

EL DERECHO DE AUTOR Y LA MÚSICA  
LA SITUACIÓN EN FRANCIA  
EN EL MARCO DE UNA PERSPECTIVA EUROPEA<sup>1</sup>

■  
Anne Le Lay

Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt. Bibliothèque  
anne.lelay@cnrbb.org

**Resumen**

Las cuestiones legales en relación con la documentación musical es uno de los aspectos más actuales de nuestra profesión. La autora presenta la situación en la que se encuentra nuestro país vecino.

*Derechos de autor; Bibliotecas musicales; Francia*

**Abstract**

Legal questions related to music documents are one of the most important subjects in today's music librarianship. The author offers the situation in our neighbour country, France.

*Copyright; Music libraries; France*

---

<sup>1</sup> Texto recibido: 26/04/01; Aceptado: 4/5/01. Este artículo contiene el texto de la conferencia pronunciada por la autora en la Asamblea Anual de AEDOM celebrada en diciembre de 2000 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Traducción realizada por Antonio Álvarez Cañibano.

LE LAY, Anne. "El derecho de autor y la música. La situación en Francia en el marco de una perspectiva europea". En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8 (1): 9-22

El derecho de autor es una de las ramas más complejas del derecho privado, especialmente en el terreno musical: a la música le importan poco las fronteras lingüísticas y jurídicas, y se debe obligatoriamente considerar el aspecto internacional.

## I. ¿CÓMO SE REGLAMENTA EL DERECHO DE AUTOR?

### I.A. En general

En el terreno del derecho de autor, es preciso considerar tres niveles jurídicos: los convenios internacionales, a través de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), las directrices europeas, y las legislaciones nacionales. En la práctica, dependemos exclusivamente de nuestras legislaciones nacionales que deben estar de acuerdo con las directrices europeas así como con los convenios internacionales, en el caso de que nuestro país los haya firmado. Hay, pues, un principio de armonización de nuestra legislación en Europa. No quisiera hacer aquí una conferencia sobre filosofía del derecho, pero hay que reconocer que dos países europeos contrastan jurídica e históricamente: el Reino Unido y Francia, arrastrando cada uno de ellos tras sí una parte de los demás Estados-miembros, países europeos del norte y países europeos del sur.

### I.B. La oposición Norte-Sur

Al Reino Unido, para completar algunos textos legales bastante generales y poco numerosos, se le reconocen un cierto número de usos que, de una manera muy pragmática, pueden evolucionar y adaptarse a los cambios socio-económicos y tecnológicos. Se habla allí de copyright, es decir del derecho de explotación de una obra. Aunque los autores son los primeros titulares de este derecho, este sistema protege sobre todo a los editores que aseguran la explotación comercial de las obras, a menudo consideradas como productos.

En Francia aplicamos el adagio del Derecho Romano: *Dura lex, sed lex*; es toda la potencia de la Ley, de *lo escrito*. Las leyes y los decretos se acumulan y se superponen; cuando llegan a ser demasiado numerosas se las reúne en un código. El mayor inconveniente de este sistema es su rigidez y la lentitud de los legisladores: cuando un texto puede ser aplicado la situación ya ha evolucionado. Estamos hablando del derecho de autor: el derecho de base es un derecho moral que asegura el respeto de nombre del autor en tanto que persona y la integridad de su obra. Este derecho es inalienable, intransmisible e imprescriptible. A continuación, vienen los derechos patrimoniales, derecho de reproducción y derecho de representación, transmisibles (en particular a los editores) y limitados en el tiempo, 70 años después de la muerte del autor.

Desde el siglo XIX, el Reino Unido se encuentra dotado de bibliotecas públicas, incluso en pequeñas poblaciones; estas bibliotecas ofrecen de manera natural no solamente libros, sino también partituras, materiales de orquesta y coro. Esto responde a una práctica musical amateur más extendida que en Francia, sobre todo en esta época.

En Francia hay que esperar hasta mediados del siglo XX para ver el desarrollo de una verdadera política de lectura pública.

## II. DIVERSIDAD DE SOPORTES, DIVERSIDAD DE TRATAMIENTO JURIDICO

### II.A. La música en las bibliotecas francesas antes de 1986

En 1957, año en que se aprueba la ley básica en materia de derecho de autor, la música está todavía poco presente en las bibliotecas francesas y, sobre todo, se encuentra dispersa. En la Biblioteca Nacional, por ejemplo, el investigador de lo musical debe sucesivamente acudir a tres lugares diferentes: al Departamento de Impresos, para las monografías, al Departamento de Música, para la música impre-

sa, y al que se llamaba entonces Fonoteca Nacional, para los documentos sonoros.

Por otro lado, la música impresa estaba presente, casi siempre como fondo antiguo, en las bibliotecas públicas destacadas, en los conservatorios y en los centros de investigación. Estos documentos eran tratados casi como documentos de archivo: nada de préstamo y acceso limitado. La ley de 1957 no tuvo, en su época, consecuencias profundas para las bibliotecas en el sentido estricto y etimológico del término.

Los documentos musicales aparecen de forma masiva en las bibliotecas a comienzo de los años 60, con los documentos sonoros. Se asiste entonces a la creación de las discotecas —*el término es importante*— al lado de las bibliotecas y, con frecuencia, separadas de éstas, como en la Biblioteca Nacional; por razones ciertamente técnicas y biblioteconómicas pero también, yendo a veces muy lejos en esta separación, por condiciones de inscripción diferentes a las de la biblioteca, horario de apertura diferente, etc.

Las discotecas prestan sin problemas discos y pasan del vinilo al disco compacto antes de que la ley de 1986 institucionalizase la teoría llamada de los *derechos vecinos* en favor de los intérpretes y los productores.

## **II.B. Los videogramas**

Después de la ley de 1986, la edición de videogramas está en plena expansión y la situación se complica singularmente.

Por un lado, la música ya no es la única implicada en este nuevo soporte (es incluso la que a veces tiene una presencia más débil, en contraste con la ficción y los documentales en general). Desde entonces, la separación biblioteca/discoteca se presenta progresivamente como obsoleta y se habla más bien de mediatecas especializadas o enciclopédicas; en estas últimas, el departamento de música reagrupa en lo sucesivo tanto documentos impresos (monografías y música impresa al uso) como documentos sonoros y audiovisuales.

Por otro lado, al diálogo tradicional entre bibliotecarios-usuarios, y los derecho habientes (autores, editores, productores, intérpretes), se suma un tercer interlocutor: las empresas de alquiler de vídeo que acusan a las bibliotecas de competencia desleal, puesto que prestan gratis documentos que ellas alquilan.

La Ley es entonces interpretada de manera estricta, y las bibliotecas son conminadas a no adquirir más que documentos para los que los derechos han sido negociados y facturados. Algunas empresas proponen catálogos de venta de cintas de vídeo con una triple tarifa: tarifa pública (únicamente visionado privado), tarifa bibliotecas (consulta in situ y préstamo individual para un visionado privado) y tarifa alquiler. Desgraciadamente, la música, como el arte en general, está mal representada en estos catálogos. En efecto, estas entidades no son filantrópicas e, incluso si tienen la sensatez de dirigirse a instituciones culturales, tienen tendencia a proponer en sus catálogos obras y documentos que interesen a un público lo más vasto posible; se trata, y es bastante natural, de rentabilizar los gastos de negociación de los derechos.

¿Qué hacer en una biblioteca especializada? Como no tenemos el peso jurídico ni económico suficiente para negociar directamente con el conjunto de los derecho habientes, nos encontramos en una situación muy incómoda. Cada vez que hemos intentado ponernos en contacto con los productores y editores, insistiendo en el carácter pedagógico de nuestra institución, sólo hemos obtenido medias respuestas; el peso de *lo escrito* es tal que no hemos podido conseguir la más mínima autorización oficial *escrita* que nos respalde. Estamos, pues, condenados a sufrir una situación de tolerancia, sin reconocimiento, que puede cambiar en cualquier momento en función de la evolución de las situaciones tecnológicas y económicas.

