

# MÚSICA INSTRUMENTAL Y LITURGIA EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS EN TIEMPOS DE BARROCO

Javier Garbayo

Universidade de Santiago de Compostela

## RESUMEN

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, en las capillas de música de las iglesias y catedrales se realizó un amplio uso de la música instrumental no orgánica en momentos paralitúrgicos (como las siestas), pero también en el centro mismo de la liturgia (Misa y Oficio Divino). Los documentos catedralicios que así lo muestran son numerosos, al lado de la referencia de tratadistas como Francisco Valls, José Rafols y los testimonios literarios del P. Eximeno. Al igual que cuenta de modo poético Tomás de Iriarte, fue primero la música instrumental del barroco italiano la que llegó a las catedrales en el siglo XVIII, siendo sustituida después por composiciones en el Estilo Clásico, contexto en el que hay que destacar fundamentalmente la recepción del repertorio de Haydn.

Palabras clave: Música catedrales españolas, sinfonismo, capillas música, siestas, música española XVIII.

## ABSTRACT

During the XVIIth and XVIIIth centuries, musical chapels of spanish cathedrals and churches became important places for the development of not organ instrumental music. Apart from being played in paraliturgical contexts ("siestas") it also found a place in the centre of liturgy itself (Mass and Holy Hours). There are many cathedral documents that insist in this point, as well as the references of tratadists as Francisco Valls and José Rafols, and the literary works of P. Eximeno. Actually, as write Tomás de Iriarte in his poetic style, it was first italian baroque instrumental music wich arrived to cathedrals in the XVIII century, afterwards replaced by music in the Classical Style. In this context was fundamentally important the reception of Haydn's symphonic production.

Keywords: Spanish Cathedral's music, symphonic style, music chapels, siestas, XVIIIth spanish music.

En España la música con instrumentos fue utilizada en la liturgia al menos desde el siglo XVI, como se deduce de los datos transmitidos por diversas fuentes y de las partituras que han sobrevivido el paso del tiempo<sup>1</sup>. A lo largo de este siglo, su utilización dentro del servicio litúrgico adquirió una gran importancia en la catedral de León, donde los ministriles no sólo acompañaban a la capilla en la Misa y en los Oficios Divinos, sino que también interpretaban pasajes puramente solos al Ofertorio, Elevación y Deo gratias<sup>2</sup>.

En 1609 encontramos la confirmación de aspectos similares en la Seo de Zaragoza, cuyos ministriles debían "tañer en todas las fiestas de

prima y segunda clase (...) al principio y fin de vísperas primeras y segundas y al principio y fin de las misas solemnes (...) tañer en todos los salmos de las pascuas y fiestas primae classis y fiestas principales de Nuestra Señora (...) tañer en otras fiestas que ordenare la iglesia, de gracias, recibimientos y otras ocasiones"<sup>3</sup>.

Otra prueba evidente del desarrollo generalizado de estas prácticas en el siglo XVII lo encontramos años más tarde en el teórico Andrés de Llorente en cuyo tratado *El porqué de la música* (1672) propone una serie de ejemplos de composiciones instrumentales a cuatro voces que "podrán servir para que en las Yglesias los ministriles las toquen por canciones en sus ins-

trumentos, usando la variedad de ellas en los ofertorios de las misas y en otras ocasiones”<sup>4</sup>.

Por entonces ya se había hecho común en casi todas las catedrales españolas la celebración de siestas paralelas a las festividades litúrgicas más solemnes en las que la música instrumental jugaba un papel muy importante<sup>5</sup>. La génesis de esta manifestación habría que situarla hacia los comienzos del siglo XVII, aunque quizá existiesen ya en algún caso a fines del XVI<sup>6</sup>, y como fenómeno aparece estrechamente vinculado a las celebraciones del Corpus que habían alcanzado una gran solemnidad en España tras 1500<sup>7</sup>. Mientras se celebraban estas fiestas, además de los propios oficios religiosos, en las iglesias se organizaban procesiones con el Santísimo, durante las cuales en las diferentes estaciones por donde pasaba, la capilla de músicos interpretaba villancicos y se insertaban representaciones teatrales e incluso danzas para honrar a la Sagrada Forma<sup>8</sup>.

Conocemos algunas de las circunstancias que rodearon la creación de las siestas a través de diversos documentos relativos a las fundaciones establecidas para sostener y propiciar su celebración. De ellos, los más interesantes son, sin duda, los que ha recogido López-Calo, referidos a la catedral de Palencia en 1602: el 24 de mayo su Cabildo se reunió para tratar de los festejos que habían de realizarse durante el octavario del Corpus en la ciudad y sobre la prohibición de su celebración en las parroquias y monasterios de la ciudad “por la soledad que con las dichas fiestas causaba en esta iglesia, que era compasión y lástima, porque en toda la octava no había persona, estando descubierto el Santísimo Sacramento en ella ni al descubrirle ni al encerrarle y la causa era la dicha”, ordenando “que al descubrir al Santísimo Sacramento y encerrarle se hallasen a ello los músicos y ministriles y se cantase un villancico, y por el día, acabadas las horas, los dichos músicos se juntasen en la capilla y se pusiese en ella un organillo y cantasen a El y [en] los maitines tañesen las chirimías, flautas y violones, [pues] habría más frecuencia y estaría siempre acompañado”.

Otro acuerdo capitular palentino de 1627 recoge la dotación hecha por don Miguel Santos

de San Pedro, obispo de Solsona y antiguo canónigo de la catedral, deseando “que se celebrase la fiesta del Santísimo Sacramento con su octava con toda solemnidad en la dicha santa iglesia en las horas que está presente el Santísimo Sacramento y no se cantan en el coro los divinos oficios y que hubiese música y se solemnice y regocije la festividad, de suerte que se mueva a los fieles a toda devoción y a que acudan a asistir delante del Santísimo Sacramento, y para ayuda hicimos donación y entrega a dicha Santa Iglesia de un claviórgano muy bueno (...) y así mismo es nuestra voluntad que acabada la Misa conventual y dicha sesta, como se acostumbra, asistan los músicos y ministriles hasta las once y tres cuartos, y el organista, maestro de capilla y cantores canten algunos motetes y villancicos, tañendo a ratos el bajón y corneta con el claviórgano delante del Santísimo Sacramento, con toda devoción, y dando los tres cuartos para las doce se vayan a comer y descansar, y quedará tañendo el luego con las flautas y demás instrumentos, y después los cantores con el claviórgano cantarán motetes, villancicos, romances y letras al Santísimo Sacramento, cantados a solas con el claviórgano y ayudando el bajón y corneta, así cada uno de por sí con el claviórgano como con algunos dúos y tercios, cantando en ellos una voz, disponiéndolo el maestro de capilla como mejor le parezca y más mueva a devoción, lo cual hagan hasta que entren en vísperas y después de completas hagan lo mismo hasta que comiencen los maitines, haciendo diferencias, así ministriles como músicos y organista con el claviórgano (...)”<sup>9</sup>.

Unos años más tarde la celebración de las siestas durante la octava del Corpus se había establecido también en otras iglesias de nuestro país<sup>10</sup> y en unas circunstancias similares a las que rodearon el caso palentino. La situación de abandono que experimentaban las catedrales al mediodía durante el octavario del Corpus, se repitió en Santiago de Compostela, cuyo Cabildo el 13 de julio de 1648 tomó una disposición similar en varios aspectos a la palentina:

“... habiéndose propuesto que de salir los músicos y ministriles de esta Santa Iglesia a las fiestas particulares que se hacen en esta ciudad dentro del octavario

del Corpus, resultaban grandes inconvenientes, notable daño y desautoridades de esta Apostólica Iglesia y poca asistencia a su servicio y al del Santísimo Sacramento que dentro del octavario está descubierto nella y faltaban a su obligación no haciendo con la puntualidad debida así sus horas como por entredía solemnizar dicha fiesta con diversidad de música de voces e instrumentos, por cuya razón, habiendo su Señoría Ilustrísima y el Cabildo reconocido que este daño y falta tan notable se causaba por que dichos músicos y ministriles desamparaban esta Santa Iglesia por acudir a fiestas; por que no lo continuasen de allí en adelante el año pasado de 1647 ordenó su Señoría Ilustrísima y Cabildo que mientras durase el octavario en esta Santa Iglesia cesasen los demás de la ciudad y se continuasen en los días siguientes, después de acabar dicho octavario (...). Y sin embargo desta orden los dichos músicos proseguían en salir a fiestas extraordinarias dentro del dicho octavario, con lo cual no acudían a solemnizar estas festividades con la autoridad y grandeza que se requiere y para que esto tenga el remedio que importa y conviene, los dichos Señores ordenaron que de aquí en adelante dichos músicos y ministriles asistan mañana y tarde durante dicho octavario no sólo las horas, sino también por entredía en dicha Santa Iglesia, cantando y tocando los instrumentos delante del Santísimo Sacramento, regocijando dichas fiestas solemnes como lo han de hacer y no salgan a otra fiesta alguna y lo cumplan pena de que procederá el Cabildo contra ellos con todo rigor (...)"<sup>11</sup>.

