

LA MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET

El objetivo que me he planteado en este trabajo no es presentar de forma exhaustiva contenidos y conclusiones sobre la música religiosa del siglo XIX, sino que es más bien un intento de aproximación al estado de la cuestión del estudio e investigación de la música religiosa de este momento, la exposición de una serie de elementos que creo pueden ser caracterizadores del repertorio decimonónico y, finalmente, como consecuencia de estas reflexiones, el esbozo de una serie de sugerencias respecto al camino por donde considero puede ir la investigación en los próximos años.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

De la lectura de la legislación emanada de las autoridades eclesiásticas durante estos años; de los estudios publicados hasta el momento en torno al siglo XIX español en el ámbito de la producción musical religiosa; de la revisión de los catálogos existentes hasta el día de hoy relativos a catedrales, colegiadas y diversos centros religiosos españoles, así como de otros materiales complementarios, se obtienen, a mi modo de ver, algunas consideraciones:

1. *Fuentes*. En primer lugar la absoluta seguridad de que hay numerosas fuentes musicales de este período, ya no pendientes de estudiar, sino de localizar e inventariar. En estos últimos años, y sin una dedicación sistemática al estudio de estos fondos, sino como un aspecto más dentro de trabajos globales de catalogación de fuentes musicales (Huesca, Castilla y León, Cantabria, Cuba, etc.), hemos localizado en bibliotecas de seminarios, monasterios y conventos numerosos fondos que es necesario tener presente en el momento de establecer juicios de valor, e incluso simplemente de calibrar la importancia numérica de estos repertorios. Igual experiencia se constata en trabajos como el realizado por Josep Maria Vilar en Sabadell,¹ o por Vicente Castellanos en Ciudad Real.²

1. Josep María VILAR, «Els inventaris de partitures: una aproximació al gust d'una època. El cas de Sabadell», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. III (1995), p. 65-77.

Asimismo, si queremos tener una visión completa de lo conservado, hay que incorporar en este estudio determinados fondos hispanoamericanos. Como resultado de un proyecto de investigación conjunta que actualmente estamos llevando a cabo en Cuba, relativo a la catalogación de fondos eclesiásticos, han salido hasta el momento varios cientos de obras de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Las obras editadas proceden casi todas ellas de España y las numerosas obras manuscritas son en algunos casos copias de otros repertorios, pero también producción propia de compositores religiosos de la isla. De momento apenas se ha acometido el estudio de los citados fondos, como tampoco lo hemos hecho todavía, de una forma generalizada, de los localizados en España, pero sí están adelantadas las tareas de catalogación de los mismos.

2. *Bibliografía.* De la lectura y análisis de los estudios publicados hasta el momento concluimos el exceso de positivismo de muchos de los enfoques presentes en la bibliografía y la ausencia, salvo excepciones, de una necesaria contextualización, no sólo en lo relativo a cuestiones referidas a la Historia de España, sino también en relación a la propia Historia de la Iglesia universal. En esta misma línea, se echa en falta la profundización en cuestiones estéticas y el estudio de las posibles relaciones existentes entre esta producción religiosa y las directrices ideológicas que pueden reconocerse en la base de los otros mundos compositivos. El siglo XIX es un momento rico en cuanto al pensamiento filosófico y en el que, al calor de la reflexión sobre la belleza, el proceso creativo, etc. madura sin duda el desarrollo de una estética específicamente musical.

3. *Análisis.* Partiendo del hecho de que pocas fuentes musicales se han analizado en profundidad, observamos cómo una buena parte de la bibliografía revisada repite tópicos y juicios de valor muy generales en relación a este período. Juicios por otra parte mayoritariamente negativos y despectivos y que en principio nos resultan superficiales y sin suficiente base de rigor científico. Cuando queremos intentar emitir juicios certeros en torno a la estética del repertorio religioso de este momento hay que partir del hecho de que, con escasas excepciones, es un repertorio que permanece en el olvido más absoluto y del que, por tanto, hay que ser cautos y huir de afirmaciones radicales. No podemos caer en la descalificación total de estos rasgos, presentes por otra parte en toda Europa, y lógica consecuencia de aspectos estéticos más generales.

4. *Periodización.* No hay un consenso en relación a la posible periodización de este siglo en cuanto a la producción del repertorio religioso. Se habla de un primer momento que algunos lo hacen partir de la Guerra de la Independencia y que prolongan hasta el trienio liberal. A éste seguiría un segundo período que se prolongaría hasta mediados de siglo, etc. Sin embargo, no existe una correlación entre esas etapas y la propia evolución estilística del repertorio. Me inclino más, al menos según lo observado hasta el momento, por definir una serie de líneas carac-

2. Vicente CASTELLANOS GÓMEZ, *Ciudad Real: Música y Sociedad (1915-1965)*, 2002 (tesis doctoral inédita de la UCLM). Dicho autor da a conocer en su trabajo un interesante fondo, conservado en la catedral de Ciudad Real, perteneciente al maestro de capilla de la misma, Salomón Buitrago.

terizadoras de diferentes lenguajes musicales que, en algunos casos, conviven cronológicamente, y que en otros, sin embargo, están vinculadas claramente a condicionamientos externos que marcan, sin rigideces pero de forma bastante clara, un punto de inflexión temporal que impulsa su desarrollo.

Es especialmente clarificador para estos dos últimos puntos el reciente estudio realizado por Victoria Cavia sobre la música en la catedral vallisoletana en esta centuria, en singular su último capítulo dedicado al estilo y la forma del repertorio musical, así como su tesis doctoral, presentada en 2000 y todavía inédita.³

2. APROXIMACIÓN ESTÉTICA Y CONTEXTO IDEOLÓGICO DEL REPERTORIO MUSICAL RELIGIOSO DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

Este apartado nos lleva a lo que es el núcleo de mi exposición: una aproximación al contexto ideológico y a la estética de este repertorio.

Dado que en anteriores publicaciones he pormenorizado algunos aspectos referentes a la música religiosa de este siglo, estimo más conveniente presentar aquí un panorama más esquemático y global del siglo, que facilite la visión de conjunto en cuanto a la perspectiva cronológica, pero que analice por separado algunos de los elementos a tener en cuenta en el momento de ahondar en las posibles interpretaciones de los fenómenos que se suceden.

Ya he hecho alusión a la problemática de la periodización de este siglo. Considero que los primeros años del siglo XIX deben ser abordados con un claro nexo de unión con el siglo anterior, pero a la par como un momento en el que ya comienzan a fraguarse determinados acontecimientos que conducen a lo que ha sido considerado por algunos estudiosos como una segunda etapa. Si bien desde un punto de vista estético no están claras en algunos casos las diferencias entre uno y otro momento, en este segundo se viven las consecuencias de la guerra de la independencia y se producen los decretos desamortizadores, hechos que repercutirán directamente en cuestiones organizativas, económicas, etc. que afectarán directamente a la producción y vida musical de la Iglesia española.

En los primeros años de siglo son muchas las catedrales que hacen gala de una clara inquietud y voluntad de mantener las capillas a un alto nivel de calidad y de cantidad de sus componentes.⁴ Ello constata a la par que las enormes dificultades económicas están presentes de forma determinante y las capillas ven disminuir a sus componentes, tanto por la marcha de algunos de ellos al exilio, como a

3. Victoria CAVIA NAYA, *La vida musical en una catedral: Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, 2002, inédito, y *La Música en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX: Antonio García Valladolid*; vol. I y II. Valladolid, 2000, tesis doctoral inédita. El volumen segundo es el más interesante desde la perspectiva del análisis musical del repertorio religioso del momento.

4. María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX español», en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.

los frentes de batalla.⁵ Los cabildos, sin embargo, se esfuerzan por mantener el esplendor del culto, dando pruebas de consideración con los músicos, reservándose las plazas, admitiendo transitoriamente como refuerzos a clérigos y religiosos ajenos a la capilla, etc.