## **II.C. Documentos multimedia**

Las empresas de venta de documentos videográficos proponen ahora un catálogo multimedia con una evolución interesante: doble

referencia aplicada a las bibliotecas, para la consulta in situ y para el préstamo. Las tarifas son ligeramente inferiores si el documento está sólo destinado para la consulta in situ, lo que parece *normal* teniendo en cuenta el riesgo de copia salvaje de los documentos prestados. Pero, por otro lado, es necesario también tener en cuenta que es menos costoso para una biblioteca prestar estos documentos *que ofrecerlos en un confortable punto de consulta!* Para este soporte, desgraciadamente, en el terreno musical, yo haría las mismas reflexiones que para los documentos videográficos: pobre presencia de la música en los catálogos y ausencia de referencias extranjeras.

En 1996 se ha creado una asociación de bibliotecarios la ADDNB (Asociación para el Desarrollo de los Documentos Digitales [Numéricos] en Bibliotecas, <http://www.addnb.org>) con el fin de negociar directamente con los editores, permitiendo a las bibliotecas asociadas comprar los documentos al proveedor de su elección, sin pasar por los distribuidores creados en los años 80.

## **II.D. Documentos sonoros**

Al mismo tiempo, se asiste a una evolución distinta, muy inquietante, para los documentos sonoros. Con respecto a estos documentos, que se vienen prestando sin problemas desde hace más de 30 años a pesar del riesgo de copia *paliado, ciertamente, por una tarifa que se aplica a las cintas vírgenes*, algunas importantes bibliotecas firman, cada vez más, convenios y pagan un derecho de consulta in situ, a título de derecho de ejecución. Aunque se trate de consultas masivas y en establecimientos donde no se presta, la amenaza es enorme para las bibliotecas pequeñas, ya sean especializadas o generales, públicas o de investigación, y para las de los conservatorios, si se les impone este derecho de ejecución hasta en las consultas estrictamente individuales.

El tratamiento jurídico de los documentos sonoros entraría en perfecta contradicción con el de los documentos multimedia. Sin embargo, el papel de las bibliotecas permanece: poner a disposición de todos, sin discriminación, los documentos musicales, sea cual fuere el soporte, favoreciendo la multiplicidad cultural.

### III. EL PROBLEMA DEL DERECHO DE COPIA

En 1957 una fotocopidora era un objeto raro, en 2000 se puede reproducir cualquier tipo de documento. La ley francesa es muy clara: según el artículo L 122-5 del Código de la Propiedad Intelectual, *cuando la obra ha sido divulgada, el autor no puede prohibir las copias o reproducciones estrictamente reservadas al uso privado del copista y no destinadas a una utilización colectiva.*

Una biblioteca es un lugar público, ¿en qué situación se encuentra la fotocopidora que se pone a disposición del usuario?

Es preciso considerar dos grupos de bibliotecas:

- 1) Las bibliotecas de investigación y las públicas; su público está constituido por una sucesión de individuos que hacen fotocopias para su uso privado. Por el momento, estos establecimientos no tienen nada que temer, pero ¿hasta cuándo?
- 2) Bibliotecas de centros docentes; su público está constituido por el conjunto de alumnos y profesores. Aquí habría presunción de utilización colectiva, en un lugar público. Así pues, todas las fotocopias son ilegales.

Pero, ante la utilización masiva de fotocopias en los centros docentes (en francés se ha inventado un neologismo a propósito: el *fotocopillage*) se ha considerado urgente el encontrar una solución específica, un entendimiento privado. Francia es el primer país de Europa del sur en haber puesto en pie convenios de este tipo.

#### III.A. En los centros docentes

Es necesario recordar que, en Francia, todo el sistema educativo, desde preescolar a la universidad y la enseñanza profesional, depende del Ministerio de Educación Nacional, salvo la enseñanza musical especializada. Mientras la musicología se estudia en la universidad (Ministerio de Educación Nacional), la práctica musical se estudia en los conservatorios y escuelas de música (Ministerio de Cultura).

### III.A.1. La enseñanza en los conservatorios

En los años 70, el acceso a la práctica musical se democratiza considerablemente. Asistimos a una proliferación de estructuras de enseñanza de la música, y no solamente en las grandes ciudades. Los ayuntamientos han querido, progresivamente, coordinar la acción de estos centros, a veces complementarios, pero con frecuencia rivales y redundantes. Desde entonces, los conservatorios, que eran generalmente las instituciones más antiguas, han absorbido una parte de estas diversas enseñanzas y han evolucionado mucho. Desde 1977 se ha planteado una política general de reforma de la enseñanza musical, se establecen varios *esquemas de orientación pedagógica*: el conservatorio debe ser *un lugar de vida musical y no una yuxtaposición de clases particulares*.

Tres puntos me parecen importantes:

- 1) Reforma de la formación musical; los cursos de solfeo se denominan desde ahora *Formación musical*, que incluye, además de las disciplinas tradicionales como lectura, dictado y teoría, nociones de armonía, análisis, historia de la música, desde los primeros cursos. Todo el trabajo se realiza directamente sobre el repertorio musical.
- 2) Ampliación del repertorio; al exigir el conocimiento de lenguajes musicales *no limitados ni a Europa, ni al universo tonal*, los *esquemas de orientación pedagógica* imponen por lo tanto *la renovación [del repertorio], principalmente con encargos y la difusión de este repertorio*, y el establecimiento de departamentos específicos (música antigua, músicas tradicionales, jazz).
- 3) Práctica colectiva a todos los niveles; al lado y como complemento de las verdaderas clases de música de cámara, que no son accesibles a los alumnos más que a partir de un cierto nivel, se desarrolla una práctica colectiva precoz.

El conjunto de estas reformas, perfectamente justificadas desde el punto de vista musical y pedagógico, ha planteado enormes problemas por lo que respecta a su realización práctica. En efecto, estas

nuevas o reformadas enseñanzas exigen materiales nuevos y la producción editorial de música impresa no ha *acompañado*.

Incluso los pocos conservatorios que ya cuentan con una biblioteca musical no tienen otro remedio que utilizar copias, inevitablemente ilegales puesto que son utilizadas colectivamente en un lugar público. *¡Para cumplir los programas establecidos por el Ministerio de Cultura!*

### III.A.2. Un convenio para los conservatorios

La ley del 3 de enero de 1995, relativa al derecho de reproducción por reprografía, introdujo una excepción preocupante, en cuanto al respeto mismo de los principios privilegio del autor. Esta prevé la cesión automática, por voluntad de la ley, del derecho de reproducción del autor a una sociedad de gestión colectiva, en todos los casos en los que la obra de este último haya sido publicada. La ley y su decreto de aplicación ha dado lugar a un sistema de beneplácito ministerial para las sociedades de gestión colectiva, encargadas de administrar estos derechos. En fin, este sistema prevé de manera uniforme el pago de un canon a la sociedad de gestión colectiva, con el que de todas formas, y de paso, asegurarse el funcionamiento material.

Desde 1990, la Sociedad de Editores de Música, que se convertirá posteriormente en la Sociedad de Editores y Autores de Música (SEAM) *un tardío cambio significativo*, ha elaborado un convenio para permitir, en ciertas condiciones, el uso de fotocopias en los conservatorios. El convenio ha sido firmado entre esta Sociedad, sociedad civil de recaudación, aceptada por el Ministerio de Cultura, y los conservatorios, es decir las municipalidades.

Por una suma global variable (de 27,50 FF. a 37,50 FF HT.) por alumno y al año, se autoriza al conservatorio poder hacer un cierto número de copias (de 10 a 30), válidas para un año, mediante un sello estampado en cada una de ellas.

Toda fotocopia que no lleve el sello justificante, enviado por la SEAM, y usada en las dependencias de un conservatorio se debe

considerar como ilícita. Pero este sello no tiene más que un valor de tolerancia. ¿Cuál es el valor jurídico de este convenio?

En principio, los conservatorios franceses están agrupados en dos asociaciones: la Federación de Escuelas de Música (FEM) *que reconoce la validez del convenio* y los Conservatorios de Francia *que la rechaza*. ¡Los conservatorios asociados a la FEM se benefician de una tarifa preferente! Este convenio no afecta más que a la música impresa.

### III.A.3. Otro ejemplo de convenio

Se ha concluido, hace un año, un protocolo nacional de acuerdo entre el Ministerio de Educación Nacional, el Centro Francés del derecho de Copia (CFC) y la SEAM. En virtud de este protocolo, los centros escolares o universitarios están autorizados para realizar un máximo de 180 fotocopias de obras protegidas, por alumno y al año, por un canon actual de 10 francos TTC (por alumno y año), sin necesidad de que se justifiquen con un sello.

