, M. (2018). “La actividad y recepción de Enrique Granados en Valencia (1893-1916)”. *Archivo de arte valenciano* (99), pp. 267-280.
- Soler Campo, S. (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*. (Tesis doctoral). Universitat Rovira i Virgili
- Stevance, S. (2011). “Análisis histórico de la situación de las músicas, de Europa a América del Norte”. En R. Iniesta Masmano, *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas* (pp. 77-106). Valencia, España: Rivera Mota.
- Val Cubero, A. (2003). *La mujer logroñesa a través de la imagen en el siglo XX*. Logroño, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Zapata Castillo, M. A. (2021). “Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista”. En M. A. Zapata Castillo, A. M. Bottella Nicolás y J. J. Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 5-19). Murcia, España: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. doi:<https://doi.org/10.6018/editum.2880>

EL CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DEL CSIC

El Centro de Información y Documentación Científica (CINDOC) se crea en enero de 1992 dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas como resultado de la fusión de dos institutos: el ISOC y el ICYT. Nace como un centro de Documentación multidisciplinar cuyos objetivos prioritarios son:

** Poner al alcance de cualquier persona interesada toda la información de carácter científico disponible en el mundo sobre el tema de su interés:*

** Difundir al máximo la producción científica española publicada en revistas especializadas por medio de:*

- Creación de bases de datos.*
- Edición de repertorios bibliográficos.*
- Edición de CD-ROM.*

** Promover y colaborar en cursos de formación de especialistas y usuarios de la información, fomentando el uso de las nuevas técnicas entre los investigadores españoles.*

** Investigar en el campo de la documentación Científica en sus diversas facetas: sistemas de almacenamiento y recuperación de la información, lenguajes documentales, estudios bibliométricos de la producción científica española, evaluación de revistas científicas, etc.*

Para el cumplimiento de estos objetivos ofrece, entre otros, los siguientes servicios:

- Investigaciones bibliográficas a demanda.*
- Acceso al documento primario.*
- Préstamo interbibliotecario.*
- Asesoramiento y consulta.*
- Cursos de formación diseñados a medida.*
- Servicio de biblioteca.*

Una de las tareas principales que el CINDOC tiene encomendada es la de crear y mantener bases de datos que recojan la producción científica publicada en revistas españolas.

Actualmente existen 9 bases de datos bibliográficos que contienen unos 200.000 registros, accesibles por terminal de ordenador desde cualquier parte del mundo que pueda conectarse con un modem o una tarjeta de comunicación a las líneas especializadas de transmisión de datos. También puede consultarse la información adquiriéndola en CD-ROM.

La alimentación de estas bases de datos se realiza gracias al vaciado de más de 1.300 revistas españolas especializadas en los diferentes campos del conocimiento.

De interés especial para los usuarios, cabe resaltar que las bases de datos contienen desde 1975 los artículos publicados en más de 200 revistas multidisciplinarias de Estudios Locales, que aportan un volumen de información muy considerable a las bases de datos y garantizan la recogida de cualquier artículo de interés sea cual sea la revista donde se publique.

Las bases se actualizarán mensualmente y pueden consultarse de distintas maneras según las necesidades de los usuarios: trabajos de un autor; de una revista y fecha determinada; relativos a un lugar concreto, y por supuesto sobre un tema específico. Para este último tipo de consultas, los documentalistas del CINDOC desarrollan vocabularios de interrogación por cada materia, estructurados de forma que garanticen al máximo la calidad de la recuperación.

En cuanto a información internacional, el CINDOC accede a las principales bases de datos del mundo.

Las personas interesadas pueden obtener información complementaria dirigiéndose a:

CINDOC

C/ PINAR, 25

28006 MADRID

TÉL. 91 411 22 20

SERVICIO DE DISTRIBUCIÓN DE BASES DE DATOS

C/ PINAR, 19

28006 MADRID

TÉL. 91 585 56 48 - 91 585 56 49

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Los trabajos presentados serán inéditos y no habrán sido aprobados para su publicación en otra revista, lo que deberá poder ser acreditado por el autor. Serán evaluados por especialistas externos pertenecientes al Consejo Científico de la revista. No obstante, cuando la especialidad del tema así lo exija, se remitirán a otros investigadores.

Los originales aceptados después del proceso quedan como propiedad de la *Revista Berceo* y no podrán ser reproducidos total ni parcialmente sin permiso de esta publicación. La revista, en virtud de un acuerdo con la Universidad de La Rioja, irá haciendo aparecer en internet (DIALNET) los artículos de forma íntegra a excepción de los correspondientes a los dos últimos años editados, de los que solo se dispondrá del resumen.