En los ámbitos extracatedralicios, debemos resaltar también la política que los franceses siguieron respecto a los conventos, planteando la necesidad de una reducción progresiva del clero: en diciembre de 1808 el Santo Oficio se suprimió y sus bienes se incorporaron a la Corona; los conventos se redujeron a una tercera parte y se prohibió a los que continuaban admitiendo a novicios hasta que el número de religiosos descendiera a un tercio del existente.⁶ En 1809 José I suprimió, en los territorios dominados por los franceses, todas las órdenes religiosas masculinas. Algunos de estos religiosos fueron los que, al retornar a sus ciudades, se ofrecieron para reforzar las capillas musicales de sus catedrales, casi siempre de forma desinteresada y sin que mediara retribución económica alguna.⁷

Estilísticamente a comienzos del siglo XIX, en clara continuidad con lo que venía sucediendo a finales del siglo anterior, nos encontramos un entrelazamiento de rasgos que conviven en ocasiones en la misma producción de un compositor, o bien que aparecen de forma más marcada en unos que en otros. En el repertorio reconocemos obras de claro predominio melódico, con pasajes solísticos en ocasiones muy vinculados con tendencias teatralizantes; otras que presentan elementos del estilo galante y del clasicismo musical vienés; apariciones esporádicas, pero no por ello menos representativas de un lenguaje romántico más avanzado, y, asimismo, otras obras que reflejan en su composición la pervivencia del empleo de técnicas contrapuntísticas y de recursos del lenguaje de la polifonía clásica renacentista.

Todos estos rasgos apenas difieren de los que caracterizan los repertorios instrumentales e incluso teatrales de la España del momento. Cabría asimismo hacer un cierto paralelismo entre la continuidad de rasgos casticistas y españolizantes en el teatro lírico y la canción española, todavía no como consecuencia de un proceso reflexivo de corte nacionalista, sino como reacción a la presencia de lo extranjero en nuestro teatro lírico, con la línea continuista, y reveladora de cierta inercia que se refleja en la pervivencia de un lenguaje tan vinculado con una de las etapas más gloriosas de nuestro pasado histórico: la de la polifonía religiosa renacentista. Cuando el compositor quiere voluntariamente permanecer *incontaminado* de influencias ajenas al espíritu religioso que se considera debe tener la música compuesta para este fin, se prosigue una senda segura como es la de la utilización de técnicas compositivas de la polifonía clásica.

5. Pilar ALÉN, «Datos para una Historia social de la Música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago», *Revista de Musicología* (RdM) [Madrid] núm. 14 (1991), p. 501 y s.

6. Mariano ÁLVAREZ GARCÍA, *El clero de la diócesis de Valladolid durante la Guerra de la Independencia*, Valladolid, 1981.

7. En la catedral de Valladolid son numerosas las referencias que tenemos, lo mismo ocurre en otras ciudades. ACV, f. 62v, 12-5-1908; f. 154v, 23-11-1810.

A comienzos de siglo la plantilla de una catedral de prestigio se componía aproximadamente de: 2 violines, 1 viola, 2 oboes, 2 trompas, 1 bajón, 1 violón, 1 contrabajo y acompañamiento. Paulatinamente se incorporaron clarinetes, y los bajones se fueron sustituyendo por fagotes, se incluyeron en algunos casos flautas y, en general, el enriquecimiento fue creciente durante toda la primera mitad de siglo.

Ejemplos de convivencia, en estos primeros años de siglo, del estilo contrapuntístico clásico con otras obras en las que el predominio melódico es mucho más claro los encontramos en autores como Francisco Javier García, *el Españolito*, maestro de capilla de Zaragoza en 1756, y que murió en 1809 y su alumno Juan Antonio García de Carrasquedo, maestro de capilla de la catedral de Santander (Zaragoza, 1734 - Santander, 1812), autor que dio a muchas de sus obras un protagonismo muy marcado a la melodía, así como audacias armónicas poco frecuentes en los repertorios españoles del momento.

Otros ejemplos, entre muchos, que pueden ilustrar las corrientes estéticas de este momento, son los Responsorios de Semana Santa, del autor montserratino Narcís Casanoves, que falleció en 1799 y que nos sirve como enlace y punto de arranque de la música de estos primeros años. Compuestos algunos de ellos para solista, coro y bajo son muestra muy bella, a mi juicio, de unión de la polifonía renacentista con la estética ornada y virtuosa del solista dieciochesco.

Autores de catedrales de menor protagonismo en esta época, como es el caso de la catedral de León, pueden servir de referencia para comprobar la convivencia en los años finales del siglo XVIII de un estilo teatral, de gran protagonismo de los pasajes solísticos, con rasgos que podrían relacionarse con un espíritu del clasicismo vienés. Es el caso del maestro Manuel Mencía, fallecido en 1805, y que tras su paso por la catedral de León ocupó el magisterio de capilla de las Descalzas Reales de Madrid: en uno de sus magnífics,⁸ compuesto a ocho voces y solistas con violines, oboes, trompas y órgano, el compositor, que pone música a toda la letra, sin alternancias de gregoriano, o de órgano solo, distribuyó las estrofas entre solistas y coro, reflejando una clara influencia de la teatralidad barroca en la sucesión de coros, solos, interludios, dobles coros, etc., pero a la par el espíritu de clarificación armónica, incluso de cierta homofonía de algunos versículos corales y a solo, han hecho considerar la obra y a este autor cercano al estilo clásico y su introductor en la catedral de León. Rasgos similares pueden encontrarse en el sucesor de Mencía al magisterio de capilla de León, José Gargallo u otros tan distantes geográficamente como Cayetano Pagueras, compositor de origen catalán, pero activo en la catedral de La Habana en los años finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Cronológicamente, como ya hemos indicado, hay autores que reconocen un segundo momento, ya claramente encuadrado en el siglo XIX y que arrancaría del fin de la guerra, en 1814. Esto podría aceptarse como periodización basada en los

8. Grabación del MEC, 1978, colección «Monumentos Históricos de la Música Española, Maestros de Capilla de la Catedral de León», siglo XVIII, intérpretes de la capilla clásica de León, dirigida por Ángel Barja.

hechos históricos, no obstante, presenta algunos problemas desde la práctica musical, al no detectarse diferencias sustanciales en las líneas estilísticas presentes en las composiciones del momento. Desde un punto de vista de la influencia de los acontecimientos históricos en el devenir de las capillas musicales sí se reconoce sin embargo diferencias en relación a la situación reflejada en la transición del siglo anterior; se viven ahora desde un punto de vista organizativo las consecuencias de la guerra de la independencia, las de la promulgación de los primeros decretos desamortizadores, etc., hechos que afectaron directamente a la producción y vida musical de la Iglesia española al empobrecerla en bienes materiales y limitar, por tanto, su capacidad económica.

Con la llegada de Fernando VII hubo unos años de calma en los que algunas capillas se estabilizaron y otras incluso recuperaron ciertos esplendores. Sin embargo, a partir de 1820, con el gobierno liberal se recrudecieron las dificultades y los recursos económicos se vieron tan menguados que resultaron escasos para poder pagar a todos los componentes. El trienio liberal dictó medidas que diezmaron por completo los recursos de los cabildos y en pocos casos se llegó a un restablecimiento de la situación de las capillas como en épocas anteriores.⁹

Una excepción es la de la capilla real. Está documentado que en 1815 poseía la siguiente plantilla: maestro de capilla, capellanes de altar, sochantres, salmistas, 4 tiples, 4 contraltos, 4 tenores, 3 bajos, 4 organistas, 2 trompas, 2 fagotes, 10 violines, 2 violas, 3 violones, 4 oboes/flautas, 2 clarines, 2 clarinetes, 3 contrabajos. En total unas 56 personas que permitieron a los compositores que ocupaban su magisterio José Lidón (1814-1827), Francesco Federici (1827-1830), F. Andreví (1830-1836) y Rodríguez de Ledesma, crear obras de gran formato.¹⁰ Esta situación, sin embargo, no fue duradera y en los últimos años del magisterio de Ledesma también surgieron dificultades. En 1839 se vio obligado a denunciar la precariedad de la capilla y solicitó a la reina los fondos para poder interpretar en esa Semana Santa sus lamentaciones; por el escrito se desprende que en el año anterior, y debido a la falta de instrumentistas, no pudieron interpretarse. La reina autorizó la contratación de aumentos cuando se necesitaran, pero no permitió aumentar de forma estable la plantilla, dejando la ampliación «para épocas de menos penuria».¹¹

9. Esta situación se ve reflejada en todos los estudios que, desde una u otra perspectiva, abordan la situación de las capillas catedralicias en el siglo XIX. Cfr. R. ÁLVAREZ, «Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). Pilar BARRIOS MANZANO, «La música en la catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). José Ignacio PALACIOS SANZ, «Aproximación histórica a la capilla de música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al *Motu Proprio*», RdM [Madrid], núm. 14 (1991). Germán TEJERIZO ROBLES, «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800», RdM [Madrid], núm. 14 (1991).