Lo mismo podríamos señalar de la catedral de Segovia, donde en 1677 se propuso que mientras durasen las celebraciones del Corpus, la capilla y sus músicos tuviesen algún tipo de siesta de once a doce de la mañana y por la tarde después de completas y hasta la hora de maitines, "pues con eso hubiera en la iglesia más concurrencia de gente"<sup>12</sup>. En la catedral de Orense, parece que las velas del Santísimo y la celebración de las siestas del Corpus, reci-

bieron una organización diversa, con una gran presencia de los himnos latinos tradicionales y villancicos, en detrimento de la música instrumental. Así lo revela la detallada disposición de las mismas recogida en un acuerdo capitular de 10 de febrero de 1678, con ocasión de la dotación económica que el obispo Castañón cedió al Cabildo para tal fin:

"Se leyó papel del obispo en que dice (...) que por la mucha devoción que tiene al misterio del Santísimo Sacramento del Altar y cariño a esta Santa Iglesia, desea de hacer una dotación en esta conformidad en la octava del Corpus: que a los dos lados del plano del Altar Mayor se han de poner dos bancos cada uno capaz para tres personas y delante de cada uno de los bancos un sitial cubierto para poner los libros de los salmos que se han de cantar y un señor Dignidad o canónigo, y un racionero, y un capellán de un coro y otros tantos de otro han de cantar alternativa, grave y devotamente los Psalmos de David por horas todo el tiempo en que estuviere descubierto el Santísimo Sacramento menos en las horas en que se cantare el oficio divino en el coro o algún villancico a la siesta y entonces no han de cantar los que velan pero han de asistir con silencio en sus asientos; hase de comenzar cada hora con el himno Pange lingua y luego proseguir con los psalmos y acabada la hora se dirá el himno Sacris solemnis y luego se volverá a comenzar con la hora que se sigue con dicho himno Pange lingua y acabada la hora se dirá el himno Sacris solemnis como ha dicho y así se observará en las demás horas; y en las horas de las once y desde cada uno de los días de la octava dirán los que la velaren un responso con las oraciones Deus qui inter apostolicos sacerdotes (sic) famulum tum franciscum (sic) , Deus veni os largitor (sic), y fidelium Deus omnium (sic), por el ánima del dotador y las de los difuntos que hubieren asistido a las velas y asistencia de dicha octava, y la persona que cuidare de encomendar las horas de vela (que será quien el Cabildo señalare) tendrá obligación de avisar a

los que velaren en dichas horas de once y dos para que digan el responso en la forma referida, la vela y asistencia se comenzará a las doce del día del Corpus hasta las seis de la tarde, que es cuando se encierra al Santísimo, y en los siete días siguientes con el de la octava inclusive, se comenzará a velar a las ocho de la mañana que es cuando se descubre al Santísimo hasta las seis de la tarde que se encierra a Su Majestad Divina...<sup>13</sup>.

A la vista de estos documentos, podemos señalar que las siestas cumplieron desde sus orígenes una triple función. En primer lugar, la que era su justificación misma: servir de compañía al Santísimo Sacramento mientras se hallaba expuesto. En segundo y relacionado con la función anterior, atraer gente a la catedral para acompañar al Señor en las horas del mediodía, cuando la iglesia era poco frecuentada. En tercero, mover con la música a los fieles hacia la devoción e invitarles a orar. Pero también podemos ver en estas disposiciones, emanadas desde las catedrales, un deseo de concentrar en las sedes los principales festejos de toda la octava del Corpus sobre el resto de las iglesias menores de la ciudad como un elemento para mantener la primacía de la catedral sobre el resto de los templos.

Frente a estos casos y otros datos similares donde la práctica de la música instrumental se confirma como un hecho frecuente en nuestras catedrales a lo largo del siglo XVII, no conservamos prácticamente nada del repertorio de ministriles escrito para tales ocasiones. La razón de un hecho así parece residir en que, por entonces, las partituras instrumentales no debieron existir en gran número en las catedrales españolas y los músicos de las capillas sustituían su escasez con la adaptación instrumental de las piezas vocales que eran glosadas según sus habilidades<sup>14</sup>. Tal circunstancia parece confirmarse en lo que sucedió algún tiempo después en la catedral de Oviedo: el 13 de noviembre de 1741, el Cabildo, observando que los instrumentistas cuando intervenían sin la capilla siempre tocaban una misma cosa, acordó advertirles que se ejercitasen mejor y ordenó al maestro de capilla "haga sonatas para los días clásicos, para variar y que procure dar otro

aire a la música, para que no sea siempre fúnebre como hasta aquí". Días después, el maestro Enrique Villaverde respondió "que no tenía tiempo para hacer sonatas a los instrumentistas, ni era su obligación, pues siempre ellos por sí las hacen, o las buscan además, según las veces que aquí las tocan, pues es siempre que hay cuatro capas, necesitan muchísimas para diferencias..."<sup>15</sup>. Esta noticia revela un hecho importante: los instrumentistas de la catedral debían salirse de la música no vocal que después habrían de tocar en la iglesia, cumpliendo una de sus obligaciones que, por el contrario era ajena a las del maestro de capilla. Además este hecho se verifica a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del XIX en la catedral de Santiago de una manera evidentísima<sup>16</sup>. En todo caso, la música instrumental no orgánica que guardan los archivos de las catedrales españolas de los siglos XVI y XVII es realmente escasa.

Entre las partituras de mayor interés del siglo XVI, en el archivo de música de la Capilla Real de Granada, se conservan cuatro composiciones atribuidas a Ambrosio de Cotes que están escritas en un estilo similar al de las piezas instrumentales sacras de Giovanni Gabrieli, *per ogni sorta de stromenti*<sup>17</sup>; del siglo XVII un Dúo y Tercio atribuidos a Diego Pontac<sup>18</sup>, una Sonata a tres atribuida a Fray José de Vaquedano, en la catedral de Santiago<sup>19</sup>, única en su género entre la música de las catedrales y por último, Dos piezas anónimas procedentes del archivo de la catedral de Zaragoza que han sido recientemente publicadas<sup>20</sup>.

Con la llegada del siglo XVIII, el uso de la música instrumental en la liturgia sufrió en España una profunda transformación, influenciada por los grandes progresos realizados en este terreno en Italia y que supuso una lenta renovación en los repertorios de las capillas. Sus instrumentistas tuvieron que adaptarse progresivamente a un nuevo estilo que se alejaba de la tradición barroca española, siempre emparentada con la polifonía vocal y representada hasta entonces por la música de ministriles. El proceso de asimilación fue bastante lento y debió comprender dos etapas bien diferenciadas. Los cambios que afectaron a la primera de ellas, comenza-

ron hacia finales del siglo XVII, de manera paralela a la llegada de la nueva música italiana, fundamentalmente en el estilo de la sonata corelliana<sup>21</sup>. Esta primera fase duró aproximadamente hasta mediados del siglo XVIII y se caracterizó también por la pervivencia en las capillas de un estilo instrumental propio, representado por las *Canciones a tres, a cuatro, a cinco y a solo, para (...) las funciones de procesiones y otros intermedios según costumbre antigua*, escritas hacia 1751 por Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la catedral de Palencia<sup>22</sup>. Se trata ésta de una colección de piezas aún enlazadas con el pasado, como se deduce de la propia disposición de las voces en cada una de las canciones, repartidas en el libro según los esquemas tradicionales de la polifonía vocal.