Así pues, un profesor de música en un instituto y colegio, o en la universidad, puede fotocopiar *¡no sólo música impresa, sino también (al contrario que los profesores de conservatorio) extractos de libros o artículos, sin demasiados problemas!* Claro está, que no dependen todos del mismo Ministerio.

### III.B. Análisis de la situación

Este contrato para los centros escolares que dependen del Ministerio de Educación Nacional parece bastante comparable al *Fair use* americano; todas las informaciones concernientes se pueden consultar en Internet en la página del CFC (<http://www.cfcopies.com>). La SEAM, a pesar de haber firmado el protocolo con el Ministerio de Educación Nacional y el CFC, rechaza cualquier aproximación al sistema *Fair use* en la enseñanza musical especializada y no tiene, que yo conozca, ningún sitio en Internet o medio de información accesible.

Queda un problema muy espinoso: no todos los editores franceses forman parte de la SEAM y, por consiguiente, no participan en el marco de este convenio. Al mismo tiempo, ¿qué ocurre con los editores extranjeros, tan importantes en el terreno musical, incluso los que tienen un distribuidor francés en exclusiva miembro de la SEAM?

Los conservatorios que han firmado el convenio de la SEAM han suscrito, en realidad, una especie de seguro. Se benefician de una presunción de buena voluntad en el respeto a la legislación, incluso si estampan de vez en cuando los famosos sellos un poco al azar. Pero ¿y los demás? Yo no he visto, en ninguna parte, que haya una obligación legal de suscribirse.

La SEAM envía agentes jurados a inspeccionar los conservatorios donde, se haga como se haga, por las razones musicales y pedagógicas expuestas más arriba, habrá siempre copias. Y, por supuesto, los conservatorios inspeccionados no han sido elegidos al azar. Varios pleitos se han arreglado amistosamente y, sobre todo, sin publicidad hasta el año pasado.

### *III.B.1. Un caso judicial*

En junio de 1999, la SEAM envió a un agente jurado para controlar el Conservatorio Nacional de la Región de Toulouse, que no ha firmado el convenio. Este agente ha constatado la presencia de fotocopias de partituras de obras musicales protegidas. Sin que mediase un acuerdo amistoso, la SEAM emprendió una acción judicial y el director del conservatorio compareció personalmente ante la 3ª cámara del *Tribunal de Grande Instance de Toulouse*. La sentencia se dictó el 11 de mayo de 2000. El director del conservatorio ha sido condenado por falsificación a una multa delictiva de 10.000 francos, con suspensión.

Ante este fallo, altamente simbólico (la SEAM no había formulado demanda por daños y perjuicios, y la condena a una pena de multa delictiva con suspensión es excepcional), ¿cómo debemos encarar el futuro?

### III.B.2. *¿Qué futuro le espera a la música?*

La elección de las obras para estudio en los conservatorios debería de hacerse según criterios musicales y pedagógicos, ahora bien, se hace demasiado frecuentemente según criterios jurídicos y comerciales. Por consiguiente, la música del siglo XX es menos estudiada que hace algunos años, en contradicción con lo que demandaban los diferentes *Esquemas de orientación pedagógica*. El papel de los conservatorios es, sin embargo, el de formar los músicos del mañana. ¿Por qué la enseñanza musical especializada es tan torpemente penalizada?

El Ministerio de Educación Nacional tiene un peso económico mucho más grande que los conservatorios solos, con el Ministerio de Cultura. Si la situación actual perdura, los autores y editores de música corren el riesgo de salir perdiendo, y la música todavía más.

## IV. LA RESPONSABILIDAD JURÍDICA DEL BIBLIOTECARIO

Si la ley es la misma para todos, todos los centros no tienen las mismas posibilidades de aplicarla: todos los bibliotecarios no son iguales ante la ley.

### IV.A. **Situaciones desiguales**

Solamente las instituciones importantes, que dependen generalmente de la administración del Estado, tienen a su disposición servicios jurídicos completos y competentes, y también los medios económicos que les permite trabajar en la más estricta legalidad. Para las otras bibliotecas, que son las más, la situación es con frecuencia dramática. Los bibliotecarios, en su formación inicial, tienen, en el mejor de los casos, una simple sensibilización ante los problemas en materia de derechos de autor; en su vida profesional cotidiana no tienen ningún interlocutor jurista especializado.

## IV.B. Un ejemplo

Puedo citar el caso de Boulogne-Billancourt.

Es la ciudad más grande del extrarradio parisino con más de 100.000 habitantes. En esta ciudad hay un museo, una importante mediateca central con tres anexos, un *Conservatoire National de Région* que tiene su propia biblioteca. El Ayuntamiento emplea cerca de 2.600 personas, pero no hay en él ningún jurista especializado en derecho de la propiedad intelectual.

¿Qué hace el bibliotecario?

La casualidad de tener una formación jurídica anterior y la buena voluntad no son siempre suficientes. Ahora bien, es necesario, cada vez más a menudo, negociar, tomar decisiones en este terreno.

Hace dos años, la biblioteca del Conservatorio realizó un CD-ROM institucional con ocasión de la inauguración de un nuevo espacio cultural en la ciudad. Yo llevé personalmente los problemas legales; tuve que asumir riesgos, en particular con la estimación del presupuesto necesario para la gestión de estos derechos. Las negociaciones y los contratos han sido llevados directamente por la biblioteca del Conservatorio, sin pasar por los circuitos jerárquicos, obligatorios, pero inexistentes en nuestro caso. La situación ha sido la misma cuando hemos puesto nuestra página en Internet.

¿Quién habría sido responsable en caso de error?

No quisiera terminar en un tono demasiado pesimista, sin embargo.

En Europa, hablamos de armonización, es un término muy positivo y casi musical. Pero estamos desgraciadamente amenazados por la mundialización y la globalización, términos estrictamente económicos y financieros. A nosotros nos toca batirnos para mantener esta idea de armonización que puede, más que ninguna otra, respetar nuestras identidades culturales.

Madrid, 1 de diciembre de 2000

## NOTA

El derecho de autor en el próximo congreso de la AIBM/IAML. Durante el próximo congreso de la AIBM/IAML, que tendrá lugar en Périgueux, Francia, del 8 al 13 de julio de 2001, el *Copyright Committee* organiza dos sesiones. En ellas se tratará el problema de las copias que se realizan o facilitan en diferentes tipos de bibliotecas musicales: archivos y centros de documentación musical, bibliotecas y archivos de radio y orquesta, bibliotecas universitarias y de conservatorio, bibliotecas públicas y bibliotecas de investigación.

El título de estas dos sesiones es: *La copia en las bibliotecas musicales; una solución contractual equilibrada es posible.*

En el curso de la primera sesión, representantes de la OMPI, IFLA y EBLIDA presentarán el punto de vista de sus organizaciones sobre este problema de las copias; anteriormente, durante el primer trimestre de 2001, éstos habrán recibido un listado indicativo de los diferentes tipos de copias realizadas o facilitadas por las bibliotecas musicales.

Al día siguiente tendrá lugar la segunda sesión; consistirá en una mesa redonda que reunirá, en torno a un bibliotecario-moderador, a un abogado especializado, un compositor, un intérprete, un representante de los editores y otro de los productores, quienes comentarán las intervenciones de la víspera.

# ESTUDIO DE USUARIOS: BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN<sup>1</sup>



Koldo Bravo

Biblioteca del Conservatorio de Música de San Sebastián

koldob@jet.es

## Resumen

El estudio de usuarios es una herramienta imprescindible para evaluar los servicios de una biblioteca a través de sus beneficiarios más directos. El presente artículo no pretende únicamente analizar los datos referentes a los usuarios de la Biblioteca del Conservatorio de Donostia-San Sebastián, sino proponer además una forma de parametrizarlos, orientada a las bibliotecas de conservatorios y escuelas de música que afronten una problemática semejante.

*Bibliotecas de conservatorios y escuelas de música; Estudios de usuarios; Biblioteca del Conservatorio de Música de Donostia-San Sebastián*

## Abstract

The study on users is an essential tool to evaluate the services of a library through its closer beneficiaries. This article doesn't intend to analyse the information about users of the Library of Music Conservatory of San Sebastián, but moreover, it wants to suggest a way to put them in order, all this pointed to the libraries of the music conservatories and music schools in general, so that they will be able to face a similar problematic.