10. Begoña LOLO, «La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte* [Universidad de Granada], núm. 26, (1995), p. 157-169.

11. Tomás GARRIDO (ed.), *Mariano Rodríguez de Ledesma. Oficio y Misa de Difuntos*, Madrid, ICCMU (Música Hispana), 1998, XI.

Lo más frecuente era que, a partir de las medidas de los gobiernos liberales y al disminuir el número de músicos de plantilla en las catedrales, disminuyera también el número de celebraciones de fiestas solemnes. Esto podría explicar el predominio de obras vinculadas al Triduo Sacro, dado que ante la reducción de las ceremonias solemnes, se conservaron únicamente algunas de especial importancia. También podría ser una explicación del mayor número respecto a otros repertorios, de los oficios de difuntos, obras compuestas para las exequias de los preladados, los canónigos y otras figuras destacadas.

La reducción de las plantillas potenció el sistema de disponer, cada vez de manera más frecuente, de músicos contratados específicamente para determinadas ocasiones o fiestas. Surgió así, con un contenido diverso del de siglos anteriores, la figura del *festero*, personaje encargado de coordinar a músicos de diversas procedencias y de concretar determinados repertorios a interpretar en las fiestas litúrgicas para las que eran solicitados.¹² Esto nos explica la existencia de un repertorio de obras en las que la presencia orquestal era cada vez más notoria, hecho que sorprende a priori al conjugarlo con la precariedad, tanto en calidad, como en cantidad, de los músicos supervivientes de las capillas.

Desde la perspectiva estilística, esta primera mitad del siglo XIX continúa presentando un repertorio cuyas características siguen las indicadas en los primeros años de siglo, a los que se suma la presencia de compositores que presentan en algunas de sus obras rasgos estilísticos acordes con las tendencias románticas europeas. Es el caso de Mariano Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 1779 - Madrid, 1848), autor que ya hemos citado en su vinculación a la capilla real, donde accedió en 1836 después de haber servido en diversas catedrales, residir exiliado en el extranjero, y estar vinculado a una compañía de ópera.¹³ Rafael Mitjana afirma al estudiar sus lamentaciones que en ellas se refleja la influencia de Weber y ciertos procedimientos que compara a las de Berlioz y Wagner; asimismo, lo considera, en función del nuevo concepto y tratamiento que da a su orquesta, el «primero que adopta las vías del arte moderno».¹⁴ En estos años se han editado dos volúmenes con sus obras: la *Obra religiosa de cámara*, por la Institución Fernando el Católico y *El Oficio y Misa de Difuntos*, por el ICCMU.¹⁵ En ambos casos el estudio introductorio corre a cargo de To-

12. Antonio GALLEGO, «Breve nota sobre el festero y la festería», *Nasarre* [Zaragoza], 5, 1 (1989), p. 27.

13. José GARCÍA MARCELLÁN, *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*, Madrid, Editorial del Patrimonio Nacional. Se conservan en este archivo cinco misas a 4 voces y coro con orquesta; dos motetes a 4 y 5 voces con órgano y orquesta; nueve lamentaciones a solo de tenor, dúo de tiple, 4 voces, coro y orquesta; responsos, varias salves, *Stabat mater* a 5 voces con orquesta; dos oficios de difuntos, también con orquesta; salmos, responsorios, etc.

14. R. MITJANA, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa*, Málaga, 1909.

15. Tomás GARRIDO (ed.), *Polifonía aragonesa*, XII: *Obra religiosa de cámara de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997; *Mariano Rodríguez de Ledesma: Oficio y Misa de Difuntos*, Madrid, ICCMU (Música Hispana), 1998.

más Garrido, quien no duda en afirmar que uno de los aspectos más importantes de la música de este compositor es su riqueza armónica y distingue dos períodos creativos, uno que iría hasta su tercera estancia en Londres y el segundo a partir de 1834. En el primero destaca como obra de interés el magno Oficio y Misa de Difuntos de 1819, obra en la que se observa ya un claro alejamiento del estilo italianizante, acercándose más a la corriente del clasicismo vienés y al nuevo romanticismo. La utilización en esta obra de 4 solistas vocales, coro y gran orquesta usados en la línea del oratorio centroeuropeo, así como su elaboración formal son otros aspectos relevantes. Garrido no duda en calificar la segunda etapa, en la que predomina el repertorio religioso, de claramente romántica: rica paleta orquestal de efectos coloristas, gran fuerza expresiva producto de la riqueza armónica y abandono de las formas clásicas, siguiendo frecuentemente la que viene marcada por el propio texto utilizado.

En estos años era frecuente una presencia orquestal de tintes ampulosos, según reflejan algunas obras de Manuel José Doyagüe (Salamanca, 1755-1842). En este compositor, sin embargo, aparecen ya rasgos que se generalizaron en los compositores de la segunda mitad de siglo: en su evolución se orientó hacia una mayor sobriedad que, incluso en ocasiones, se ha analizado como una forma temprana de inquietud reformista. Ello se ejemplifica en el *Te Deum* compuesto en 1817 con motivo del «feliz alumbramiento» de la reina doña Isabel de Braganza.

Junto a esta presencia orquestal encontramos autores mucho más anclados en el pasado y con una proliferación de obras *a capella*, como la de Francisco Javier Cabo, muerto en Valencia en 1832; o el extremo opuesto, según el juicio de la época, en las obras de Ramón Félix Cuéllar, en las que las tendencias teatralizantes eran mucho más destacadas.

Otro autor que comenzó su andadura en esta primera mitad de siglo y que, sin embargo, nos conduce con su propia evolución al siguiente momento en la música religiosa del siglo XIX español es Hilarión Eslava (1807-1878). La obra que mejor ejemplifica la línea teatralizante y ampulosa, en la que música y texto se alejan del realce mutuo necesario en la música sacra, es sin duda su *Miserere*; compuesto en 1835 a dos coros y orquesta, refleja claramente la influencia teatral. El éxito de esta obra fue no sólo inmediato, sino también dilatado en el tiempo; cada año se interpretaba en Sevilla con una mayor preocupación por la calidad de los intérpretes, convirtiéndolo en un auténtico espectáculo; esta costumbre se mantuvo, con escasas excepciones, hasta 1945, fecha en la que el cardenal Segura suspendió definitivamente su interpretación en la catedral.

Lo más frecuente en la primera parte del siglo XIX eran *Misereres* para dos coros, siendo el primero de solistas y el segundo de relleno, la orquesta habitual, aunque a veces más reducida: dos violines, una flauta, un clarinete, dos trompas, dos bajones y acompañamiento. Conforme avanzaba el siglo iban reduciéndose las partes a solo, sobre todo en aquellos autores que volvían sus ojos a lenguajes más comedidos y sobrios.

Sin embargo, Hilarión Eslava también es ejemplo de un autor cuyas preocupaciones reformistas prendieron tempranamente, hecho que nos enlaza con lo

que significa el gran cambio que se operó en la música española religiosa de la segunda mitad del siglo XIX. Conviviendo todavía con ciertos rasgos de ampulosidad en algunas de sus obras, podemos encontrarnos con ejemplos de una mayor simplicidad y sencillez, en los que el coro se desarrollaba homorrítmicamente, en acordes verticales a los que presidía una melodía sobria en el tiple. No es ajena esta circunstancia al hecho de que, en Sevilla, comenzó transformándose el estilo de Eslava, que le encuadra dentro del grupo de compositores que defendieron la necesidad de una reforma de la música religiosa del momento. Esto, unido a las corrientes de la época, explican el cambio de Eslava cuando afirmó en su «Breve Memoria histórica de la música religiosa en España»: «Creemos que las piezas a voces solas escritas con los recursos del arte moderno y no con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI, como quieren algunos, son preferibles a todas las que puedan escribirse con orquesta [...]».

Obras como la *Misa a capella* para Adviento y Cuaresma, o muchos de sus motetes eucarísticos son ejemplos representativos de este nuevo estilo. De hecho algunos de éstos, a pesar de las descalificaciones que el estilo de Eslava había tenido en bocas como las de Felipe Pedrell, se incluyeron en el programa oficial del Congreso Eucarístico Internacional de Madrid, celebrado en 1911: *Panis Angelicus*, *O Sacrum Convivium*, a 4 voces y órgano y otros como *Ecce Panis*, *Bone Pastor*, etc.