El siguiente periodo comenzó rebasada la mitad del siglo XVIII y en él se produjo la recepción de la música europea más avanzada, desarrollándose en dos momentos sucesivos y bien diferenciados. A lo largo del primero, hasta finales de la década de 1770 aproximadamente, se verificó la llegada a las capillas de una nueva oleada de música italiana en el estilo más avanzado del concierto solístico vivaldiano. El segundo comenzaría hacia 1780 y en él sucedió la recepción en las capillas españolas de la música centroeuropea<sup>23</sup> en el estilo de la sinfonía, el concierto clásico y parece que con menor fuerza, el cuarteto de cuerdas. Esta última fase fue también larga y aunque las circunstancias de cada caso particular hagan variar sus límites, en líneas generales se prolongó hasta el siglo XIX.

La sucesión de los dos grandes estilos que acabamos de citar, italiano y alemán en España, parecen deducirse de las siguientes palabras de Eximeno, tomadas de su *Don Lazarillo Vizcar-di*, cuando dice que

“por lo demás, dos cosas podemos decir haber añadido la escuela alemana a la italiana; la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. En los quintetos y cuartetos de los alemanes se oye a menudo el violón y la viola, replicar o contrahacer las rápi-

das modulaciones del violín; lo que no parece ser lo más conforme al más purgado buen gusto, porque cada instrumento, como la voz humana, debe modular según su carácter; la rápida y floreada cantilena de un tiple, trasladada al tenor o al bajo, desagrada. A más de esto, hay en las composiciones de los alemanes, especialmente en los Allegros de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo que va a las veces más allá de lo que puede ejecutar la voz humana que es el ejemplar que el compositor de música instrumental no debe perder de vista jamás”<sup>24</sup>.

También Tomás de Iriarte se refiere a estas mismas circunstancias en 1776 en su Epístola VII, donde Describe el poeta a un amigo su vida semifilosófica y tras referirse a las academias musicales en que participaba y a su manejo del violín y de la viola, añade que en su círculo musical: “Gozamos de un depósito abundante/ de la moderna música alemana/ que en la parte sinfónica es constante/ arrebató la palma a la italiana”<sup>25</sup>.

Como sucedía en el siglo anterior, la falta de partituras no permite saber en todo su detalle cual fue la música instrumental que se tocó en nuestras catedrales durante la primera mitad del siglo XVIII. Pero en auxilio de esta situación, Francisco Valls, en su *Mapa armónico*<sup>26</sup> revela importantes datos para establecer su conocimiento y se refiere a la música instrumental dentro del que denomina *Estilo Phantástico (sic)*<sup>27</sup>, un estilo impuesto por los extranjeros<sup>28</sup>. Este *Estilo Phantástico* engloba diversas formas musicales: recercadas, sinfonías, conciertos, tocatas y sonatas, todas ellas de “uso sacro y profano, bien entendido, que para el templo sean sus aires decentes”. Valls admite la presencia de este tipo de composiciones instrumentales en la liturgia, aunque se muestra respetuoso y defensor de la tradición, afirmando que “sólo el órgano tiene lugar en los divinos oficios” y que el organista de iglesia, al tocar en estilo de fantasías<sup>29</sup> tiene que adaptarse al estilo eclesiástico fundamentalmente en los salmos, himnos y misas. Por el contrario, si las glosas o variaciones son para los Graduales, Ofertorios y Elevaciones del Santísimo, puede permitirse una mayor libertad, pero siempre cuidando que su estilo sea debidamente “pa-

tético, grave y devoto" para no distraer ni al celebrante ni a los asistentes a la celebración e invitarles al recogimiento.

Para Valls, la costumbre justifica el uso del resto de los instrumentos en la iglesia, con sus formas musicales propias: "entran también en este estilo las symphonías, sonatas y tocatas, que decía (que en el tiempo presente son una misma cosa)<sup>30</sup> (...) La symphonía es un concierto de tres, cuatro o más instrumentos como violines y flautas. Las tocatas o sonatas son por ordinario de una sola voz con el acompañante"<sup>31</sup>.

Esta música que Valls considera moderna para su tiempo es atacada duramente, no en su esencia, sino en el mal uso que ya se hacía de ella en las iglesias. Sobre este particular, tan debatido a lo largo del siglo XVIII por nuestros teóricos y músicos y que adquiere toda su dimensión en la polémica levantada por el discurso del Padre Feijoo, *Música en los templos*<sup>32</sup>, el compositor catalán es muy crítico:

"en la presente, hay gran cosecha de compositores de tocatas, sonatas y symphonías, de las que se puede decir, que es una composición, que no ata ni desata, sin cuidar de reglas ni preceptos, por que cualquiera mediano violinista se mete a compositor de symphonías, ignorando las reglas de la música, algunas de ellas salen sin ton ni son, por que de los teatros, que sacan de unos y otros autores y de algún pasaje que acaso se les ocurrió tocando el violín lo encajan, venga o no venga, poniéndolo un acompañamiento áspero y que muchas veces no es del caso, con que sale después un monstruo diforme sin pies ni cabeza".

Por el contrario, se confiesa admirador de la obra de algunos autores:

"No así [sucede en] todas las obras del Coreli (sic) y otros autores antiguos extranjeros que son una música muy buena, trabajada, sonora y decente para el templo lo que no tiene muchos de estos que vamos hablando, pues sólo sus fantásticos autores buscan el aplauso de el

vulgo, sin cuidar de nada más y muchas veces tropiezan en aires poco propios para la iglesia"<sup>33</sup>.

Acusa además a sus contemporáneos de hacer composiciones para la iglesia demasiado largas:

"otro defecto hallo en lo que llaman música a la moda; éste es en las composiciones de voces e instrumentos en los grandes preludios o entradas de los violines, obueses, etc, tan dilatados que pueden servir para una larga symphonía o concierto de los que sirven de intermedio para descanso de las voces"<sup>34</sup>.

Por ello recomienda que las introducciones a las obras que se han de cantar "no han de ser muy largas, y si son para música eclesiástica, es muy del caso avisen de la intención con que han de entrar la voces"<sup>35</sup>, adecuándose por tanto a su expresión. Valls deja así bien claro el uso eclesiástico dado a la música instrumental en el primer tercio del siglo XVIII español. No pone ningún ejemplo concreto, pero en esta ausencia Martín Moreno ve un síntoma que ratifica la abundancia de obras instrumentales conocidas por entonces<sup>36</sup>. También es significativo de este hecho que entre los autores extranjeros sólo cite a Corelli, un compositor bien conocido en nuestro país por músicos de diferentes ambientes en el siglo XVIII<sup>37</sup>.

Las principales formas de música instrumental que nombra Valls son todas de procedencia italiana, unas típicas del siglo XVII como el *ricercare* y la *tocata* y otras nacidas igualmente en ese siglo pero que siguieron desarrollándose a lo largo de todo el XVIII: *sonata*, *sinfonía* y *concierto*. El uso de algunas de ellas está documentado en nuestras catedrales con anterioridad a sus referencias: un dato de la catedral de Valencia del año 1729 revela que en fecha tan temprana

"en les misses de violins, els instruments musics hatjen de tocar alguna sinfonía al Ofertori, con es costumi sens demanar nova porció, pero en los Maytines de violíns, puxen lucrar lo que guanyaven els ministrils, si la part es contenta mes de les sinfonies; y si la part vol menestrils o sinfonies se hatja esta de ajustar ab

aquells sens intervensió de la capella com esta prevengut en la constitució de dit any 1714”<sup>38</sup>.

“Tocata” aparece en la catedral de Oviedo en 1730, como término en principio relacionado con los instrumentos de viento, cuando el Cabildo advirtió al músico Pablo Plosinger “la obligación que tiene de tocar el clarín y el órgano siempre que (...) se lo manden y que procure sacar nuevas tocatas para la misa, cuando hay violines en ella”<sup>39</sup>. Respecto al significado dado a la palabra sonata en nuestras catedrales, un hecho de interés es lo que sucedió en este mismo templo en 1734: a la muerte del oboe Ignacio Rión, el Cabildo mandó escribir la memoria de instrumentos y sonatas que habían quedado en la capilla. Las actas capitulares especifican que las últimas eran “163 sonatas que se componen de los cuatro apartamentos, sin ripienos y papeles duplicados del quinto apartamento”<sup>40</sup>. Esta música no ha llegado hasta nosotros, por lo que desconocemos con exactitud a que se refiere al Cabildo con el término apartamentos, si a movimientos o a partes de la composición. Pero el hecho de que aparezca al lado la expresión sin ripienos, nos hace pensar en música para pocos instrumentos con acompañamiento de bajo, según la práctica que cita Valls y no para ser tocadas con orquesta.