*Conservatory and music school libraries; Users surveys; Biblioteca del Conservatorio de Música de Donostia-San Sebastián*

<sup>1</sup> Trabajo recibido: 14/6/01; Aceptado: 18/6/01

## 1. INTRODUCCIÓN

Los escasos artículos o estudios sobre bibliotecas de conservatorios y escuelas de música, a los que estamos acostumbrados, son genéricos, de tipo descriptivo, muy imprecisos en la presentación de datos y con una fuerte, y lógica, carga reivindicativa en la mayoría de los casos. Ello viene motivado por el hecho de que, a pesar de que se va consolidando una importante experiencia de trabajo en la profesión, los problemas más importantes que hoy nos afectan, todavía tienen que ver con cuestiones estructurales, de fundamento.

Ojalá podamos abandonar pronto las eternas cuestiones sobre la identidad, que indefectiblemente nos persiguen, hace tiempo superadas por la gran mayoría de colectivos profesionales, músicos incluidos, como prueba evidente de madurez.

Ahora bien, es preciso decir que no son cuestiones que nos planteemos de forma obsesiva, sino la consecuencia lógica y directa del desconocimiento y falta de apoyo de una profesión a la que continuamente se piden credenciales antes de siquiera entrar en el estudio de los problemas que le afectan. Como digo, ojalá podamos superar pronto el primer estadio de identidad y comenzar a reflexionar sobre aspectos concretos y más prácticos de nuestro funcionamiento, porque ello constituirá, más que cualquier otra cosa, un auténtico signo de normalidad en el funcionamiento de este tipo de bibliotecas.

El presente artículo, al margen del interés intrínseco que pueda suscitar, representa antes que nada el hecho significativo de que en una biblioteca de conservatorio exista una amplia experiencia acumulada y que su crecimiento, organizado y controlado, pueda ser analizado y comunicado al resto de los profesionales.

Este estudio no pretende únicamente analizar los datos referentes a los usuarios de la Biblioteca del Conservatorio de Música de Donostia-San Sebastián, sino mostrar o proponer además una forma de parametrizarlos, orientada a las bibliotecas de conservatorios y escuelas de música que afronten una problemática semejante.

## 2. EVOLUCIÓN DE LA BIBLIOTECA

La biblioteca del Conservatorio Superior de música de San Sebastián funciona al público desde el año 1985. Este y otros datos de funcionamiento se pueden encontrar en el breve artículo aparecido en el *Boletín* de AEDOM (año 1, nº 1, p. 94-106), que recoge la actividad de la Biblioteca hasta el año 1995, justo hasta el momento en que se aborda la informatización de la Biblioteca con un programa profesional. En aquel artículo, ya se señalaba la inminencia del comienzo de los trabajos de catalogación del fondo de la Biblioteca con el programa Absys de bibliotecas, trabajos que finalmente fueron realizados por la empresa especializada *Semifusa C.B.*, quienes ya presentaron a su vez un artículo en el *Boletín* de AEDOM (año 4, nº 2, p. 151-158) detallando la problemática y la complejidad de esta experiencia.

Queda pendiente un artículo en el que se expongan de forma detallada las vicisitudes de la biblioteca entre dicho año 1995 y el momento presente. A la espera del mismo, señalaremos que el eje más determinante para el desarrollo de la Biblioteca en esta etapa lo constituyó la informatización de la misma (fondos, procesos, servicios) y que el hecho más significativo de la evolución más reciente ha sido la asunción por parte del Departamento de Educación del Gobierno Vasco de la titularidad del centro, como Conservatorio Logse de Grado Medio.

## 3. CATALOGACIÓN DEL FONDO

Entre el año 1995 y 1997 se llevó a cabo la catalogación normalizada de 12.000 documentos de música de la Biblioteca, libros, partituras y discos compactos, por parte de la empresa *Semifusa C.B.* Con posterioridad, y hasta el momento presente, el personal propio de la Biblioteca ha aumentado el fondo de documentos catalogados hasta alcanzar los 17.643 (a 31/12/2000), de los cuales cerca de 1.000 lo están en modo de inventario.

### Cuadro de documentos catalogados con el programa informático Absys de bibliotecas

Tipo de documentos	Catalogación profesional: nivel 2	Inventario
Libros	3.967 docs.	158 docs.
Partituras	11.195 docs.	654 docs.
Discos compactos	1.300 docs.	305 docs.
Otros	64 docs.	0 docs.
TOTAL	16.526 docs.	1.117 docs.

TOTAL de documentos en la base de datos Absys: 17.643 docs.

#### 4. USUARIOS DE LA BIBLIOTECA

Entre 1985, año de apertura del servicio al público de la Biblioteca, y 1997, cuando se finalizaron los trabajos de catalogación profesional en el sistema informático Absys, la Biblioteca llegó a tener **2.012 usuarios** acreditados.

#### Cuadro de altas de usuarios por cursos (hasta 1997)

Curso	85/86	86/87	87/88	88/89	89/90	90/91	91/92	92/93	93/94	94/95	95/96	96/97
Nuevos Socios	131	199	164	153	212	203	202	197	115	134	153	149
Total socios	131	330	494	647	859	1.062	1.264	1.461	1.576	1.710	1.863	2.012

- Los carnets de usuario que se expedían hasta dicho momento no estaban informatizados. Como se observará en la tabla de datos, la entrada anual de socios giraba en torno a los 150/200 nuevos inscritos por curso.

- En 1997, finalizada la informatización del catálogo de documentos de préstamo, se aborda la siguiente etapa en dicho proceso de informatización, esto es, la que afecta a la circulación de documentos: préstamos y consultas.
- Se decidió iniciar el registro de usuarios desde cero, en lugar de reconvertir el fichero antiguo. El resultado de la afluencia de usuarios a la biblioteca, desde dicho curso 97/98, se refleja en el cuadro siguiente, llegándose a alcanzar la nada desdeñable cifra de prácticamente 1.000 socios en tres cursos. Es preciso señalar que en el curso 99/2000, por poner un ejemplo, el volumen de alumnos del Conservatorio giraba en torno a las 600 personas, por lo que la cifra de 1000 usuarios en tres cursos cobra, a la luz de este dato, una importancia considerable.
- Antes de proceder a la informatización de usuarios se realizó un estudio de parametrización, adaptado a las características del programa Absys y a las de la propia Biblioteca, cuyo resultado comentaremos a continuación.

#### **Cuadro de altas de usuarios por cursos tras la informatización (1997-)**

	Curso 97/98	Curso 98/99	Curso 99/00
Altas de socios	574	225	131
Total de socios	574	799	930

## **5. ABSYS Y LA PARAMETRIZACIÓN DE USUARIOS**

### **5.1. Posibilidades del sistema**

- Al margen de los datos habituales de identificación y localización del usuario (dirección, teléfono, correo electrónico, etc.), Absys ofrece la posibilidad de utilizar 4 códigos de control: un código principal de tipo de

usuario y tres códigos más, cuyo diseño y utilidad quedan en manos de cada biblioteca. Existe un quinto código, "Perfil", de menor utilidad para nosotros y que por tanto no lo trataremos en este artículo.

- La existencia de cuatro códigos disponibles ofrece unas posibilidades muy amplias de parametrización, y consecuentemente de fragmentación de datos, para lograr un conocimiento pormenorizado del grupo de usuarios de la biblioteca. A partir de este conocimiento y de esta codificación resultará sencillo, de igual forma, controlar otros aspectos de funcionamiento relacionados directamente con los usuarios: por ejemplo, los préstamos, o la circulación de documentos, con las consiguientes posibilidades de estudio y análisis estadístico de toda esta información cara a obtener un diagnóstico preciso de lo que está aconteciendo en la biblioteca.
- Es preciso alertar también de los riesgos de una excesiva, o muy detallada, parametrización, que fragmentara tanto el grupo de usuarios que pudiera llegar a individualizarlo, con lo que el resultado estadístico perdería el valor generalizador, de agrupación, que debe ofrecer toda estadística si aspira a alcanzar resultados significativos y eficaces.