En algunos casos este interés fue guiado en parte por el encuentro con los grandes músicos del pasado, fundamentalmente los pertenecientes a la gran edad de oro de la polifonía española y europea, y en parte por la atracción que ejercieron sobre ellos las corrientes reformistas que empezaban a tomar forma en muchas otras ciudades europeas. Nos parece interesante resaltar que, hasta donde se nos alcanza, podemos afirmar que tanto Eslava como otros compositores, por ejemplo Vicente Goicoechea (1854-1916), generaron ciertos afanes reformistas y miraron hacia las técnicas compositivas de los grandes polifonistas de nuestro siglo XVI, como resultado de una propia evolución interior producida por el estudio y conocimiento del patrimonio musical conservado en aquellas catedrales a las que fueron destinados: Sevilla en el caso de Eslava y Valladolid en el caso de Goicoechea.

Desde la perspectiva de la documentación histórica, es muy frecuente encontrar en las actas capitulares de esta segunda mitad de siglo numerosas advertencias sobre la restricción en los adornos, recomendaciones sobre el modo de cantar o tocar los instrumentos así como la defensa de recursos compositivos de una mayor austeridad.

A partir de la firma, en 1851, del *Concordato* entre la Iglesia y el Estado, consideramos que se abrió un nuevo capítulo para la Iglesia española, en el que se fraguaron cambios estilísticos de relieve, como hemos apuntado. Esta época, singular en sus características, va muy en línea con lo que ocurría en el resto de Europa, en donde se gestó todo un movimiento que defendía la necesidad de devolver a la música religiosa su esencia y finalidad, buscando para ello un lenguaje artístico coherente con estos objetivos. Estas inquietudes reformistas estuvieron

presentes, en mayor o menor medida, durante toda la segunda mitad de siglo, creando un clima que condujo a la promulgación del *Motu Proprio* por San Pío X en 1903. Por ello, considero que la música religiosa que se compuso en España durante los primeros decenios del siglo XX y que seguía los dictados papales, es una clara continuidad de lo anterior, por lo que se presenta intrínsecamente unida a la estética de finales del siglo XIX y debe ser estudiado como colofón de un análisis globalizador de estos repertorios decimonónicos y no como un período nuevo.

El 17 de octubre de 1851 se firmó el nuevo *Concordato* entre España y la Santa Sede. Así concluyeron las negociaciones iniciadas en 1843, cuyo principal problema radicaba en la enajenación de los bienes del clero que tuvo lugar en 1836 declarándolos nacionales, así como todas las demás disposiciones de supresión de conventos, excepto los misioneros y hospitalarios. Consta de 46 artículos en los que se defiende el derecho de la Iglesia a adquirir propiedades y correlativamente el reconocimiento de este tipo de bienes por parte del Estado. A cambio de la aceptación por la Iglesia de la venta de bienes eclesiásticos, se fijaba la dotación de todo el clero, del seminario y de los gastos del culto. Este *Concordato* se complementó con los convenios de 1859, 1860 y 1867, más la instrucción sobre capellanías.¹⁶

Si el *Concordato* de 1851 supuso la base para la estabilidad del clero, no todo fueron consecuencias positivas para la música, ya que una de las disposiciones influyó negativamente: los músicos deberían ser obligatoriamente clérigos. Esta circunstancia dificultó en ocasiones la elección, e incluso forzó el nombramiento de personas con poca formación y falta de capacidad artística; también negativa fue la reducción del número de componentes, que quedaron establecidos de la siguiente manera: un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre.¹⁷

Asimismo considero negativa la desaparición de numerosas colegiatas como institución religiosa comunitaria, que se quedaron con el rango administrativo de parroquias. En muchos casos eso facilitó la dispersión, e incluso la pérdida, de la documentación, más la musical que la histórica, y en algunos casos de ambas, hecho irreparable para conocer la realidad completa de la composición musical de la Iglesia católica española.¹⁸

Si bien en esta época el Pontificado¹⁹ perdió poder temporal, su prestigio y su irradiación espiritual sobre el mundo entero registró a lo largo del siglo XIX un

16. Para una mayor información de cuál era la situación posterior al Concordato puede consultarse la *Guía del Estado eclesiástico de España*, publicación anual del Ministerio de Gracia y Justicia. El número de 1860 tiene especial interés.

17. *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 1 (4 febrero 1855).

18. José Ignacio PALACIOS SANZ, *La música en las colegiatas de la provincia de Soria*, Diputación de Soria, 1997.

19. Tras Pío VII, que ocupó el solio pontificio hasta 1823, está León XII (1823-1829), Pío VIII (1829-1830); Gregorio XVI (1831-1846) y Pío IX (1846-1878), en cuyo pontificado se proclamó el dogma de la Inmaculada y el de la infalibilidad del Papa. A este pontífice le sucedió León XIII (1878-1903).

florecimiento importante: resurgieron antiguas órdenes religiosas y se desarrollaron nuevas instituciones orientadas a la acción sobre la sociedad moderna.²⁰

Se ha escrito mucho sobre el movimiento reformista europeo; cecilianistas en Ratisbona y corrientes similares en Italia y otros puntos de Europa, pero creo necesario realizar una reflexión profunda que nos dé luces sobre las raíces y el fundamento ideológico de un fenómeno que se generalizó en muchos países, no tanto como fuerza mimética entre ellos, sino como propia evolución, o quizá reacción, ante toda una filosofía que tendía cada vez con mayor fuerza hacia posturas materialistas; también como consecuencia de una visión concreta del concepto de liturgia, e incluso de los contenidos que la Iglesia dio en esos momentos a términos como *santo*, *sacro*, *profano*, etc. Es significativo a este respecto lo que se contiene en los principios generales del *Motu Proprio* de San Pío X: tras considerar la música sagrada como parte integrante de la liturgia solemne y, por tanto, compartiendo su mismo fin, establece que, asimismo, debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia: santidad, bondad de formas y universalidad; e inmediatamente explícita que la música «debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes». La incompatibilidad entre *santo* y *profano* es total, hecho que hoy, a la luz del Vaticano II y del recuerdo de la llamada universal a la santidad, independientemente de la pertenencia a un estado clerical, laical, en el ámbito matrimonial y no sólo en un estado consagrado, o de vivencia de un celibato apostólico como laico, nos cuesta mucho comprender. No podemos juzgar los términos utilizados en una legislación de comienzos de siglo XX con la mentalidad del siglo XXI y por ello deberíamos ser cautos al enjuiciar estos principios como los causantes de la uniformidad estilística de los repertorios reformistas, e incluso de una limitación de la libre inspiración del compositor.²¹

No es casual por otra parte que, tras unos años en donde la filosofía puso sistemáticamente de relieve el elemento subjetivo en todo lo que significa teoría del conocimiento y sus consecuencias estéticas en el movimiento romántico, sea en 1854 cuando vio la luz la obra de E. Hanslick, *Lo bello en música*, cuya tesis es la vinculación de la belleza a la forma y, sin negar la facultad expresiva del arte, no dar primacía a lo expresivo por encima de lo que Hanslick consideraba fundamental, que es la forma. Por si nos quedaran dudas, confirmamos la relación entre la reforma de la música religiosa y las corrientes positivistas cuando vemos a Hanslick citado y ensalzado en algunos de los escritos que reflexionan sobre aspectos implícitos en las inquietudes reformistas. Es el caso de una serie de intere-

20. Resurgieron, por ejemplo, antiguas órdenes religiosas y se desarrollaron nuevas instituciones orientadas a la acción sobre la sociedad moderna: Marianistas (1816), Padres Blancos (1868); Salesianos (1874); Claretianos (1849); Hermanitas de los Pobres, las Siervas de María, las Adoratrices, Esclavas, Teresianas, etc.

21. Cfr. a este respecto el interesante y sugerente estudio de J. Paulo da Costa Antúnez, *Soli Deo Gloria. Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*, Porto, Universidade Católica Portuguesa y Fundação Eng^o Antonio de Almeida, 1996.

santes artículos publicados en la revista *Civiltà Cattolica* en los años 1887 a 1889 y que revisan los presupuestos de la música sacra. Bajo títulos como «La música sacra e le presenti riforme»,²² o el mucho más sugestivo en relación a la cuestión que nos ocupa «L'arte dei suoni e gli affeti»,²³ se cita a Hanslick como autor de finísimo discernimiento y su obra como medio que ha combatido errores presentes en muchos de los prejuicios que pueden señalarse en los detractores de la reforma de la música religiosa.