Otras ocasiones los términos sonata y tocata fueron utilizados por nuestros músicos con un sentido más amplio y genérico, indicando simplemente su significado original, el de música sin texto ni voz, sólo para “sonar” o “tocar”. De nuevo en la catedral de Oviedo, en 1741 el Cabildo recordó a los instrumentistas que las “sonatas” que se interpretaban en la iglesia fuesen diferentes según la ocasión y que debían de tocarse jerárquicamente: sólo al órgano en las fiestas dobles ordinarias, con órgano y violines en las fiestas mayores y en las fiestas clásicas debían de hacerse con órgano, violín, y oboe, cuidando de que este último instrumento, también recibiese papel de solista<sup>41</sup>. Algo parecido sucedió en la catedral de Málaga hacia 1770, donde, entre las obligaciones de los músicos de la capilla estaba la de que “todos los días de fiesta que hay órgano y la

misa no es de papeles, deben asistir los instrumentistas a la sonata del ofertorio, excepto el violón”<sup>42</sup>.

Una serie de datos procedentes de la catedral del Burgo de Osma revelan la utilización de la sonata y la tocata dentro mismo de las misas, con un significado instrumental amplio. En este templo, el 10 de julio del año 1776 su Cabildo trató sobre dictaminar qué conciertos o sonatas habían de tocar los instrumentistas al Ofertorio y al Alzar en las misas mayores, instando al maestro de capilla a que fuese él quien la señalase e indicase los instrumentos que debían de tocarse<sup>43</sup>. A los pocos días se produjo en la misma catedral un importante hecho que da buena muestra del gran cambio de mentalidad que se había obrado en el papel destinado a los instrumentos dentro del culto. El 24 de ese mes, se vio un

“memorial de Don José Calanda, racionero organista de esta Santa Iglesia, en el cual, sin oponerse a la determinación del Cabildo (...) para que las funciones y festividades más clásicas se tocasse conciertos al ofertorio, e intermedios en las misas mayores a la disposición del maestro de capilla; hacía presente que además de ver el tiempo de dichos intermedios el más acomodado para solemnizar las funciones con el lleno del órgano, instrumento más propio de la iglesia, cuyo uso se ha tenido por peculiar del organista, sería indecoroso su estimación, y productivo en novedades, el privarle el derecho que tiene a tocarle en todos los huecos de la Misa, si se dejase a la disposición del maestro de capilla en el tiempo de no gobernarla con su compás, como sucede en las tocatas que se han introducido de poco tiempo a esta parte, por lo que solicitaba al Cabildo se dignase mandar que siempre que los instrumentistas hubiesen de tocar conciertos o sonatas en las misas mayores, sea dándoles estos avisos para su inteligencia, como hasta aquí se ha practicado para que siga la buena armonía y correspondencia debida: Y entendido por dicho señores resolvieron que en los intermedios de las misas mayores no se

toquen solos ni sonatas; pero sí se podrán tocar conciertos en que concurra toda la capilla de instrumentistas, dando facultad a los señores de la contaduría para que determinen los días en que hubieren de tocar estos conciertos; y así mismo para que llamado el maestro de capilla y organista, lo redujesen a la buena armonía y concordia que debe reinar entre eclesiásticos e individuos de esta Santa Iglesia, de modo que por este medio se evite todo motivo de disensión en lo sucesivo<sup>44</sup>.

Vemos en este documento cómo las funciones que tradicionalmente había desempeñado el órgano en la liturgia de la misa, hacia el último cuarto del siglo XVIII se hallaban suplantadas en gran parte por instrumentos de menor tradición litúrgica. Una buena prueba de este hecho la hallamos además en la propia música, ya que conservamos composiciones que demuestran cómo una forma tan vinculada a los organistas españoles como era el verso, había pasado a los conjuntos instrumentales, con una estética donde se mezclaban también elementos tomados del concierto<sup>45</sup>.

Pero el hecho de mayor importancia que afectó a la presencia de la música instrumental en las catedrales de España durante la segunda mitad del siglo XVIII fue la entrada de la música europea con sus dos grandes estilos: el del concierto barroco italiano y en las últimas décadas del siglo, el del sinfonismo y la música centroeuropea. Tras una primera etapa, caracterizada por una oleada de música italiana<sup>46</sup>, con la llegada de la música instrumental clásica, los conciertos barrocos fueron sustituidos por otros en el nuevo estilo de autores como Giornovich, Mestrino, Lolli, Viotti o Pleyel entre otros, de quienes se conservan en nuestros archivos un número importante de partituras<sup>47</sup> o referencias a las mismas<sup>48</sup>. Todas ellas hallan su justificación especial en las abundantes menciones que los documentos hacen a partir de este momento a la misión de "tocar a solo" que tenían encomendada los principales instrumentistas de cada capilla y que era uno de los requisitos más mirados a la hora de calibrar los méritos de un aspirante a ocupar una plaza de instrumentista<sup>49</sup>.

El arraigo del estilo del concierto y su cultivo en nuestras catedrales posibilitó prácticas instrumentales autónomas a lo largo de la segunda mitad del XVIII. Además de la existencia de versos instrumentales con partes obligadas, uno de los casos más destacados al respecto es nuevamente el de la catedral de Málaga, cuyo archivo de música guarda numerosos conciertos para órgano, compuestos con un fin eminentemente litúrgico y algunos de los cuales vienen designados en su portada como Ofertorios<sup>50</sup>. También tendríamos que destacar la existencia de composiciones de autores y maestros de capilla del XVIII como Anselmo Viola<sup>51</sup>, Carles Bager<sup>52</sup>, o Buono Chiodi<sup>53</sup> que escribieron música en el estilo del concierto, para ser utilizada en la iglesia<sup>54</sup>. De manera paralela a estos hechos, durante los años finales del siglo XVIII y principios del XIX, se verifica también la llegada del sinfonismo a las capillas catedralicias. Primero lo hizo el italiano, directamente emparentado con la obertura teatral y después el centroeuropeo y en especial el de Haydn, de manera que las iglesias, con la corte y los teatros, pasaron a ser un frente más donde se desarrolló una importante actividad orquestal<sup>55</sup>.

Fernando Sor, guitarrista y compositor catalán del siglo XIX, formado como escolano en Montserrat bajo el magisterio de Anselmo Viola, describe las misas matutinas que se celebraban en la abadía y durante las cuales, la orquesta de la capilla tocaba una sinfonía de Haydn dividida en diferentes momentos: al Ofertorio se interpretaba el primer tiempo con su introducción lenta, el andante se tocaba en la Comunión y tras el evangelio el allegro final<sup>56</sup>. Esta noticia se complementa con el alto número de sinfonías del músico austriaco que se guardaban en el archivo de la abadía y con las noticias que tenemos sobre el cuidado que se ponía en la formación instrumental de los niños de su escolanía<sup>57</sup>. Pero la presencia de la música de Haydn en la abadía de Montserrat no es un hecho aislado, pues en el área catalano-levantina hallamos además las muestras más importantes del arraigo a que llegó el sinfonismo de corte clásico entre los compositores y maestros de capilla de las catedrales, como lo demuestran las sinfonías escritas para uso litúrgico por Carlos Bager y Mateu Fe-

rrer<sup>58</sup> o más adelante, ya en el tránsito hacia el siglo XIX, Jose Pons<sup>59</sup>. Sobre este último caso en concreto, se ha intentado desmostrar recientemente la descontextualización de este conjunto de tres sinfonías (y en general de gran parte del repertorio sinfónico conservado en las iglesias) de un posible marco paralitúrgico. Tales afirmaciones, si bien parecen válidas para el área catalana, donde el concepto de templo, como la propia realidad económica y social del país, difieren mucho de lo que debió de suceder en Galicia. Además, contamos con el testimonio excepcional de Tafall<sup>60</sup>, tantas veces referido y sobre el que volveremos más adelante, donde se cuenta con gran exactitud cuál era el papel recibido por la música instrumental en las siestas celebradas en la catedral de Santiago a lo largo del siglo XIX. En este contexto pues, las sinfonías de Pons tendrían perfecta cabida, siendo válidas por tanto las hipótesis de López-Calo, independientemente de que actualmente el conocimiento del repertorio sinfónico que se hacía en las iglesias en España a lo largo del XIX sea mucho mayor<sup>61</sup>.