## **5.2. Ideas a tener en cuenta**

- La clave para elaborar una buena codificación de usuarios reside en establecer de forma precisa las características definitorias de los mismos en relación a las propias características de la Biblioteca.
- Es importante igualmente estudiar previamente el programa informático a fondo para tener muy presente cómo va a afectar la parametrización a la organización general de las bases de datos y las implicaciones que de ello se deriven. Por poner un ejemplo, la política de préstamos obliga a realizar tantas plantillas como surjan del entrecruzamiento de los tipos de usuarios y los tipos de documentos. Una parametrización excesiva haría un tanto farragosa la materialización de la política de préstamos o cualquier posible modificación ulterior.

## 6. PARAMETRIZACIÓN DE USUARIOS EN LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DE SAN SEBASTIÁN

Teniendo en cuenta lo arriba apuntado y tomando en consideración las características más significativas de la Biblioteca del Conservatorio de San Sebastián y el tipo de datos más interesante a estudiar, se estableció una codificación de usuarios en la siguiente forma:

Código	Explicación
<b>Tipo de usuario:</b> Institución musical.	Código que representa el centro musical en el que estudia, o trabaja el usuario
<b>Código 1:</b> Especialidad instrumental.	Código que representa el instrumento musical principal que estudia el usuario
<b>Código 2:</b> Código geográfico.	Código que representa la localidad de origen del usuario
<b>Código 3:</b> Código de edad.	Código que representa la edad del usuario, expresada por el año de nacimiento

Estos códigos se especifican en el momento de realizar el carnet y se actualizan todos los años (fundamentalmente el de tipo de usuario, ya que los otros es difícil que experimenten variación).

### 6.1. Código: *Tipo de usuario*

- Representa el centro musical con el que tiene vinculación el usuario, ya que para obtener el carnet de la Biblioteca es condición necesaria pertenecer como alumno o profesor a algún centro musical.
- El despliegue del código "*tipo de usuario*" toma en cuenta las siguientes circunstancias: Si los usuarios son alumnos o profesores y si cursan estudios logse o anteriores (ley de 1966). El nivel de los estudios: elemental, medio o superior. Si el centro al que pertenecen es conservatorio, escuela de música o academia privada. Finalmente se contemplan otros casos: universitarios, investigadores, etc.

- Se destacan de forma especial los códigos referidos a la Escuela Municipal de Música y Danza de San Sebastián, con la que el Conservatorio mantiene una relación estrecha de colaboración.

*(Ver la relación completa en el ANEXO 1)*

## **6.2. Código uno: Especialidad instrumental**

- Se establece un código en función del instrumento principal que el usuario estudia o ha estudiado.
- En la presentación estadística del anexo, ofrecemos los resultados agrupados por familias instrumentales.

*(Ver la relación completa en el ANEXO 2)*

## **6.3. Código dos: Código geográfico**

- La codificación geográfica atiende a la localidad en la que reside habitualmente el usuario. Las zonas geográficas en las que se ha basado nuestra clasificación están tomadas de la zonificación del País Vasco efectuada por el Eustat (Instituto de Investigación Estadística del Gobierno Vasco), con veinte subdivisiones.
- El tiempo nos ha aconsejado simplificar una zonificación que en principio resultó excesiva y muy poco práctica, hasta quedar en la siguiente forma: códigos detallados para Gipuzkoa (clasificación del Eustat), un código para Bizkaia, uno para Araba, uno para Nafarroa y un último para el resto de las provincias españolas.

*(Ver la relación completa en el ANEXO 3)*

## **6.4. Código tres: Código de edad**

- La forma de concretar el código de edad de la forma más eficaz es hacerlo desde el año de nacimiento del usuario. De señalar la edad del usuario, habría que actualizar este dato cada curso. Si lo que se señala es el año de nacimiento, con tener presente el año en que se tome la muestra estadística la traducción es automática.
- Los códigos abarcan los años de nacimiento agrupados de cinco en cinco. Para los usuarios de mayor edad la agrupación de códigos es

de diez en diez: por ejemplo usuarios nacidos entre 1940 y 1949, o usuarios nacidos entre 1930 y 1939.

*(Ver la relación completa en el ANEXO 4)*

## 7. ESTUDIO ESTADÍSTICO

Para efectuar el estudio estadístico que acompaña a este artículo nos hemos referido a los datos obtenidos a 31/12/2000. En cualquier caso será interesante realizar esta estadística dentro de unos años y comparar la evolución de los resultados.

El total de usuarios sobre el que se efectuado el estudio alcanza un total de **931**, dados de alta entre los cursos 1997/98 y 1999/2000, como ya se ha comentado.

Los resultados más significativos del estudio estadístico —cuyos cuadros generales se podrán encontrar en los anexos—, son los siguientes.

### 7.1. Usuarios por centros

Una mayoría de usuarios pertenece al Conservatorio de San Sebastián (55%), si bien hay un porcentaje importante de usuarios de otros centros, un 45%, incluyendo aquí los de la Escuela de Música de San Sebastián (12%), usuarios que no se deberán descuidar en el futuro.

Si observamos la estadística detallada en el Anexo I, comprobaremos que los usuarios del Conservatorio de San Sebastián pertenecen mayoritariamente al plan antiguo o plan de 1966 (un 43%), por lo que en el futuro inmediato (el plan del 66 está a punto de extinguirse) pasarán a integrar otras categorías: exalumnos, u otros códigos posibles.

Visto de otra forma, a 31/12/2000 los usuarios alumnos-Logse del propio Conservatorio de Donostia, los que en el futuro nos corresponderán como auténticamente propios, apenas representaban el 6%

de los usuarios totales. Si sumamos esta cifra a la de profesores del mismo Conservatorio la cifra aumenta hasta un 12% del total.

Centro	nº usuarios	Porcentaje
Conservatorio de Donostia	510	55%
Escuela de Música de Donostia	112	12%
Otros conservatorios, escuelas o academias	309	33%
TOTAL	931	100%

## 7.2. Usuarios por especialidad instrumental

Se observa una mayoría de usuarios cuyo instrumento principal es un instrumento de tecla (40%), y atendiendo a la estadística detallada en el Anexo II, comprobamos que por ejemplo el piano es el instrumento principal de un 27% de los usuarios de la biblioteca.

Con todo, el resultado estadístico está equilibrado y la biblioteca no podrá ser ajena a esta disposición a la hora de hacer frente a las necesidades de material.

Especialidad instrumental	nº usuarios	Porcentaje
Instrumentos de cuerda frotada	148	16%
Instrumentos de viento-madera	180	19%
Instrumentos de viento-metal	72	8%
Instrumentos de tecla	370	40%
Otras especialidades instrumentales	161	17%
TOTAL	931	100%

### 7.3. Usuarios por procedencia geográfica

Se observa una inmensa mayoría de usuarios de Donostia o de su comarca (63%). Si sumamos esta proporción a la de usuarios del resto de Gipuzkoa, obtendremos que el 87% de los usuarios de la Biblioteca son guipuzcoanos. Quedan como datos significativos los 90 usuarios (10%) provenientes de Bizkaia y Nafarroa y la apenas nula presencia de usuarios alaveses. Los usuarios del resto de España son lógicamente mera anécdota (2%).

Procedencia geográfica	Nº usuarios	Porcentaje
Donostialdea (Donostia y comarca)	587	63%
Resto de Gipuzkoa	226	24%
Bizkaia	47	5%
Araba	12	1%
Nafarroa	43	5%
Resto de España	16	2%
<b>TOTAL</b>	<b>931</b>	<b>100%</b>

### 7.4. Usuarios por edades

El cuadro estadístico de edades ofrece un resultado curioso, con un porcentaje de un 46% de usuarios con edades que oscilan entre los 22 y los 31 años y un 34% mayores de 32 años.

Si comprobamos el volumen total de usuarios mayores de 22 años (edad en la que un músico ha finalizado prácticamente los estudios superiores), nos encontramos con que la cifra alcanza el porcentaje de un 80% del total.

En el desglose de porcentajes más detallado del Anexo IV, podemos comprobar que los usuarios propios de un ciclo medio Logse, esto es, los que tienen entre 12 y 16 años apenas alcanzan el 5% del total. Dato, este último, también muy significativo.