Asimismo no podemos desvincular nuestro análisis del entorno ideológico de la propia historia de la Iglesia. La postura reformista no es en absoluto un hecho aislado, sino una manifestación más de una reacción general de la Iglesia ante el avance de corrientes ideológicas cada vez más desvinculadas de la metafísica y de una antropología de sentido trascendente, así como una corriente que prende también en otros ámbitos de las artes. Podríamos concretar por una parte los rasgos caracterizadores de este espíritu reformista, en la restauración del verdadero canto gregoriano, así como en la recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI y a la par la creación de un nuevo estilo de composición musical. Si los dos primeros apartados no ofrecen dudas, el que se refiere a las nuevas composiciones resulta más conflictivo a la luz de algunos de los resultados compositivos. Si bien en los años sesenta y siguientes lo que preocupa es el alejamiento de elementos que transporten al fiel a los espacios profanos, teatrales o del salón en boga, así como la sobriedad de los medios instrumentales, e incluso vocales, con una tendencia hacia las obras *a capella*, hacia la desaparición de los pasajes solísticos de lucimiento, etc., conforme las disposiciones legislativas comienzan a sucederse, hasta abocar en la promulgación del *Motu Proprio* de San Pío X en 1903, la propuesta de modelos compositivos inspirados en el gregoriano y en las técnicas de la polifonía clásica fueron propiciando que, en algunos casos, se tendiera más a la copia, con una buena técnica, que a la inspiración creativa y de alto valor artístico. Esta realidad es uno de los grandes tópicos que encontramos en los estudios de la música religiosa del siglo XIX y primeros años del siglo XX, sin embargo, debemos insistir en que el hecho de que algunos compositores *fossilizaran* unas técnicas compositivas, mostrando exclusivamente en sus obras una *buena técnica*, ni es la realidad total del repertorio de ese momento, ni ha sido así en todo el largo proceso en el que se fue gestando la promulgación de las disposiciones pontificias.

Si bien es innegable que a partir de 1903 ocuparon un primer plano los modelos compositivos que seguían los esquemas del repertorio gregoriano y el de la polifonía clásica, no es cierto que en el espíritu de la ley estuviera imponer una visión historicista trasnochada y limitar la libertad del compositor. Tanto en el documento papal (1903), como en muchos otros anteriores, emanados de autoridades eclesiásticas locales, o bien en lo dispuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en junio de 1894, la Iglesia, y cito ya el texto de Pío X, «ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los si-

22. Serie XIII, vol. VII, p. 158-176 y 398-414, 1887.

23. Serie XIII, vol. VIII, p. 33-50, 1887.

glos el genio ha sabido hallar de bueno y bello». Vuelvo por tanto a plantear la necesidad de conocer y analizar el ingente repertorio de música religiosa salida de la mano de nuestros compositores a partir de la década de los cincuenta. Y no sólo el repertorio decimonónico, sino también el que sigue ya directamente los dictados del *Motu Proprio* y que continuó vigente hasta prácticamente la renovación que impuso el Concilio Vaticano II. Compositores como Domingo Olleta (Zaragoza, 1819-1895), Mas y Serracant (Barcelona, 1866), Felipe Gorriti (1839-1896), Eduardo Torres (Valencia, 1872 - Sevilla, 1927) y un largo etcétera que nos lleva a otros mucho más cercanos en el tiempo como son P. Nemesio Otaño (1880-1956) o el también jesuita P. José Ignacio Prieto (Gijón, 1900 - Alcalá de Henares, 1980), deben ser estudiados e interpretados para poder emitir en su justa medida un juicio sobre el valor artístico de esta producción musical.

Sería interesante también analizar la obra religiosa de compositores que no pertenecieron al estado religioso y que, en su trayectoria compositiva triunfaron como compositores líricos, faceta que en la mayoría de los casos era la única conocida. Un análisis comparativo, así como una contextualización ideológica de esta producción con la de los otros géneros de la música española, podría confirmarnos que tienen presupuestos comunes e inquietudes perfectamente relacionables. No debemos olvidar que algunos de los nombres que aparecían como punta de lanza de la reforma religiosa, formando parte de la Junta Directiva de la Asociación Isidoriana para la Reforma de la Música Religiosa, establecida en Madrid en los años noventa, o en otras actividades diversas, eran los mismos que escribieron manifiestos nacionalistas, que clamaron por la existencia de una *ópera española* y que consideraron que el acervo popular y nuestro pasado histórico eran los puntos de inspiración para consolidar una música española que tuviera a su vez vocación europeísta por su calidad técnica y artística.²⁴ En la relación de componentes de la citada Junta Directiva aparecen Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Fray Estoque de Uriarte, Valentín Zubiaurre, José Esperanza y Sola, etc. a los que luego se unirán como socios Enrique Granados y otros compositores destacados.²⁵

Todo este mundo de relaciones podría también establecerse en el ámbito general de la inquietud regeneracionista que fue en aumento hacia finales de siglo. Muchos de estos autores reclamaron asimismo la necesidad de la formación intelectual del músico; denunciaron la ignorancia de nuestro pasado histórico musical; la crítica musical evolucionó de forma muy interesante y se apeló a la necesidad de formación del público, etc. De ahí que insistamos también en otro rasgo más de esta necesidad de estudio conjunto con las otras manifestaciones de la música española, de la mano del interés que en aquel momento suscitaron los momentos florecientes de la música eclesiástica, es decir, el gregoriano y la música polifónica del siglo XVI. No debemos olvidar en este sentido que el siglo XIX fue un siglo de nacionalismos, en el que se buscaban los signos distintivos del

24. Francesc BONASTRE, «Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903», *AM*, núm. 17 (1973).

25. *La Música Religiosa en España*, 2, 1 (febrero 1896).

lenguaje musical de cada una de las naciones, poniendo los ojos en las esencias populares y en las esencias históricas. Son decenas los ejemplos que podríamos poner, pero innecesarios por conocidos. La iglesia cifra su «ser musical propio» en esos dos momentos culminantes de su historia: el gregoriano y la polifonía del XVI. Y son ambos estilos los que debieron inspirar a los compositores en su lenguaje compositivo en el que, como elemento ineludible, debía estar la propia inspiración, la calidad artística y técnica y, en el caso de la música litúrgica, el respeto a la función.

También llegados aquí cabría el paralelismo. El proceso es similar en el movimiento nacionalista en relación al acervo de la música popular así como, posteriormente, a nuestro pasado histórico, «el lied es el canto popular transformado», dirá Eustoquio de Uriarte,²⁶ idea que será repetida, de una u otra manera, por muchos otros autores; pero no debemos esperar a los años noventa; en España son los años cincuenta los que presencian unas claras inquietudes por encontrar el camino de la música española: no olvidemos que 1851 es la fecha de estreno de *Jugar con Fuego*, zarzuela de Barbieri que abre el momento cumbre de la zarzuela grande española; y también son los años cincuenta los que presencian las primeras composiciones *a cappella* de algunos compositores, con el consiguiente alejamiento de lenguajes grandilocuentes; y también los cincuenta es la década del siglo XIX en la que empiezan a ver la luz los primeros volúmenes de dos de las iniciativas de mayor interés de Hilarión Eslava: *La lira sacro-hispana* y *Museo Orgánico Español*, ambas ediciones ambiciosas, y cuya finalidad no era otra que dar a conocer lo mejor de nuestra música española desde el siglo XVI hasta el momento coetáneo a su editor.

Ni estas iniciativas, ni las primeras obras de tendencia purista son hechos aislados en la historia de la música religiosa española; además de los ya citados deberían citarse muchos otros nombres y muchos otros deberían estudiarse todavía. Pero quizá lo más importante, a diferencia de la inerte pervivencia de la técnica contrapuntística en la primera mitad de siglo, es que, en gran parte de estos compositores, es un estilo elegido conscientemente, en el que se mira a los modelos presentados como emblemáticos de la historia de la composición litúrgica y en el que lo que falla en ocasiones es el vuelo creativo, el dominio técnico y la maestría compositiva de sus autores. Este hecho también se encuentra en tantos otros campos de la música española de estos momentos en los que desarrollándose un soporte ideológico clarificador del camino por donde debiera ir el nacionalismo musical, los resultados son desiguales en su validez y calidad compositiva.