Por el contrario, y a excepción de Madrid, en el resto de España, los autores de música religiosa que nos han legado música en el estilo de la sinfonía, son, en general, pocos. Entre ellos hay que destacar a los navarros José Castel<sup>62</sup> y Pedro Aranaz<sup>63</sup>, de quienes se conservan sinfonías instrumentales en el archivo de la catedral de León<sup>64</sup>. Algo posterior es Ramón Garay, maestro de capilla de la catedral de Jaén y autor de diez importantes sinfonías instrumentales, cercanas en lenguaje al Estilo Clásico<sup>65</sup> y el compositor y organista Ramón Cuéllar, autor igualmente de varias sinfonías para orquesta<sup>66</sup>.

Lo mismo que Valls en su Mapa armónico se refería a los excesos que durante la primera mitad del siglo XVIII cometían los músicos de iglesia en el uso de la música instrumental, el cultivo y abuso de la sinfonía en las capillas y el arraigo que alcanzó en el último cuarto del siglo, tuvieron su reflejo teórico en la figura de Antonio Ráfols, violinista de la catedral de Tarragona y organista de profesión, que en 1801 publicó un Tratado de la sinfonía<sup>67</sup>. En él, desde una perspectiva conservadora basada en

Feijoo<sup>68</sup>, se muestra defensor del sinfonismo de Haydn frente al italiano, a la vez que ataca los excesos de las nuevas tendencias de la música protorromántica<sup>69</sup>. Esta obra tiene un carácter ecléctico, pero en el aspecto de la música instrumental, ofrece datos muy valiosos que ayudan a conocer mejor el estado en que se hallaban algunas prácticas en las capillas musicales durante el tránsito del siglo XVIII al siglo XIX.

Ráfols resume el uso dado a las sinfonías en los templos con las siguientes palabras: "Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de sinfonía, pero me atrevo a afirmar, que nunca han sonado menos sinfonías", pues la iglesia se veía continuamente profanada "¡... por aquellos modos teatrales que sólo promueven la distracción. Con el pretexto de sinfonías se impide aquella consonancia, que el recogimiento forma entre Vos y las almas devotas la más merecida armonía!"<sup>70</sup>.

Para Ráfols una sinfonía digna de tocarse en las iglesias, debía de reunir tres cualidades fundamentales<sup>71</sup>: ser recta en sí misma, es decir, conformarse con las reglas establecidas del arte, la razón y, en particular, las de la música, no incluyendo innovaciones injustificadas; ser conforme al lugar de ejecución y en el caso de la iglesia, digna de la majestad del templo de Dios: "los juegucitos y tonadas saltarinas quédense para las danzas pastoriles; los estruendos y alborozos váyanse a los campos de mar; que el tabernáculo del Señor sólo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, majestuosas, propias, en fin, de Dios" y en tercer lugar, debe de *conformarse con el tiempo*: "alegres en tiempo alegre, fúnebres en tiempo triste", siguiendo siempre el espíritu de la iglesia en sus diferentes solemnidades.

Tras enumerar estas cualidades, el teórico catalán menciona los abusos que en su tiempo se hacía de cada uno de los puntos, siendo en el tercero de ellos donde se pueden ver mayores referencias al uso eclesiástico de la música sinfónica<sup>72</sup>. Acusa a sus contemporáneos de utilizar la música instrumental en las iglesias de una manera indiscriminada, ya que "las mismas sinfonías que se tocan en un día de misterio

alegre, se repiten en uno de misterio grave”, sin pararse a considerar su origen o fin último:

“viene, por ejemplo, a las manos de un compositor una sinfonía de algún italiano que se aprobó con aplauso de manos de un teatro, o casualmente se encuentra de otro modo. No hay remedio; cuanto antes se ha de coser un retazo de ella a la primera sinfonía que debe actuarse en el templo, sea la que fuere la solemnidad”<sup>73</sup>.

El capítulo IX de este tratado se titula De las sinfonías actuales, en cuanto sustitutas a las aberturas<sup>74</sup>. En él parece entenderse por sinfonías, composiciones en varios movimientos, mientras que para la obertura o abertura reserva la estructura de un solo movimiento introductorio de una pieza musical de mayor envergadura. De hecho, Ráfols insinúa que en su época la función que tradicionalmente había recibido la obertura en el terreno sacro, se hallaba suplantada por las sinfonías a las que erróneamente se llamaba ahora también de aquella manera. El teórico y violinista catalán parece referirse con estas palabras a la utilización independiente de sus movimientos como antecedente a ciertas partes de la liturgia, un aspecto que ya tratamos, por ejemplo, en el caso de Montserrat, pero que fue común a otras catedrales españolas<sup>75</sup>. Algunos de estos abusos denunciados por Ráfols desde su tratado se pueden documentar a través de las abundantes noticias que conocemos al respecto, en ocasiones ya del siglo XIX. En la catedral de Granada, en día 7 de octubre de 1817, las actas recogen como:

“se había informado que el Domingo próximo [pasado] había dado la capilla de música una función en el convento de Santo Domingo, en que se tocaron algunas sinfonías y cantaron motetes y arias, en que no se vio aquella religiosidad, decencia y majestad que se previene por los padres de la Iglesia y Derecho Canónico en la música de los templos; que algunas personas piadosas e instruidas le habían dado [al Deán] la queja de que la capilla de música de tan respetable iglesia se hubiese comportado como si se tratase

de una orquesta de teatro; así mismo había advertido que el maestro de capilla, sin licencia del Cabildo, no parecía decoroso saliese a dirigir los músicos fuera de la iglesia, y [que] en su manejo se hacía notable por los fieles ciertas maneras ruidosas de aplauso o de corrección, hechas con tanto ruido que distraían la atención de todos, y que deseado Su Señoría evitar semejantes abusos lo ponía en noticia del Cabildo, para que del modo más prudente y suave se corrijan”<sup>76</sup>.

En otras ocasiones, las referencias documentales a estos abusos llegan en el contexto de las siestas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII fueron un fenómeno general en toda España<sup>77</sup> y se celebraban tanto en las iglesias mayores como en las menores<sup>78</sup>. Se habían convertido en actos paralelos al culto donde, en un contexto no siempre devoto, los músicos se reunían e interpretaban música sin motivo litúrgico alguno, simplemente por ser fiesta<sup>79</sup>. Ya vimos su origen en el siglo XVII, pero las siestas continuaron celebrándose durante largo tiempo en nuestros templos y conforme los diferentes estilos de música instrumental llegaban a las capillas, se fueron adaptando a nuevos repertorios. Debido a su carácter paralelo a la liturgia, las siestas siempre fueron mucho más permisivas en la utilización de obras e instrumentos de difícil cabida en la misa o en el Oficio Divino por lo que llegó un momento en que perdieron buena parte de su esencia sagrada y se convirtieron en auténticos conciertos donde la gente sólo iba a escuchar música, sin mayor preocupación<sup>80</sup>. Ya en 1779, en la catedral de Ávila el Cabildo había tenido que advertir a los músicos que durante el Corpus y su octava se interpretasen “Tocatas buenas”<sup>81</sup>, es decir apropiadas para la su utilización en la iglesia. Debido a su descontextualización litúrgica, en ocasiones las siestas alcanzaron una extensión tan grande que llegó a rozar lo no permisible. Un hecho así llevó en 1821 al Presidente del Cabildo de la catedral de Zamora a advertir a los señores capitulares de “cuánto se habían dilatado los músicos en las tardes de la octava del Corpus y que en ellas se habían tocado sinfonías muy ajenas a la gravedad y decoro de la casa del Señor; que tanto en estas como en las otras funciones se celebran

con la solemnidad correspondiente, pero sin que penda del arbitrio de los músicos extenderlas o acortarlas”<sup>82</sup>.