Para el proceso de publicación los trabajos se entregarán impresos o en soporte informático (publicaciones.ier@larioja.org). Deberán estar escritos a doble espacio, en letra Times New Roman tamaño 12, notas Times New Roman tamaño 10 y en el caso de incluir fotografías éstas irán en formato gráfico a una resolución suficiente para su impresión. La extensión total no deberá superar las 25 páginas, incluidas notas a pie de página, figuras (tablas, gráficos...) y apéndices, si los hubiera, aunque pueden publicarse artículos de mayor extensión, si su interés así lo aconseja.

La primera página incluirá el título en español y en otro idioma de difusión internacional (alemán, francés, inglés o italiano). A continuación figurará el autor indicando con asterisco una dirección o correo electrónico de referencia. También se citará en esta primera página si el artículo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de ayuda o subvención. En caso de que fueran varios los autores se indicará claramente los datos correspondientes a cada uno. En la segunda página se presentarán dos resúmenes, en español y en otro idioma (alemán, francés, inglés o italiano), y las palabras clave que definan el trabajo. La extensión máxima de los resúmenes será de 150 palabras cada uno y las palabras clave entre tres y cinco.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LOS ORIGINALES

Con la finalidad de facilitar el trabajo de edición y de armonizar la presentación, las personas a las que se les haya aceptado un artículo se atenderán a las siguientes reglas editoriales (Normas APA, última edición: <http://www.apa.org/pubs/apastyle/index.aspx>).

1. Formato de presentación

- El tipo de letra que se utilizará siempre será Times New Roman, tamaño 12 para el cuerpo del texto, notas Times New Roman tamaño 10.
- El interlineado será a doble espacio para todo el texto con la única excepción de las notas a pie de página que irán con interlineado sencillo. Los márgenes se establecerán a 2,54 cm por todos los lados de la hoja. La sangría quedará marcada con el tabulador a 0,5 cm.

2. Organización de los encabezados

- Los encabezados no llevarán números, ni tampoco mayúsculas, la jerarquización se establecerá de la siguiente manera:
 - Nivel 1: **Encabezado centrado en negrita, con mayúsculas y minúsculas**
 - Nivel 2: **Encabezado alineado a la izquierda en negritas con mayúsculas y minúsculas**
 - Nivel 3: **Encabezado de párrafo con sangría, negritas, mayúsculas, minúsculas y punto final.**
 - Nivel 4: ***Encabezado de párrafo con sangría, negritas, cursivas, mayúsculas, minúsculas y punto final.***
 - Nivel 5: *Encabezado de párrafo con sangría, cursivas, mayúsculas, minúsculas y punto final.*

3. Tablas y figuras

- Para la creación de tablas y figuras es posible usar los formatos disponibles de los programas electrónicos.
- La enumeración se hará con números arábigos, en el orden según se van mencionando en el texto (Tabla 1, Figura 1).
- Tanto las tablas como las figuras llevarán una nota si deben explicar datos o abreviaturas. Si el material es tomado de una fuente protegida, en la nota se debe dar crédito al autor original y al dueño de los derechos de reproducción.

4. Citas

- Se empleará el sistema de citación de Autor-Fecha y número de página, para las citas textuales y para la paráfrasis.
- En las citas textuales o directas se debe indicar el autor, año y número de página:

- si la cita tiene menos de 40 palabras se coloca como parte del cuerpo del texto, entre comillas y al final entre paréntesis se señalan los datos de la referencia.
 - donde emerge el nombre de Da Vinci como arquetipo: “creemos que cantaba con buena voz...” (Dufflocq, 1971, p. 228).
- si la cita tiene más de 40 palabras debe escribirse en un párrafo aparte, sin comillas y con un margen de 2,54 cm o 0,5 cm de tabulador. Todas las citas deben ir a doble espacio.
 - por la falta de métodos musicales de la época en los que encontrar referencias sobre la interpretación del instrumento, no nos cabe más posibilidad que volver a ceñirnos a las mismas fuentes iconográficas para que viendo los agarres que en estas se reflejan poder evaluar (Crespo, 2017, p. 180)
- En las citas textuales indirectas o paráfrasis se siguen las normas de citación textual, con la excepción del uso de comillas, y citas en párrafo aparte:
 - Según Crespo (2017) los instrumentos se distinguían por sus características sonoras.