Un apartado concreto dentro de la composición musical de este momento es el relativo a la música para órgano, en torno a la que se desarrolla una interesante preocupación por adaptarla a la índole y naturaleza de este instrumento y formar en este sentido un amplio repertorio para organistas.²⁷ Los escasos estudios que se han realizado en torno a la música de órgano de la primera mitad del siglo XIX coin-

26. Eustoquio de URIARTE, «Lirismo en música», *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (15 febrero 1891).

27. *La Música Religiosa en España*, 1, 1 (enero 1896).

ciden en subrayar la importancia de la escuela que se crea en torno a Ramón Ferreñac (nacido en 1785), organista del Pilar de Zaragoza e iniciador, según Araiz,²⁸ de una eminente escuela de organistas aragoneses que perduró durante todo el siglo XIX. Una de sus obras más bellas, la colección de versos, ha sido editada recientemente por José Vicente González Valle. Pertenecientes a esta escuela fueron los maestros Anel y Valentín Faura, organistas de la Seo y del Pilar respectivamente en el XIX. También Eslava habla en su *Museo Orgánico español* de una «prestigiosa escuela organística de Zaragoza (Nicolás Ledesma, Valentín Metón, Manuel Sanclemente, etc.) creada por Ramón Ferreñac y que, junto a la de Montserrat gozaba de una gran reputación a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Lógicamente la composición para órgano va muy vinculada al instrumento del que se disponga. Ya desde los primeros años de siglo se construyeron nuevos instrumentos y, paulatinamente, la tradición del órgano ibérico fue sustituida por instrumentos que con bastante frecuencia eran de concepción francesa. Entre los órganos nuevos, construidos en fecha más temprana cabría citar entre otros el de la catedral de Sevilla, de Valentín Verdalonga en 1821.²⁹ De 1818 es el órgano de la catedral de Calahorra; en 1816 se hizo el de la iglesia de San Pablo (Zaragoza),³⁰ etc. De los organeros activos en estos años destacamos, además de la familia Verdalonga, a Eulogio García, Félix Nielfa, Prudencio Nicolás Polo, Ricardo Rodríguez, Marcial Rodríguez, Nicolás Gil, José Otores (familia de organeros muy activos en Castilla), Cándido Cabezas³¹ y en la zona catalana nombres como Estadella, Vilarbó, Puig, Lorenzano,³² etc. Por citar sólo algún ejemplo de la presencia francesa en España recordamos los casos del convento de Santa Teresa en Ávila, donde se instaló en 1902 un Cavaillé Coll y en 1924 se iniciaron los trámites para que el organero Juan Melcher sustituyera en la catedral el órgano de Pedro Liborna Echevarría por otro nuevo, etc., hechos por otra parte que se enmarcan en el contexto de una renovación general de los órganos de las catedrales españolas.³³

Nombres destacados en el ámbito compositivo de la música orgánica son: Rafael Palau, su discípulo José Colomer, Magín Puntí y Ramón Bonet, catalanes, Pascual Pérez Gascón, valenciano, discípulo suyo fue José María Ubeda (Gandía, 1839-1909), Juan Bautista Guzmán, (Aldaga, 1846), Eduardo Torres, etc. El com-

28. Andrés ARAIZ MARTÍNEZ, *La música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942, p. 154 y s.

29. José Enrique AYARRA, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*, Madrid, 1974.

30. José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *Sonatas para órgano a cuatro manos, Ramón Ferreñac (1763-1832)*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1995.

31. AIZPURÚA, «La aparición del órgano romántico en Valladolid», *Nasarre*, XII/2 (1996); Ángeles ALONSO, «El órgano en la prensa musical del siglo XIX», en *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, 1995.

32. Francesc CORTÉS I MIR, «Perspectivas de futur en el segle XIX català», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. 4 (1997). Actes del II Simposi de Musicologia Catalana, «La musicologia a Catalunya, propostes de futur», p. 141-142.

33. María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La tradición organera vallisoletana en el siglo XX», *Rev. Folklore* [Valladolid], (1981), p. 21-27.

positor F. Gorriti, además de despuntar en el terreno compositivo, contribuyó a la implantación de la organería romántica francesa en España ya que compró dos órganos Stoltz para Tolosa (el de Santa María y el de las Clarisas) y presidió el jurado para la compra del Cavallé Coll de la basílica de Loyola.

Si nos detenemos ahora un poco más en las primeras décadas del siglo XX, vemos como, una vez promulgado el *Motu Proprio*, sus prescripciones se difundieron rápidamente por toda Europa. En España el eco más importante de esta legislación se produjo en Valladolid con la celebración, en 1907, del I Congreso Nacional de Música Sagrada. Dos años antes José María de Cos, arzobispo entonces de Valladolid y personalidad que ya había tenido un gran protagonismo en otras iniciativas del movimiento renovador, había promulgado el *Edicto y reglamentos sobre la música sagrada*,³⁴ recibido con grandes elogios en todas las revistas españolas y extranjeras relacionadas con la reforma.³⁵ Quizá este éxito alentó a la empresa a celebrar en Valladolid un Congreso de Música Sagrada que quedó fijado para los días 26, 27 y 28 de abril de 1907.³⁶ Las conclusiones de este congreso reflejan perfectamente las preocupaciones imperantes. No podemos reseñarlas al completo, sino tan sólo las más destacadas: en relación al repertorio se instó a no ejecutar sino la música señalada en el *Motu Proprio*, es decir, el canto gregoriano, el género polifónico recomendado y la música moderna de buena factura y carácter religioso, previamente aprobada. Otros aspectos que se recogen son los relativos a la provisión de plazas de organistas, cantores e instrumentistas; la participación de las voces femeninas; aspectos de la educación musical, así como la revitalización del órgano de tubos y los instrumentos permitidos en la Iglesia.³⁷ Todo ello contribuyó a que las disposiciones del *Edicto y reglamento de la música sagrada* promulgados poco tiempo antes por los prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid se pusieran en vigor rápidamente y con una gran fidelidad a lo prescrito. Uno de los aspectos a los que apenas me he referido, pero que considero digno de tener en cuenta, es la seriedad con la que se acometió el impulso que pretendió darse a la educación musical y a la exigencia de conocimientos musicales de todos aquellos que fueron a tener una responsabilidad musical en *parroquias, seminarios, catedrales, etc.* Este aspecto se contempló como el mejor medio de promover la reforma y se concretó en los siguientes aspectos: en primer lugar, el nombramiento de la comisión archidiócesana formada por personas competentes en *cosas de música sagrada*; el establecimiento en el seminario de una escuela de canto, con un detallado programa de cuatro años de duración y la formación de Scholas Cantorum. En relación con esto, se detalla el reglamento particular para la enseñanza del canto litúrgico en los seminarios, en el que se establece «la

34. *Edicto y reglamentos sobre música sagrada promulgados por los Rvdmos. prelados de la Provincia Eclesiástica de Valladolid*, Valladolid, 1905.

35. Entre otras, *Musica Sacra* (Milán, enero 1906), *Santa Cecilia* (Turín, enero 1906); *Revue de Chant Gregorien* (Grenoble, mayo-junio 1907), etc.

36. Andrés Martín, *Crónica del I Congreso de Música Sagrada*. Valladolid, 1908. Luis VILLALBA, «El Primer Congreso Nacional de Música Sagrada», *Ciudad de Dios* (1907), p. 73-74.

37. Maria Antònia VIRGILI BLANQUET, *La música en Valladolid en el siglo XX*, Valladolid, 1985.

enseñanza y estudio del canto coral y gregoriano y le damos carácter de asignatura estricta y rigurosamente obligatoria, con lección diaria durante cuatro cursos... y la duración de las clases será de una hora y media», y se especifica el programa detallado de cada uno de los cursos, se desarrollan los programas para el examen de cantores de parroquias y cantoras de oficio en los conventos y el programa para el examen de organistas que servían ya en alguna parroquia.³⁸