En esta noticia, sobre todo si la unimos a otras de este mismo capítulo, podemos leer de nuevo una referencia clara a cómo los instrumentistas tenían una gran responsabilidad y una gran libertad a la hora de organizar este tipo de “conciertos sacros”, eligiendo ellos mismos el repertorio que se interpretaba. Pero el arraigo y aceptación que a lo largo del siglo XVIII habían recibido tanto por los músicos como por el público y los propios Cabildos las prácticas de música instrumental, hicieron que, a pesar de las reacciones en contra, cuando tras la firma del Concordato de 1851 algunas capillas intentaron recuperar parte de su antigua vida, la música instrumental volviese a recibir un trato favorable, ocupando parte de las obligaciones impuestas a los componentes de las capillas.

Así sucedió en la catedral de Mondoñedo, cuyas Constituciones de 1889 señalan que la música instrumental era una de las obligaciones que tenía a su cargo el maestro de la capilla, moderando su uso:

“Cuidará el Maestro de Capilla de que, al menos una vez cada semana haya academia instrumental y vocal, de la que el mismo maestro será su Presidente, si asistiese; y por su falta, el que le toque regir la Capilla; y siendo la orquesta con solo instrumental, el violinista primero. Se verificará en el sitio que el Cabildo señalare; y en ella los músicos y cualquier otro de fuera de la Academia, previa licencia y aprobación del mismo Maestro de Capilla, podrá presentar sus composiciones para ser cantadas y tocadas. (...) El Maestro de Capilla pondrá el más exquisito cuidado en que todas las piezas de música instrumental y de voces que se toquen o canten en las funciones de esta Santa Iglesia, sean de carácter y gusto religioso, y por lo tanto graves, y tales que, en vez de distraer el ánimo, lo recojan; y en lugar de despertar pensamiento profanos, inspiren sentimientos de piedad y devoción. Eliminará, por consiguiente, no sólo los bailes, marchas, trozos de ópera y zarzuela, cantares populares, amorosos, romanzas, etc., sino también todo canto o música compuestos sobre estos motivos o temas que contengan reminiscencias de los mismos”<sup>83</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> H. Anglés (1941): *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Diputación de Barcelona, Barcelona, pp. 42, 48. Vid. J. López-Calo (1970): “Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?): Cuatro piezas instrumentales del s. XVI”, *Tesoro Sacro Musical*, pp. 3-5.

<sup>2</sup> J. M. Álvarez (1960): “El órgano y la música instrumental en la catedral de León”, *Tesoro Sacro Musical*, 1960, pp. 100-101.

<sup>3</sup> J. V. González Valle (1990): “Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza (S. XVII)”, *De Música Hispana et alius. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, SJ*, I, Universidad de Santiago de Compostela, p. 654.

<sup>4</sup> A. de Llorente (1672): *El porqué de la Música en que se contienen las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición (...)*, Alcalá de Henares, libro II, p. 618. Vid. F. J. León Tello (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, CSIC, Madrid, pp. 38-39 y L. A. González Marín (1993): “Dos nuevas piezas del s. XVII para

conjunto instrumental”, *Nassarre*, IX, 2, pp. 211-212.

<sup>5</sup> L. Hernández Asuncun (1940): “El archivo de música de la catedral de Pamplona”, *Tesoro Sacro Musical*, 1940, p. 24 y (1932): “Apuntes litúrgico-musicales de Pamplona”, *España Sacro Musical*, III, pp. 314-315. En la misma línea, López-Calo define las siestas como conciertos sacros donde tomaban parte los cantores y ministriles que se celebraban al mediodía de todo el octavario del Corpus, mientras el Santísimo estaba expuesto en la iglesia (vid. de este autor, (1983): “Siglo XVII”, *Historia de la música española*, III, Alianza Editorial, Madrid, p. 120, y (1993): “Los Motetes al Santísimo de Antonio García Valladolid, en su contexto histórico y litúrgico”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, XXVIII, p. 198.

<sup>6</sup> J. López-Calo: “Siglo XVII”, p. 120.

<sup>7</sup> J. J. De Mur Bernard ha señalado que en España la fiesta del Corpus se celebró por primera vez en Gerona, de allí pasó a celebrarse en Barcelona (1319), Vic (1330) y Valencia (1355), extendiéndose poco a poco a todas

las ciudades de la Península. Vid. de este autor (1994) su *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Huesca*, Ayuntamiento de Huesca-IBERCAJA, Huesca, p. 224. Sobre el origen de la fiesta y oficio litúrgico del Corpus vid. también, de López-Calo (1992): “La misa de Montes sobre los Himnos Eucarísticos en su contexto histórico y musical”, *Obras musicales de Juan Montes*, IV, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 9-24.

<sup>8</sup> J. López-Calo; “Los Motetes al Santísimo...”, p. 193.

<sup>9</sup> J. López-Calo (1981): *La música en la catedral de Palencia*, II, Diputación Provincial de Palencia, p. 594 y pp. 598-600, y “Siglo XVII”, pp. 120-121.

<sup>10</sup> J. López-Calo: “Los Motetes al Santísimo...”, p. 198.

<sup>11</sup> Se trata de un documento de mediados del siglo XVII, procedente del Archivo capitular de Santiago de Compostela que se halla dentro del Leg. *Capilla de Música*. Ss. XVII XIX.

<sup>12</sup> J. López-Calo (1990): *Documentario musical de la catedral de Segovia*, Aula Aberta, Universidad de Santiago de Compostela, p. 152.

<sup>13</sup> J. Garbayo (1994): “La fundación

del Obispo Castañón para las siestas en la catedral de Orense (1678)", *Porta da Aira*, 6, pp. 269-273.

<sup>14</sup> L. A. González Marín: *Op. cit.*, pp. 211-212.

<sup>15</sup> R. Arias del Valle (1990): *La orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, pp. 119-120. *Vid.* también Emilio Casares (1990): *La música en la catedral de Oviedo*; Ethos Música, Oviedo, p. 117; I. Quintanal (1983): *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, p. 170 y M. A. Virgili Blanquet (1987): "Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII", *Nassarre*, III, 2, 1987, p. 104.

<sup>16</sup> J. Garbayo (1995): *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo*, Tesis doctoral, Servicio de publicaciones e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, ed. en microficha, vol. I, pp. 95-133.

<sup>17</sup> J. López-Calo (1970): "Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?)..." , *Tesoro Sacro Musical*, LIII, pp. 3-5 y (1976): "A propósito de 4 piezas instrumentales del s. XVI", *Tesoro Sacro Musical*, LIX, pp. 9-13: *Vid.* del mismo autor (1977) "La música religiosa en el barroco español, orígenes y características generales", *La música en el Barroco*, Universidad de Oviedo, p. 177 y (1993): *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, I, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1993, núm. 209.

<sup>18</sup> J. López-Calo: "Siglo XVII", p. 224. Para una más completa referencia a estas dos composiciones así como sobre las dudas respecto a su autoría, *vid.* P. Ramos López (1994): *La música en la catedral de Granada durante la primera mitad del siglo XVII*. Diego Pontac, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, vol. I, Granada, pp. 273-274 y 279, 288 y vol. II, pp. 267 y 268.

<sup>19</sup> José López-Calo (1990) "Obras musicales de Fray José de Vaquedano", *Cuadernos de Música en compostela*, IV, 1990, pp. 36-38 y 209-219.

<sup>20</sup> L. A. González Marín: *Op. cit.*; pp. 211-219.

<sup>21</sup> A propósito de un volumen procedente de la catedral de Jaca que contiene composiciones para órgano de Cabanilles, donde aparecen dos sinfonías instrumentales de Corelli al lado de otras obras similares anónimas, Anglés afirma que el repertorio organístico e instrumental italiano era muy conocido y practicado en España ya a finales del siglo XVII. *Vid.* H. Anglés (1962); "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles", *Anuario Musical*, XVII, pp. 105-112.

<sup>22</sup> J. López-Calo: *La música en la ca-*

*tedral de Palencia*, I, núms. 68-135 y "La música religiosa en el barroco...", p. 177. Sobre este particular *vid.* también F. Bonastre (1979); "Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita", *Revista de Musicología*, II, 1, pp. 47-88 y M. D. Aguirre (1983): *Antonio Rodríguez de Hita. Su pensamiento musical*, Diputación Provincial de Palencia.