Edad en años	Nº usuarios	Porcentaje
Hasta 21 años	181	19%
Entre 22 y 31 años	431	46%
Entre 32 y 41 años	217	23%
Mayores de 42 años	102	11%
TOTAL	931	100%

## 8. REFLEXIÓN FINAL

El estudio de usuarios resulta una herramienta imprescindible para evaluar los servicios de la biblioteca a través de sus beneficiarios más directos.

En lo que se refiere al Conservatorio de Donostia-San Sebastián podemos extraer las siguientes conclusiones generales.

La sólida consolidación del servicio al público, fundamentada por el hecho de que en apenas tres cursos se hayan acreditado 1.000 usuarios. (Para ser socio de la Biblioteca hay que cumplimentar un impreso, entregar una fotografía y acreditar la pertenencia a un centro de enseñanza u otra institución musical).

El alto grado de especialización de los usuarios: un 70% de los mismos son profesionales de la música o cursan estudios superiores.

Se constata el hecho de que los que han sido alumnos del Conservatorio siguen utilizando la Biblioteca una vez terminados sus estudios musicales.

El servicio de la Biblioteca tiene una proyección significativa sobre los profesionales y los centros musicales de la provincia de Gipuzkoa.

Los usuarios de la Biblioteca —teniendo en cuenta que se trata de una biblioteca de un centro de enseñanza musical y de que esta circunstancia marca de forma estricta unos límites de edad—, tienen una amplia madurez, como lo demuestra el hecho de que un 80% de los mismos tenga más de 21 años.

## ANEXO I TIPOLOGÍA DE USUARIOS

Código	Alumnos y profesores del Conservatorio de Donostia			
CS	Alumnos del Conservatorio Superior de Donostia	298		32%
CM	Alumnos del Conservatorio Medio de Donostia	102		11%
LM	Alumnos Logse Grado Medio Donostia	57		6%
PC	Profesores del Conservatorio de Música de Donostia	53		6%
	<b>Total parcial:</b>	<b>510</b>		<b>55%</b>

Código	Alumnos y profesores de la Escuela de Música de Donostia			
EM	Alumnos de la Escuela de Música de Donostia	79		8%
PE	Profesores de la Escuela de Música de Donostia	33		4%
	<b>Total parcial:</b>	<b>112</b>		<b>12%</b>

Código	Otros alumnos, profesores y músicos en general			
EX	Exalumnos del Conservatorio de Donostia	80		9%
PO	Profesores de otros Conservatorios	22		2%
PA	Profesores de otras Escuelas de Música	67		7%
PK	Profesores de Academias de Música	5		1%
MP	Músicos profesionales	34		4%
AC	Alumnos de otros Conservatorios	33		4%
AE	Alumnos de otras Escuelas de Música	25		3%
AA	Alumnos de Academias de Música	6		1%
UN	Universitarios	8		1%
INV	Investigadores	2		0%
IN	Instituciones	5		1%
MF	Músicos aficionados	18		2%
NM	No-músicos	4		0%
	<b>Total parcial:</b>		<b>309</b>	<b>33%</b>
	<b>TOTAL:</b>		<b>931</b>	<b>100%</b>

ANEXO II  
CUADRO DE USUARIOS POR ESPECIALIDAD INSTRUMENTAL

Código	Instrumentos de cuerda frotada				
VLN	Violín	78	8%		
VLA	Viola	33	4%		
VC	Violoncello	30	3%		
CB	Contrabajo	7	1%		
				<b>148</b>	<b>16%</b>
	<b>Instrumentos de viento (Viento-madera)</b>				
FLP	Flauta de pico	1	0%		
FL	Flauta	46	5%		
TX	Txistu	13	1%		
OB	Oboe	36	4%		
CL	Clarinete	51	5%		
FG	Fagot	6	1%		
SX	Saxofón	27	3%		
				<b>180</b>	<b>19%</b>
	<b>Instrumentos de viento (Viento-metal)</b>				
TPA	Trompa	20	2%		
TPT	Trompeta	32	3%		
TBN	Trombón	14	2%		
TBA	Tuba	6	1%		
				<b>72</b>	<b>8%</b>
	<b>Instrumentos de tecla</b>				
ACR	Acordeón	79	8%		
CLV	Clave	16	2%		
ORG	Órgano	22	2%		
PF	Piano	253	27%		
				<b>370</b>	<b>40%</b>
	<b>Otras especialidades instrumentales</b>				
ARP	Arpa	6	1%		
GTR	Guitarra	55	6%		
CAN	Canto	41	4%		
PER	Percusión	24	3%		
DAN	Danza	18	2%		
MSK	Musicología	9	1%		
MN	No-músicos	8	1%		
				<b>161</b>	<b>17%</b>
<b>TOTAL:</b>		<b>931</b>	<b>100%</b>	<b>931</b>	<b>100%</b>

**ANEXO III**  
**CUADRO DE USUARIOS POR PROCEDENCIA GEOGRÁFICA**

<b>Código</b>	<b>Gipuzkoa</b>				
C09	Donostialdea	587	63%	587	<b>63%</b>
	Resto de Gipuzkoa.			226	<b>24%</b>
C05	Bajo Bidasoa	75	8%		
C07	Bajo Deva	23	2%		
C08	Alto Deba	21	2%		
C14	Goierri	25	3%		
C19	Tolosaldea	33	4%		
C20	Urola-Dostaldea	49	5%		

<b>Código</b>	<b>Bizkaia</b>				
C06	Bizkaia			47	<b>5%</b>

<b>Código</b>	<b>Araba</b>				
C02	Araba-Álava			12	<b>1%</b>

<b>Código</b>	<b>Nafarroa</b>				
P31	Navarra			43	<b>5%</b>

<b>Código</b>	<b>Resto de España</b>				
P32	Resto de España			16	<b>2%</b>

**TOTAL:****931 100%**

ANEXO IV  
CUADRO DE USUARIOS POR EDADES

Código	Edad	Fecha Nac.	N° Usuarios	%
N90	Entre 7 y 11 años	(1990-1994)	3	0,32%
N85	Entre 12 y 16 años	(1985-1989)	51	5,48%
N80	Entre 17 y 21 años	(1980-1984)	127	13,64%
N75	Entre 22 y 26 años	(1975-1979)	252	27,07%
N70	Entre 27 y 31 años	(1970-1974)	179	19,23%
N65	Entre 32 y 36 años	(1965-1969)	113	12,14%
N60	Entre 37 y 41 años	(1960-1964)	104	11,17%
N55	Entre 42 y 46 años	(1955-1959)	44	4,73%
N50	Entre 47 y 51 años	(1950-1954)	15	1,61%
N40	Entre 52 y 61 años	(1940-1949)	22	2,36%
N30	Entre 62 y 71 años	(1930-1939)	17	1,83%
N20	Entre 72 y ... años	(..... -1929)	4	0,43%
				0,00%
<b>TOTAL:</b>			<b>931</b>	<b>100,00%</b>



## CATALOGACIÓN Y EDICIÓN DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA<sup>1</sup>

||  
Judith Ortega  
ICCMU  
jotega@teleline.es

### Resumen

El archivo histórico de la Unión Musical Española (UME) es el repertorio de música impresa más importante, pues en él se conservan cerca de treinta mil partituras, y en menor cantidad métodos, libretos y libros, procedentes de más de setenta editores diferentes. En este artículo se detallan los criterios seguidos para su catalogación y edición, y algunas particularidades de este proceso. Se destaca asimismo la publicación dentro del catálogo impreso de las investigaciones de C.J. Gosálvez, en relación a la historia de la editorial y las tablas cronológicas de números de plancha que permiten la datación de las partituras editadas por UME.

*Archivos; Catalogación; Música impresa; Editores; Unión Musical Española*

### Abstract

The historical archive of the Unión Musical Española (UME) is one of the most important repertoires of printed sheet music in Spain, containing close to 30,000 works and a smaller number of methods, librettos and books on music, proceeding from over 70 different publishers. The article explains the criteria adhered to during the computerised cataloguing process and the publishing of the hard-copy catalogue, and some details regarding both these processes. It also contains the important research made by C.J. Gosálvez in relation to the history of the publisher and the chronological tables of plate numbers which allow all the works published by UME to be dated.