Al Congreso de Valladolid siguieron una serie de convocatorias más como las de Sevilla en 1908, Barcelona en 1912, Vitoria en 1928, etc. La efectividad de las disposiciones que se iban tomando en todos ellos estuvo vinculada a figuras señeras entre las que debemos citar a Enrique Barrera, Federico Olmeda y sobre todo a Vicente Goicoechea, quien estuvo de maestro de capilla de la catedral de Valladolid desde 1890 hasta su muerte, en 1916. A ellos habría que sumar una nutrida relación de compositores que vieron sus obras publicadas y que llegaron a tener una gran difusión. Si examinamos rápidamente catálogos de algunos de los almacenes de música más importantes del momento veremos como el capítulo dedicado a la música religiosa no es menor que el de la canción, o el del teatro lírico, manteniéndose con demanda todavía autores anteriores y apareciendo un elevado número de compositores que desarrollan su maestría no sólo en repertorios estrictamente litúrgicos, sino también con obras cada vez más demandadas en el creciente número de actos de religiosidad popular que proliferaron en esos primeros decenios de siglo: novenas, actos de piedad a los Dolores de la Virgen, cantos a San José, a la Virgen del Carmen, a la del Pilar, rosarios, trisagios, villancicos y cantos para Navidad, etc. Entre los nombres que más aparecen en las ofertas de estos catálogos tenemos los de: Sancho Marraco, Mas y Serracant, Otaño, Serrano, Gorriti, Calahorra, Ripollés, Torres, Íñiguez, Ledesma, Arabaolaza, a la par que siguen apareciendo Eslava y otros autores anteriores;³⁹ en catálogos más restringidos a una zona geográfica, como el del almacén de música de Mariano Biu, de Zaragoza, los que más obras ofertan son Beobide, Cosme de Benito, Ribera Miro, Valdés, Busca de Sagastizabal, Almandoz, Goicoechea, Gomis, incluyendo una sección específica de cánticos a la Virgen del Pilar. Junto a ellos aparecen en proporción escasos nombres de compositores extranjeros, excepto en uno de los catálogos que hemos podido consultar y que es el de la casa Manuel Vellido de Bilbao del año 1929. En él, junto a la incorporación del *Stabat Mater* de Arriaga y autores ya citados, están en venta las obras de Filke, Foschini, Goller, Gruber, Hartmann, Kogerer, Mitterer, Alessio, Piazzano, Tebaldini, Bentivoglio, Capoci, Griesbacher, Haller, Perosi, Ravanello, Casimiri, Casciolini, etc.

Las tendencias estilísticas que siguieron los dictados del *Motu Proprio* apenas variaron después de la guerra y se siguieron manteniendo en lo que son los

38. En estos casos se advierte que el examen era menos exigente que en el caso de un organista nuevo que pretendiera acceder a un puesto vacante. Se contempla pues la existencia de lo que hoy llamaríamos «un examen restringido».

39. Catálogo de la Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), *Extracto del catálogo general*, Madrid, 1930.

criterios esenciales. Ésa fue la situación hasta que se convocó el Concilio Vaticano II y paulatinamente se fueron poniendo en práctica las indicaciones establecidas en las reglamentaciones respectivas. En los años sesenta España tenía un número no escaso de muy buenos músicos, que también estaban reclamando atención y que se fueron replegando a impulsos de las nuevas tendencias *comunitarias* y los nuevos condicionamientos pastorales. Entre ellos cabe destacar al P. J. Ignacio Prieto (Gijón 1900-1982), al que ya hemos citado anteriormente, pero que prolongó su actividad hasta la década de los ochenta y es un buen ejemplo de la evolución estética que algunos de ellos desarrollan. Ángel Medina lo plasma con mucho acierto al afirmar del P. Prieto que se enmarca «en una generación de compositores religiosos que dignifica este género de música según los principios emanados del *Motu Proprio*. Lo peculiar es que se sitúa en la línea más avanzada de su generación, a base de un lenguaje musical muy pensado, atrevido, sin vanguardismos innecesarios».⁴⁰

Con la valoración que Ángel Medina hace de este músico, y que podría aplicarse también a otros de su generación, cerramos este segundo gran apartado de mi trabajo para pasar a continuación a sistematizar algunas de las sugerencias que en el transcurso del mismo han ido saliendo y que considero podrían ser vías de investigación de este campo concreto de nuestro siglo XIX musical.

3. SUGERENCIAS DE FUTURO

Como trabajos de base sugiero algunas actuaciones y quiero llamar la atención sobre algunas cuestiones:

1. Importancia de no excluir de las catalogaciones de los fondos musicales aquellos relativos a los siglos XIX y primera mitad del XX. Por otra parte se están localizando numerosos archivos de interés pertenecientes a la época inicial del movimiento reformista, década de los sesenta, setenta y en mayor medida numerosas obras, manuscritas y editadas, posteriores al *Motu Proprio* de San Pío X.

Ello nos lleva a pensar en la necesidad de una búsqueda sistemática en centros como seminarios que sigan activos y hayan conservado sus bibliotecas; en parroquias e iglesias destacadas: en El Buen Suceso de Madrid fue organista Pablo Hernández; Andreví lo fue de La Merced de Barcelona a su vuelta de Burdeos y después de haber estado en Segorbe, Santa María del Mar y la Capilla Real; también en La Merced fue maestro de capilla, desde 1881, el catalán Buenaventura Frigola; Mas i Serracant (Barcelona, 1866) fue organista de San Agustín y desde 1895 maestro de capilla de San Pedro de las Puellas; José Cumellas Ribó (Barcelona, 1875) fue maestro de capilla y organista en San Felipe Neri (Gracia), Nuestra Señora de Pompeya de los RR. PP. Capuchinos, y profesor de las escuelas musicales del Pensionado de los PP. Jesuitas de Sarriá; habría que prestar aten-

40. Ángel MEDINA, «El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del *Motu Proprio*», *Studium Ovetense*, núm. 22 (1994), p. 121-144.

ción a todo el foco jesuita que se formó en torno al Padre Otaño. De hecho, en los trabajos de localización de fuentes musicales de Cantabria, realizada en el marco del Centro de Documentación Musical impulsado por la Fundación Botín, han salido numerosas partituras de estos círculos.

Es importante ir completando los catálogos de nuestros compositores con la localización geográfica de sus obras. Ello permite calibrar su capacidad de difusión, la extensión de la recepción de determinados repertorios, etc.

2. Conveniencia de no olvidar en el estudio de compositores con cierto peso en la música española del XIX y comienzos del XX, sus obras religiosas: Fernando Sor⁴¹ tiene obras de género religioso, Conrado del Campo (Madrid, 1879), también, este carácter religioso, en otros autores se olvida casi sistemáticamente.

3. Relacionado con estos dos puntos, está el mundo hispanoamericano, al que podemos acceder con facilidad gracias a la edición del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sin embargo, se constata que, en general y hasta ahora, se le ha prestado escasa o nula atención a este repertorio religioso del XIX, y, sin embargo, en el caso concreto sobre el que estoy trabajando, Cuba, han aparecido en estos tres años cuatro importantes archivos con numerosas obras de este período.

4. En relación a trabajos de base, planteo la conveniencia de realizar un vaciado sistemático de las revistas musicales religiosas que se publican en España durante el siglo XIX, y no sólo de las musicales, sino también de otro tipo de publicaciones que nos brindan datos interesantísimos: boletines de las respectivas diócesis; la *Guía del Estado eclesiástico de España*; la *Revista Parroquial de Música Sagrada* (en catalán) impulsada por Mas i Serracant (Barcelona, 1866); la *España Sacro-musical*, en castellano, impulsada por él mismo; *Música Sacro-hispana* (Valladolid 1907-1923); *La Música Religiosa de España* (Madrid, 1898-1899); *Ciudad de Dios*; *Tesoro Sacro-musical*; *Biblioteca Sacro-musical* (Madrid, 1911) *El Buen Consejo*, etc.

No puede obviarse en el estudio de estos temas la búsqueda en otras revistas de índole general como son la *Gaceta Musical de Madrid*; *La Correspondencia Musical*; *Crónica de la Música*; *La Ilustración Musical*; *La Gaceta Musical Barcelonesa*, etc.

Se debe tener presente de igual modo algunas de las revistas extranjeras que se editaron también por estos años. Destacamos entre ellas: *Musica Sacra* (Milán, enero de 1906); *Santa Cecilia* (Turín, enero de 1906); *Revue de Chant Gregorien* (Grenoble, mayo-junio de 1907), etc.

En todas estas revistas aparecen sistemáticamente artículos que pueden ayudar a establecer las coordenadas ideológicas y contextuales en las que se desarrolla la música religiosa y el movimiento reformista. Ello debe completarse con la localización y estudio de los numerosos opúsculos y obras teóricas que se escriben durante estos años y que aportan un buen bagaje conceptual. Hemos apuntado ya

41. Pompeyo PÉREZ DÍAZ, «Una aportación al estudio de la obra religiosa de Fernando Sor», en Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *RdM*, núm. 20, 1 (1997).

la necesidad de analizar el repertorio de este momento y algunos de los contenidos de los documentos legislativos emanados de los episcopados, así como los que proceden directamente de Roma, en el contexto de la época en relación a las tendencias filosóficas predominantes, el concepto de liturgia, a la idea que se tiene de cómo debe ser la participación de los fieles en la misma y si existe sentido *comunitario*, de asamblea, etc. Elementos todos ellos muy presentes en la actualidad, pero que no podemos, ni mucho menos, aplicar linealmente a períodos anteriores.