<sup>23</sup> E. Casares: *La música en la catedral de Oviedo*, p. 115.

<sup>24</sup> A. Eximeno: *Notas e ilustraciones del autor, pertenecientes a la Historia de la música antigua y moderna, Don Lazarillo Vizcardi, sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por ( ), dadas a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1873, I, pp. 271-272. *Vid.* J. M. Vilar (1984): "Una sinfonía de Haydn a l'arxiu de la Seu de Manresa", *Recerca musicològica*, IV, 1984, p. 128.

<sup>25</sup> J. Suárez Pajares (1992) "Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario", *Cuadernos de Música de la SGAE*, 3, p. 126.

<sup>26</sup> F. Valls (1742): *Mapa Armónico Universal*, 1742, Madrid, Biblioteca Nacional (M. 1.071). *Vid.*; A. Martín Moreno (1966-67): "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1655-1747)", *Anuario Musical*, XXXI, pp. 157-195.

<sup>27</sup> F. Valls: *Mapa Armónico...*, fol. 129 ss.

<sup>28</sup> *Ibid.*, fol. 171.

<sup>29</sup> Valls se refiere con el término *fantasías* a las improvisaciones; *Ibid.*, fol. 229.

<sup>30</sup> Esta indicación entre paréntesis es original, y aunque se omite en el manuscrito de Madrid (fol. 229v), la hemos tomado del manuscrito de Barcelona (fol. 193), citado en A. Martín Moreno: "Algunos aspectos...", p. 173.

<sup>31</sup> F. Valls: *Mapa Armónico...*, fol. 229v.

<sup>32</sup> A. Martín Moreno (1976): *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, Diputación de Orense.

<sup>33</sup> F. Valls: *Mapa Armónico...*, fol. 229-230.

<sup>34</sup> *Ibid.*, fol. 279v.

<sup>35</sup> *Ibid.*, fol. 174.

<sup>36</sup> A. Martín Moreno: "Algunos aspectos...", p. 174.

<sup>37</sup> H. Anglés: "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles", en *Scripta Musicológica*, III, pp. 1.548, 1.551. Además de Valls otros autores del XVIII como Feijoo, Corominas o el mismo Eximeno nombran a Corelli en sus escritos. Sobre Corominas y Feijoo, *vid.* A. Martín Moreno: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, pp. 138

y 223-224. Para Eximeno *vid.* su propia obra *De origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restitución, obra escrita en italiano por el abate don ( )*. Imprenta Real, Madrid, 1796, II, 174-179 y III, p. 211. Sobre la influencia de Corelli en la música española del XVIII, *vid.* R. H. Craig (1982): "An investigation into Arcangelo Corelli's influence on eighteenth century Spain", *Current Musicology*, XXXIV, pp. 42-52.

<sup>38</sup> J. Climent (1989): *Historia de la música valenciana*, Editorial Ribera Mota, Valencia, p. 52.

<sup>39</sup> E. Casares: *La música en la catedral de Oviedo*, p. 116. Este dato parece confirmar la obligación que tenía este ministril de componer la música instrumental que se interpretaba en las misas. Algo parecido se verifica en la catedral de Santiago a finales del siglo XVIII, cuando el violinista de la capilla Sebastián Siquert, declaró que "con motivo de haberse colocado en la plaza de segundo violín y primero en las ausencias de D. Juan Peroly (sic), tuvo que comprar mucha música moderna para tocar y componer varios conciertos, en que ha desperdiciado mucho dinero y estudio, como Vuestra Señoría Ilustrísima conoce por el sobresaliente lucimiento que experimentan las funciones". *Vid.* en nuestra tesis, vol. III, el Apéndice Documental III, doc. 23.

<sup>40</sup> E. Casares *La música en la catedral de Oviedo*, p. 117. Del mismo autor *vid.* (1980): "El patrimonio musical de Asturias", *Música en España*, 7, p. 18.

<sup>41</sup> R. Arias del valle: *Op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>42</sup> *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, Ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, según lo que consta de las Tablas de su Sacristía, como lo añadido ó alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770. En Málaga (...)*, edición en facsimil, Ministerio de Cultura, Granada, 1995, p. 4. *Vid.* también, A. Martín Moreno (1985): *Historia de la música andaluza*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Motril, p. 251.

<sup>43</sup> Actas capitulares de la catedral del Burgo de Osma; XLII, fol. 295v.

<sup>44</sup> J. I. Palacios Sanz (1991): *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma*, Centro de Estudios Sorianos (CSIC), Soria, pp. 57-58.

<sup>45</sup> En la catedral de Segovia, se conservan algunos versos para instrumentos de los compositores Pedro Antonio Compta y Manuel de la Guía. *Vid.* J. López-Calo (1989): *La música en la catedral de Segovia*, II, Diputación de Segovia, núms. 3.184 y 3.232. También entre las composiciones con-

servadas en la catedral de Calahorra, se observa tradición en la composición de versos instrumentales para utilización litúrgica. Allí, además de varios versos anónimos, se hallan otros, compuesto por sus maestros de capilla del siglo XIX José Angel Martinchique y Santos Miranda. *Id.* del mismo investigador (1991): *La música en la catedral de Calahorra*, Gobierno de La Rioja, Logroño, núms. 714, 771, 772, 1.258-1.292.

<sup>46</sup> M. Querol (1971): "Manuscritos con música italiana en el archivo de los cabildos de Zaragoza", *Memoria e contributi alla musica dal medioevo all'età moderna. Oferti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bolonia, pp. 349-354 y J. López-Calo (1971): "Música e musicisti italiani in Santiago de Compostela (Spagna)", *idem*, pp. 355-364. En el caso de la Seo de Zaragoza podemos relacionarlo con la noticia que da J. J. Carreras (1983): *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F. J. García (1730-1809)*, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial, Zaragoza; p. 52, nota 88 de unos *Concerti Grossi* de Evaristo Felice dall'Abaco conservados en su archivo. Respecto a Santiago de Compostela, remitimos al vol. I de nuestra Tesis, donde se analiza la llegada de música instrumental barroca italiana a la catedral a lo largo del magisterio de Buono Chiodi (1770-1782).

<sup>47</sup> Entre estos archivos podríamos señalar los de las catedrales de Mondoñedo, Oviedo o Toledo. Sobre cada uno de ellos, *vid.* respectivamente, J. Trillo y C. Villanueva (1993): "El archivo de música de la catedral de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, X, núms. 1.624-1.632, 1.727; E. Casares (1977): "El archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, XXX, p. 208, y F. Rubio Piqueras (1927-28): "El archivo musical de la catedral de Toledo", *Tesoro Sacro Musical*, p. 78.

<sup>48</sup> Un importante caso documental a este respecto es el de la catedral de Santiago, donde, por vía Portugal, se detecta la llegada de partituras de estos y otros autores a la capilla. *Id.* en nuestra Tesis doctoral, vol. III, el Apéndice Documental III, doc. 26.

<sup>49</sup> A modo de ejemplo citamos una noticia procedente de la catedral de Orense, cuyas actas recogen que en el cabildo celebrado el 7 de abril de 1783 "leyose memorial de don Luis Antonio Souza (...) en que expone que hallándose práctico en el instrumento de violi y flauta travesera, desea emplearse en cualidad de tal en esta Santa Iglesia (...) y después de varias conferencias sobre este particular se determinó que informase el Maestro de Capilla, quien entró y dijo que había ejecutado muy bien los papeles, así los suyos como los que se le habían presentado sin verlos, de misas, visperas

y conciertos y en consecuencia de esto se mandó (...) tratar de su admisión y salario" (Actas capitulares de la Catedral de Ourense, vol. 1779-1783, fol. 3v).

<sup>50</sup> A. M. Moreno (1981): "Música instrumental malagueña del siglo XVIII para órgano y orquesta", *Música en España*, 9, 1981, pp. 22-23. Se trata de obras de los compositores José Barrera, Esteban Redondo y Joaquín Tadeo Murgía.