*Archives; Cataloguing; Printed sheet music; Publishers; Unión Musical Española*

<sup>1</sup> Texto recibido: 16/5/01; Aceptado: 4/7/01

La formación del archivo histórico de la Unión Musical Española, así como la historia de las diversas editoriales que constituyen sus fondos, incluida la Unión Musical Española (UME), se puede seguir a través de los trabajos de Carlos José Gosálvez Lara, máximo conocedor de la edición musical en España. Sobre este tema destaca especialmente su libro *La edición musical española hasta 1936*<sup>2</sup> y la introducción que inicia el propio catálogo de la UME<sup>3</sup>, ya que son los dos textos fundamentales y más completos que se han publicado. Por ello, aquí nos vamos a centrar en explicar detalladamente cuál ha sido el proceso de catalogación del archivo y los criterios seguidos para su edición, ya que otros importantes aspectos como el contenido del archivo, su gestación o su importancia desde el punto de vista de la impresión o edición, ya han sido tratadas. Al final de este texto anotamos las referencias bibliográficas fundamentales referentes a este importante fondo, puesto que ya ha sido objeto de algunos estudios.

La sucesiva adquisición de diversos fondos editoriales que fueron finalmente a parar a propiedad de Unión Musical Española, posibilitaron la formación de este enorme legado. En él se recogen alrededor de treinta mil partituras impresas que fueron editadas por cerca de setenta editores diferentes. Más del noventa por ciento del contenido son partituras, y el resto son métodos (248), libretos (104) y libros (49) representados en un pequeño número<sup>4</sup>. A pesar de su gran magnitud, está lejos de contener un ejemplar de cada una de las obras publicadas; no podemos establecer cuántas faltan al haberse perdido los catálogos de los fondos editoriales de las empresas que se fueron adquiriendo.

---

<sup>2</sup> C. J. Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

<sup>3</sup> *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000.

<sup>4</sup> Al final de este artículo, en el ANEXO I, se incluye el listado de estos libros. Otras cifras referentes al contenido del archivo en términos numéricos se puede encontrar en: Y. Acker y J. Ortega: *El Catálogo del Archivo histórico de la Unión Musical Española: criterios para su catalogación y edición*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, 2001 (en prensa).

Es preciso resaltar, aunque ya se ha hecho en anteriores ocasiones, que precisamente por ser material impreso, este catálogo tiene un origen comercial y este hecho ha definido muy directamente sus características.

El trabajo de catalogación y edición<sup>5</sup> al que nos referimos aquí, es un proyecto del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), entidad a la que la editorial Unión Musical Española donó el fondo en 1992, antes de que la empresa fuese absorbida por la firma inglesa Music Sales Group. Aunque el fondo pasó al ICCMU, la propietaria de los derechos editoriales es la citada empresa. El acuerdo de cesión establecido entre ambas entidades —el ICCMU y la UME—, en 1992, contemplaba la realización y publicación del catálogo así como la historia de la editorial.

En una fase posterior a la recepción del material que componía el legado, se procedió a su ordenación por orden alfabético de autor. Los métodos, libretos y libros se ordenaron aparte. Todo el material se guarda en cajas apropiadas para su conservación, y permanece desde el momento de la donación en la sede del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ubicada asimismo en la sede de la Sociedad General de Autores y Editores, calle Fernando VI, nº 4 de Madrid. Allí se encuentra, después de realizado un inventario del contenido, a disposición de los investigadores que han acudido en gran número a consultarlo. El citado inventario, previo a la firma definitiva del acuerdo de donación, fue realizado por María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE. Seguidamente, se procedió a la catalogación del archivo, labor que comenzaron María de los Ángeles Alfonso y Belén Pérez Castillo, y que continuaron Yolanda Acker y Judith Ortega.

En esta fase se diseñó una ficha de catalogación que presenta las siguientes características.

---

<sup>5</sup> Quisiera agradecer a C. J. Gosálvez el haber participado en la publicación del catálogo con sus investigaciones, y hacer constar su generosa y permanente ayuda en todo el proceso de edición.

**Ficha de catalogación:**<sup>6</sup>

- En el área de autoridades, en primer lugar hay tres campos para los autores. Dentro de la producción de teatro lírico es muy habitual la composición de obras en colaboración y por ello se consideró imprescindible. Asimismo hay dos campos para los autores del texto.
- Seudónimo. Este campo sólo ocasionalmente tiene algún contenido, ya que la mayor parte de los autores que firman con seudónimo no lo hacen constar, y por tanto esta información ha sido completada en la fase de edición.
- Adaptador. Comprende el responsable de la transcripción de las obras, muy habitual en el repertorio de obras para voz y piano, piano, guitarra, banda, sexteto u orquestina.
- Título y subtítulo. Este último recoge generalmente el género de la obra o alguna especificidad de la misma. En el caso de las obras líricas este campo presenta información muy característica del género y que ha quedado reflejada en el índice de materias. El campo para el “tema original” es necesario por la cantidad de creaciones basadas en temas de obras muy conocidas, óperas fundamentalmente.
- Cubierta. Añadido al valor propiamente musical del archivo, destaca la importancia del material iconográfico que contiene<sup>7</sup>. Entre los diferentes datos que aparecen en este campo están los autores de las litografías e ilustraciones de las portadas, el nombre de los artistas fotografiados, tanto de los intérpretes —muy habitual en el repertorio de la canción española—, como de algunos compositores, o incluso algunas de fiestas y otras. En el caso de que aparezca alguna información de interés pero no se haya podido establecer

---

<sup>6</sup> Ver los dos ejemplos de ficha que se incluyen al final de este artículo en el ANEXO 3

<sup>7</sup> La importancia del material iconográfico que contiene el archivo es objeto de dos publicaciones: *Imágenes para la lírica. El teatro musical a través de la estampa 1850-1936*. Madrid, INAEM-Centro de Documentación de Música y Danza, 1995; y, E. Casares Rodicio: *Historia gráfica de la zarzuela. Místicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999. Se recogen en ambas publicaciones numerosas portadas de obras líricas, en las que se identifican los autores de las mismas.

el autor, se han utilizado las siglas “S/I” y “S/A”, “sin identificar” y “sin autor”, respectivamente, que indican la presencia de elementos de interés.

- Ubicación y signatura. Consta la caja en la que se guarda la partitura y el número de la misma en el catálogo, para su localización.
- Número de plancha y editorial<sup>8</sup>. Debido a su importancia en este catálogo, se han consignado ambos datos, puesto que es un fondo que contiene partituras pertenecientes a más de setenta editores distintos. Además, se anotan las reediciones o reimpresiones de que ha sido objeto la obra. Consta asimismo el lugar donde se ha realizado la edición si aparec mencionado.
- Partes. Se recogen en este campo las partes que componen la obra. En el caso de las obras líricas, se detallan los números que contiene; si es una colección o recopilación, el título o género de las partes que la integran.
- Contenido. Se anota el tipo de material, si es la partitura completa, números sueltos, particellas y/o guión.
- Plantilla. En este campo se han utilizado abreviaturas para los diferentes voces e instrumentos.
- Código<sup>9</sup>. Se ha asignado un código numérico en función de la plantilla, lo cual permite la búsqueda por los efectivos que requiere la obra. Estos códigos parten de los aplicados para los catálogos de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), pero convenientemente ampliados puestos que la amplitud del repertorio así lo requería. Por ejemplo, hubo que ampliar el referente a las adaptaciones, puesto que constituyen una gran parte del contenido del archivo, como ya hemos dicho, así como otro para métodos, libros o libretos.

<sup>8</sup> “Los números de plancha suelen aparecer en el margen inferior de cada página ... Servían para agrupar las planchas metálicas correspondientes a cada impreso, identificarlas... y ordenarlas ... con vistas a futuras reimpresiones”. C. J. Gosálvez: “Introducción”. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, Madrid, SGAE, 2000. p. XVII.

<sup>9</sup> Ver el listado de códigos que se incluye al final de este artículo en el ANEXO II

- Actos, números y cuadros. Este campo afecta a las obras escénicas.
- Observaciones. Este campo comprende numerosa y diversa información: datos referentes al área de descripción física y las notas al ejemplar como el estado de conservación o el número de ejemplares; se ha utilizado la sigla F/P que indica que falta la portada. Además se incluyen otros como dedicatoria, reimpresiones y reediciones, si aparece la firma del autor<sup>10</sup>, si son versiones facilitadas o transportadas, datos sobre el autor, si la obra ha sido premiada, si ha sido utilizada en centros de enseñanza oficiales, los intérpretes destacados de la obra, la grabación, si era tema de alguna película, datos del estreno y la mención de serie.