5. Otras normas de citado

- Dos autores: Martínez y González (2015) afirma... o (Martínez y González, 2015, p._)
- Tres a cinco autores: cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega *et al.* Iglesias, Pineda, Ballesteros y Pastor (2015) aseguran que... / En otras investigaciones los autores encontraron que... (Iglesias *et al.*, 2015)
- Seis o más autores: desde la primera mención se coloca únicamente apellido del primero seguido de *et al.*
- Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas: la primera citación se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura. Instituto de Estudios Riojanos (IER, 2014) y luego IER (2014).
- Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas: Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).
- Dos o más trabajos en el mismo paréntesis: se ordenan alfabéticamente siguiendo el orden de la lista de referencias: Mucho estudios confirman los resultados (Martínez, 2012; Portillo, 2014; Rodríguez, 2014 y Zapata, 2015).
- Fuentes secundarias o cita dentro de una cita: Carlos Portillo (citado en Rodríguez, 2015)
- Obras antiguas: textos religiosos antiguos y muy reconocidos. (Corán 4:1-3), Lucas 3:2 (Nuevo Testamento). No se incluyen en la lista de referencias.

- Comunicaciones personales: cartas personales, memorandos, mensajes electrónicos, etc. Manuela Álvarez (comunicación personal, 4 de junio, 2010). No se incluyen en la lista de referencias.
- Fuente sin fecha: se coloca entre paréntesis s.f. Alvarado (s.f), Bustamante (s.f).

Fuente anónima: se escriben las primeras palabras del título de la obra citada, *Lazarillo de Tormes* (2000).

- Citas del mismo autor con igual fecha de publicación: en estos casos se coloca sufijación al año de publicación para marcar la diferencia (Rodríguez, 2015a), (Rodríguez, 2015b). Se ordenan por título alfabéticamente, en la lista de referencias

6. Notas al pie de página

- La nota al pie de página se utilizará solo para ampliar información e incluir definiciones, la fuente será Times New Roman y el tamaño de 10. No se empleará la nota al pie de página para referenciar o citar.

7. Listado de referencias

Se organizará alfabéticamente y se usará sangría francesa

- Libro: Apellido, A. A. (Año). *Título*. Ciudad, País: Editorial
- Libro con editor: Apellido, A. A. (Ed.). (Año). *Título*. Ciudad, País: Editorial.
- Libro electrónico: Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de <http://www...>
- Libro electrónico con DOI: Apellido, A. A. (Año). *Título*. doi: xx
- Capítulo de libro: únicamente en los casos de libros compilatorios y antologías donde cada capítulo tenga un autor diferente y un compilador o editor: Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, País: Editorial.
- Publicaciones periódicas formato impreso: Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen (número), pp-pp.
- Publicaciones periódicas con DOI: Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen (número), pp-pp. doi: xx
- Publicaciones periódicas online: Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen (número), pp-pp. Recuperado de <http://www...>
- Artículo de periódico impreso: Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp. O la versión sin autor: Título del artículo. (Fecha). *Nombre del periódico*, pp-pp.

- Artículo de periódico online: Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de [http:// www...](http://www...)
- Tesis de grado: Autor, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Nombre de la institución, Lugar.
- Tesis de grado online: Autor, A. y Autor, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Recuperado de [http:// www...](http://www...)
- Referencia a páginas webs: Apellido, A. A. (Fecha). *Título de la página*. Lugar de publicación: Casa publicadora. Recuperado de <http://www...>
- Fuentes en CDs: Apellido, A. (Año de publicación). *Título de la obra* (edición) [CD-ROM]. Lugar de publicación: Casa publicadora.
- Películas: Apellido del productor, A. (productor) y Apellido del director, A. (director). (Año). *Nombre de la película* [cinta cinematográfica]. País: productora.
- Serie de televisión: Apellido del productor, A. (productor). (Año). *Nombre de la serie* [serie de televisión]. Lugar: Productora.
- Video: Apellido del productor, A. (Productor). (Año). *Nombre de la serie* [Fuente]. Lugar.
- Podcast: Apellido, A. (Productor). (Fecha). *Título del podcast* [Audio podcast]. Recuperado de <http://www...>
- Foros en internet, lista de direcciones electrónicas y otras comunidades en línea: Autor, (Día, Mes, Año) Título del mensaje [Descripción de la forma] Recuperado de <http://www...>

8. Reseñas

Blanco Ezquerro, J. (2018). *El síndrome de quemarse por el trabajo en dos colectivos de mujeres riojanas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 345 p.

Pedro José Martínez
Universidad de Valencia

9. Los criterios de edición, en todo aquello que no esté predeterminado, se atienen a las normas señaladas en APA -American Psychological Association-, última edición (<http://www.apa.org/pubs/apastyle/index.aspx>).



BERCEO

183