<sup>51</sup> D. Pujol (Dom) (1936): "P. Anselmo Viola. Concert de Baixò obligat", *Mestres de L'Escolania de Montserrat*, II, Monasterio de Montserrat. Sobre esta composición del Padre Anselmo Viola y su carácter de música para el templo *vid.* A. M. Moreno (1985) "Siglo XVIII", *Historia de la Música Española*, IV, Alianza Editorial, Madrid, p. 150.

<sup>52</sup> J. M. Vilar i Torrens (1990): *Carles Baguer (1768-1808)*. *Sinfonías*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, p. 9.

<sup>53</sup> Nos referimos en concreto al *Concerto grosso* atribuido a este maestro de capilla que se conserva en la catedral de Santiago y del que aportamos abundante información en nuestra tesis doctoral, vol. I, pp. 109-132 *Id.* también, J. Pérez Berná (1998): "La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?", *Revista de Musicología*, XXI, 2, pp. 553-573.

<sup>54</sup> El archivo de la catedral de Oviedo guarda una serie de conciertos instrumentales anónimos, que posiblemente fuesen compuestos por alguno de los maestros de capilla del templo. *Id.* E. Casares: "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", pp. 185, 208.

<sup>55</sup> R. Sobrino Sánchez (1992): *El sinfonismo español en el siglo XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid*, tesis doctoral, vol. I, Universidad de Oviedo, p. 19.

<sup>56</sup> S. Bonta (1969): "The uses of the Sonata da chiesa", *Journal of the American Musicological Society*, XXII, 1, p. 75, nota t. *Id.* W. Mewman (1963): *The sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, Londres, p. 58; B. Jeffery (1982): "Fernando Sor. Compositor i guitarrista", *Textos i Estudis de Cultura Catalana*, I, Curial, Edicions catalanes, Publicacions del'Abadía de Montserrat, p. 12, y B. Piris (1989): *Fernando Sor. Une guitare a l'oree du romantisme*, Aubier, Arlés, pp. 15-17

<sup>57</sup> B. Saldoni (1856): *Reseña histórica de la Escolania o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día, con un catálogo de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido (...)*, Imprenta de Repullés, Madrid, pp. 23-24. *Id.* también E. Zubiri (1932): "Resumen histórico de la música en Montserrat", *Tesoro Sacro Musical*, p.

83.

<sup>58</sup> J. M. Vilar: "Una sinfonía de Haydn a l'arxiu...", pp. 133-134, y (1990): *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, pp. 169-170. Del mismo investigador *vid.* también la edición de obras de Baguer ya citada (pp. 13-17 y 31-48), donde se contiene un interesante análisis del estilo y producción sinfónica de este autor. *Id.* también M. E. Sala (1983): "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona", *Revista de Musicología*, VI, 1 y 2, 1983, pp. 223-251.

<sup>59</sup> J. López-Calo y J. Trillo (1983): "José Pons. Three symphonies", en *The Symphony in Spain, The symphony*, series F, vol. V, Garland Publishing, New York & Londres.

<sup>60</sup> S. Tafall Abad (1931): "La capilla de Música de la catedral de Santiago. Notas Históricas" *Boletín de la Real Academia Galega*, XXVI, 4 ss. Reproducido en J. López-Calo (1993): *La Música en la catedral de Santiago*, vol. IV, pp. 376-377.

<sup>61</sup> J. M. Vilar i Torrens (2000): "La sinfonía en Cataluña (1760-1808)", *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, pp. 194-195.

<sup>62</sup> José Castel maestro de capilla de la catedral de Tudela, († 1807) compuso varias obras de música, algunas de las cuales se imprimieron en París, entre las que destacan *Six duets poin (sic) deux violons, pour Guisseppe (sic) Castell, maitre de chapelle de le Colegiale de Tudèle... ópera 1ª a París, chez Madame de la Chebardiere*, de 1775. *Id.* M. Sáinz (1962): *Apuntes Tudelanos*, I, Gráficas Mar, Tudela, p. 201 y II, p. 263.

<sup>63</sup> Además de esta noticia procedente de León, no conocemos otras que nos hablen de Aranz como compositor notable de música instrumental, aunque la importancia con que concebía el papel de los instrumentos en la música religiosa queda perfectamente plasmada en el "Discurso sobre las cualidades de todos los instrumentos de orquesta y capilla" que se añade el final del *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*; Biblioteca Nacional (M. 1.244), que en 1807 escribió con el organista de Salamanca, Francisco Olivares. Sobre Pedro Aranz, *vid.* M. Martínez Millán (1974): "Don Pedro Aranz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la catedral de Cuenca", *Tesoro Sacro Musical* pp. 3-12.

<sup>64</sup> E. Casares (1980): "La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical" *Archivos Leoneses*, LX, p. 85, núms. 628-630 y 624-625 respectivamente. Varias sin-

fonías manuscritas del maestro Castel se conservan también en el archivo de la catedral de Huesca. *Vid.* J. J. de Mur: *Op. cit.*, núms. 342-344.

<sup>65</sup> P. Jiménez Caballé (1991): *La música en Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, pp. 114-115. Una sinfonía de este compositor asturiano, hoy perdida, se guardaba en el archivo de Oviedo, tal como refiere E. Casares (1977) en "El archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, XXX, p. 187.

<sup>66</sup> G. Bourlignieux (1970): "El compositor Don Ramón Cuéllar Altarriba, organista de la catedral de Santiago de Compostela, 1777-1823", *Compostellanum*, XV, 2, p. 176. *Vid.* también E. Casares: "El archivo de música de la catedral de Oviedo" p. 187.

<sup>67</sup> A. Ráfols (1801): *Tratado de la Sinfonía en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su recitación y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día; todo en desagravio de la música facultad*, Imprenta de Rafael Compte, Reus. Madrid, Biblioteca Nacional (M 330).

<sup>68</sup> R. Sobrino: *Op. cit.*, I, p. 27.

<sup>69</sup> F. J. León Tello (1981): "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, IV, 1, pp. 119-

120. Del mismo autor *vid. La teoría española de la música...*, pp. 414-422.

<sup>70</sup> A. Ráfols; *Op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>71</sup> *Ibid.*, "Capítulo V. Cualidades que deben tener las buenas sinfonías", pp. 26-32.

<sup>72</sup> *Ibid.*, Capítulo VI. "Las llamadas sinfonías de nuestros tiempos pecan comúnmente contra las reglas explicadas de la verdadera sinfonía. Se comparan con la primera", y "Capítulo VII. Las modernas sinfonías, son por lo común diformes al lugar de ejecución", pp. 32-39 y 39-43, respectivamente.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 46-49. Un hecho parecido era denunciado más de medio siglo antes por Valls en su *Mapa armónico* (fol. 229v).

<sup>74</sup> A. Ráfols; *Op. cit.* pp. 49-56

<sup>75</sup> E. Casares: "El patrimonio musical de Asturias", p. 18.

<sup>76</sup> J. López-Calo (1992): *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Granada. Apéndices Documentales*, III, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, Granada; pp. 210-211, 390.

<sup>77</sup> Un caso relevante es el de la catedral de Barcelona, donde las siestas alcanzaron gran importancia a lo largo del siglo XVIII, con la interpretación de sinfonías, villancicos y oratorios, tal

como ha documentado J. Pavia i Simó (1982): "Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona", *Anuario Musical*, XXXVII, pp. 107-108.

<sup>78</sup> J. López-Calo: "José Pons. Life and works", p. xxxv.

<sup>79</sup> A. Gallego (1988): *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Editorial, Madrid, p. 106.

<sup>80</sup> Tal aspecto, queda perfectamente ilustrado en el célebre *Discurso* de Santiago Tafall ya citado. Para otros datos sobre las siestas que se celebraban en el siglo XIX y sus excesos, en las iglesias españolas, *vid.* de L. Hernández Ascunce (1948): "El repertorio Antiguo de la Virgen del Camino", *Príncipe de Viana*, XXXI, pp. 240-241.

<sup>81</sup> Actas capitulares de la Catedral de Ávila; CLXXVII, fol. 52; 2-6-1779.

<sup>82</sup> Actas capitulares de la catedral de Zamora, XL, sin foliar; 3-7-1821.

<sup>83</sup> J. Trillo y C. Villanueva: *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*, pp. 39-40. *Vid.* también de C. Villanueva (1994): *Los villancicos gallegos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, p. 193.