5. Como material de base, de interés para llegar a establecer las coordenadas en las que se desarrolla nuestra música religiosa, consideramos también la conveniencia de un estudio sistemático de las Actas de los Congresos Nacionales de Música Sagrada. En muchas de estas publicaciones, así como en los numerosos artículos que salpican las revistas especializadas en fechas cercanas a sus celebraciones, se reseñan las conclusiones de las secciones, los trabajos presentados, las actividades musicales desarrolladas, con los repertorios que los componen, intérpretes, etc. Es sin duda un buen hilo conductor que permite acercarse a una visión más completa de la evolución de las mentalidades, de la comprensión de determinadas propuestas. Ello puede completar el perfil personal de algunas figuras no del todo ubicadas ideológicamente, etc.

6. Si queremos establecer conclusiones generales relativas a la situación de las catedrales españolas, pero fundamentalmente cuáles fueron las posturas ideológicas de sus cabildos, se hace necesario el estudio pormenorizado de las obligaciones de los maestros de capilla, el eco de las sucesivas normativas que se dieron de modo general; las posturas ante los nuevos estilos compositivos y la evolución del gusto, etc. En relación con ello es necesario un estudio detallado sobre la legislación eclesiástica en lo que atañe a las cuestiones musicales: estilos compositivos, condiciones de los maestros de capilla y organistas, muy especialmente a partir del Concordato de 1851.

En este apartado relativo al estudio de las normativas vigentes en cada centro religioso: estatutos, consuetas, etc., hay que tener en cuenta también el conocimiento exacto de la vida litúrgica, la contextualización de determinadas obras, el lugar que ocupan otras y su vinculación o no a la liturgia; la pervivencia entrado ya el siglo XIX de géneros como el oratorio, como ha estudiado Francesc Bonastre,⁴² los villancicos, la proliferación, conforme avanzaba el siglo, de actos piadosos, no litúrgicos, que explica a su vez el elevado número de composiciones musicales que se componen para ellos, etc.

7. En el plano de trabajos de investigación, lo primero que salta a la vista es la necesidad de un estudio y análisis directo de los repertorios, alejado de prejuicios apriorísticos y tópicos y estableciendo juicios de valor en relación con las obras, pero también en el contexto nacional y europeo de la música religiosa. Sólo de esta manera podremos llegar a hablar con certeza de líneas estilísticas, de

42. Francesc BONASTRE, «L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX», *AnM*, núm. 48 (1993), p. 207-216.

los géneros que pervivieron y de los que desaparecieron, de cuestiones formales, fechas concretas de aparición de determinados instrumentos, de desaparición de otros, tesituras vocales, fechas exactas en las que el repertorio *a capella* triunfó de nuevo y un largo etcétera relacionado directamente con el análisis de estos repertorios religiosos.

8. Otra de las líneas de investigación que considero de interés es la de la enseñanza de la música. La Iglesia perdió, hasta cierto punto, su papel rector en la docencia musical, se afirmó que las capillas desaparecieron, pero la realidad es que no todas, ni en el mismo momento. De hecho algunas continuaron sus actividades durante muchos años. Por otra parte los músicos, ante las dificultades económicas que atravesaron, se sintieron impelidos a buscarse actividades alternativas, entre las cuales ocupó un primer lugar la docencia. Prácticamente todas las academias que impartían clases de música en los primeros decenios del siglo XIX, estaban regidas por eclesiásticos, así como por los religiosos exclaustros. Junto a ello no podemos olvidar el papel que ejercieron los centros impulsados por las sociedades económicas de amigos del país, los liceos y una gran diversidad de iniciativas que, conforme fue avanzando el siglo, fueron impulsadas por la naciente burguesía, floreciente en mayor o menor medida en función de la situación económica de las capitales españolas.

A ello, y en esta misma línea, se suma el estudio de los numerosos tratados y métodos publicados en el siglo XIX. Muchos de ellos salieron de las manos de los músicos de la iglesia, tanto en lo relativo a los métodos de solfeo y composición, como, en mayor medida, los métodos y obras sobre el órgano y otros instrumentos.

Rafael Mitjana enumera en su *Historia de la música en España* un elevado número de métodos, tratados,⁴³ etc., a los que se deben sumar otros localizados posteriormente. Por citar sólo algunos, recordaremos el *Tratado de composición* de Pedro Aranaz (†1821); la obra de Pedro Claparols i Maruñs, *Elementos de música. El maestro y discípulo* (Barcelona, 1825); la obra teórica de Manuel Camps, *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (Barcelona, 1834); el *Tratado de armonía* de Andreví, editado en Francia en 1848; el de *Armonía y composición* de Eslava, junto con su método de solfeo; Jesús Sancho Marraco tiene también un método de solfeo superior, publicado en París, etc. En relación con el órgano y su música recordamos, entre otros, los de José Preciado, *Método elemental para órgano de cuatro octavas* (Pamplona, 1855); el de Román Jimeno, *Método completo de órgano* (Madrid, 1857); José Campadabal i Calvet, *El aprendiz de organista*; de Pablo Hernández, *Método de órgano*; el de Julián Campo Ramírez, *Método de pedalier*, Fernando Aranda, *La escuela de pedal*; Buenaventura Íñiguez, *El misal y el breviario del organista*, editado en Pamplona, etc.

Como punto de partida urge la localización de algunos de estos tratados, pero también estudiar su filiación y tendencia, la difusión que tuvieron en el momento

43. Rafael MITJANA, *Historia de la música en España* (reed. en castellano de la edición francesa de 1920), Madrid, Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, 1993, p. 373 y s.

de su edición y posteriormente y, sobre todo, su influencia en relación con la música práctica. Por otra parte, y en el caso concreto de los métodos de órgano, se obtiene de su estudio orientaciones interesantes sobre registración, tipología de los instrumentos que son familiares al autor, en algunos casos repertorios al uso, etc.

9. En relación con otras cuestiones a las que simplemente he aludido, creo necesario llamar la atención en torno a la cuestión del papel de algunos músicos españoles en las tareas de restauración del canto gregoriano. Nombres como Casiano Rojo, quien en 1906 publicó en Valladolid su obra principal *Método de canto gregoriano*; Luciano Serrano, quien trabajó también en esta línea, como abad de Silos; también vinculado a Silos está Germán Prado; en otros ámbitos recordamos a personajes tan destacados como Gregorio Suñol, Francisco Baldelló, el propio Anglés, José Artero, Federico Olmeda, Luis Villaba, Felipe Rubio Piqueiras, Eustoquio de Uriarte, Gonzalo Castrillo, Antonio Noguera, etc.

10. Finalmente, aun siendo consciente de que quedan muchos campos de investigación por abordar, considero absolutamente necesario que los repertorios vuelvan a formar parte de los programas de coros de aficionados y de grupos especializados. Únicamente desde la escucha de estas obras llegaremos a formarnos un juicio claro y objetivo de su valor y podremos acometer su definitiva revalorización y uso funcional. Ciertamente muchas de estas obras difícilmente caben en las orientaciones actuales de la liturgia, y cada vez se hace más urgente una reflexión sobre el ingente patrimonio musical de la Iglesia católica en España. Manteniendo la absoluta identificación con las normativas vigentes y valorando lo que de positivo se contiene en ellas, no estoy menos convencida de la necesidad de búsqueda de un marco extraordinario, como podría ser una festividad concreta, una efeméride determinada, un entorno arquitectónico adecuado, etc. en el que recuperar obras que conforman nuestro pasado histórico, que tienen valía en lo musical y que han nacido para una función que hace que adquieran todo su sentido e incluso que posibilite su profundo entendimiento. Privar de forma generalizada a todo este tesoro de la función para la que fue compuesto es, desde mi punto de vista, privar al fiel de otro medio que pueda facilitarle su más profunda relación con Dios en la liturgia. Es necesario por tanto, un diálogo abierto con los liturgistas, una reflexión conjunta, una buena selección del repertorio y una buena formación de los fieles, de los intérpretes, de los musicólogos y de los sacerdotes a fin de que el criterio claro permita distinguir lo que es una liturgia parroquial diaria de lo que pudiera ser una celebración extraordinaria, donde la escucha se pueda compaginar con la participación activa y en la que se puedan incluso agotar las vías que las orientaciones actuales de la liturgia dejan abierta a la presencia de estos repertorios de mano de intérpretes especializados.