La versión informática de la catalogación del archivo se encuentra en el Programa FileMaker 4.0, programa no ajustado al formato Marc. La base de datos del catálogo de la UME consta de 20.257 registros. Constituye una herramienta básica para su consulta puesto que la edición se ha concebido como una forma complementaria, que no pretende sustituir a aquella. Por razones de espacio, y en aras de poder editar un solo volumen para facilitar su manejo, se eliminaron algunos de los datos incluidos en la versión informática.

La publicación impresa de este catálogo tuvo lugar en octubre de 2000. En ese mismo mes presentamos una comunicación en el V Congreso Nacional de Musicología de la SEdeM, en la que se explicaron algunos aspectos de la catalogación y edición de este fondo musical<sup>11</sup>. Este catálogo es el repertorio bibliográfico sobre música impresa más importante publicado en España, ya que contiene casi 6.000 registros más que el catálogo de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Esta firma es la que se estampaba en los ejemplares por el autor o propietario de los derechos para validar los ejemplares en el sistema de liquidación denominada "siete-seis", y que explica C. J. Gosálvez: "Introducción", *op.cit.*, p. XXII.

<sup>11</sup> Y. Acker, J. Ortega: *op.cit*

<sup>12</sup> *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

El libro consta de tres partes fundamentales:

1. Introducción, tablas cronológicas de la producción madrileña y barcelonesa y esquema de transmisión de fondos editoriales, a cargo de C. J. Gosálvez Lara.
2. El catálogo propiamente dicho, que consta de 19.852 fichas.
3. Índices. El de autores, realizado por Oliva García Balboa, el de materias, realizado por Álvaro García Estefanía y el de títulos elaborado también por Oliva García Balboa.

La introducción que precede al catálogo es una historia de la editorial Unión Musical Española, y en cierto sentido es la continuidad y complemento de la monografía ya citada del mismo autor, que se centraba en la edición hasta 1936. La Unión Musical Española fue durante la primera mitad del siglo XX la editorial más activa, incluso durante la época de la guerra civil y la posguerra, en un clima difícil para toda actividad comercial, y especialmente la musical. En este texto, C. J. Gosálvez explica la historia de la editorial, las sucesivas sedes que ha tenido<sup>13</sup>, analiza el proceso y el ritmo de producción, las técnicas empleadas, el contenido del fondo —formado como ya se ha dicho por la sucesiva compra de los catálogos de otras casas editoras—; el sistema de estampación, las tiradas o los contratos establecidos entre los autores y la editorial. Esta introducción está ilustrada con imágenes que ejemplifican, en parte, el diverso contenido del catálogo. Se incluyen algunas fotografías de la tienda situada en la Carrera de San Jerónimo, que aún existe, y que posiblemente sea una de las imágenes más vinculadas a la editorial.

Las tablas cronológicas de números de plancha son igualmente continuación de las publicadas en *La edición musical española hasta 1936*, e incluyen desde 1921 hasta 1957, cuando el Depósito Legal estableció la norma de fechar todos los impresos. Con esta magnífica herramienta, podemos, por tanto, fechar todas las partituras editadas y conservadas en este y otros fondos, lo que es vital para el estu-

---

<sup>13</sup> C. J. Gosálvez: "Introducción", *op.cit.*, p. XXVII. Aquí se reproducen el listado completo de los "Domicilios de Dotesio-Unión Musical Española".

dio de la música española de los siglos XIX y XX, y que entre otros aspectos esenciales para ese estudio, posibilita conocer la recepción de la música en España, la actividad de un compositor en sentido cronológico y la inmediatez con que se editaban las obras o se hacían las adaptaciones y transcripciones.

Cerrando esta primera parte se presenta el “Esquema de transmisión de fondos editoriales”, que refleja el proceso de compra de los catálogos que forman este archivo. Se detallan las fechas en las que tuvieron lugar las adquisiciones. Los añadidos se refieren fundamentalmente a los fondos de Ramón Fornell y Aranguren.

En lo que respecta al catálogo propiamente dicho, éste se ha ordenado por orden alfabético de autor. El nombre de los autores se ha normalizado y no aparece en las fichas la mención de responsabilidad relativa al autor de música por la cual se ha encabezado el catálogo (en el caso de libros y libretos se ha catalogado por el autor de los mismos). El autor de la letra sí aparece en la ficha.

Esta ficha<sup>14</sup> comienza con el número de catálogo, de tal forma que cada una se identifica con un número correlativo, que va desde 1 hasta 19852, perteneciente a la última. Seguido de este número de catálogo aparece el título en cursiva, ordenados dentro del autor también por orden alfabético. A continuación el subtítulo o género de la obra, siempre que aparezca. Si es una obra lírica se especifican los actos, números y cuadros de que consta. El siguiente dato es el referente al autor o autores del texto. A continuación el adaptador de la obra, si lo hay. Después aparece la editorial y, entre paréntesis, el número de plancha tal y como aparece en la partitura. Si hay reimpressiones o reediciones estas aparecen separadas por barra “/”. En ocasiones no coincide la editorial con los números de plancha, debido a las reimpressiones que se hicieron de los diferentes fondos que se adquirieron. Sigue el contenido: partitura completa, números sueltos, particellas y/o guión. En la descripción de la plantilla se utilizan abreviaturas, al igual que ya se mencionó para la catalogación. Estas abreviaturas vie-

---

<sup>14</sup> Ver los dos ejemplares de ficha que se incluyen al final de este artículo en el ANEXO III

nen especificadas inmediatamente antes del catálogo propiamente dicho. La cubierta indica, como hemos dicho anteriormente el autor del grabado o litografía, el autor de la foto y/o el fotografiado (se indica con el término “foto” entre paréntesis, que sigue al nombre). En el caso de no poderse identificar estos datos se ha consignado la sigla S/I (sin identificar). El contenido nos indica las partes que contiene la obra o los números especificados en las de obras de música escénica. Finalmente las notas recogen diversa información en la que se incluye la dedicatoria, los datos del autor que aparecen en la partitura, si la obra ha recibido algún premio, datos del estreno, si la obra se ha grabado, qué artista la ha interpretado, si era tema de alguna película. Se han tenido que eliminar algunos contenidos de la ficha informática debido a la magnitud de la obra, entre ellos las notas al ejemplar y algunos relativos al área de descripción física. Finalmente aparece la signatura de ubicación, referencia necesaria para localizar la obra.

Las peculiaridades de este legado, han obligado a establecer otros criterios para ordenar la información. Una de las características es que abundan las obras compuestas en colaboración, principalmente entre dos autores, pero también entre tres o más<sup>15</sup>. Cuando la obra está firmada por más de un autor, se ha ubicado según el orden correspondiente al primer autor que aparece, y en el encabezamiento (en el que los autores se separan por barras) aparecen los nombres del resto de autores; por tanto, el encabezamiento sería “Fernández Caballero, Manuel/Calleja Gómez, Rafael”. Dentro de un autor, estas obras se colocan al final de los registros que se refieren a obras hechas en solitario, y se ubican por orden alfabético de segundo autor, luego por el tercero: es decir, primeramente están las obras de Manuel Fernández Caballero en solitario, después las compuestas junto con Rafael Calleja Gómez, seguido las que hizo con José María Casares, luego con Manuel Chalons Berenguer, etc. Para completar la información, en el lugar que le corresponde al segundo o tercer autor, y al final de las obras, hay una referencia al autor principal;

---

<sup>15</sup> Por este medio de la coautoría pretendían los autores escapar a los duros contratos de exclusividad que habían firmado, y que explica C. J. Gosálvez: “Introducción”, *op.cit.*, p. XXII.

de esta manera se indica que es autor de obras en colaboración con ese o esos autores. Por ejemplo, en Fernández de la Puente, Mario aparece después del único registro que tiene como autor principal, "V. a. Hermoso Palacios, Mariano; Taboada Steger, Joaquín", es decir, véase además dos autores con los que tiene obras en colaboración. Si el autor que aparece como secundario, no tiene obras en solitario, aparece el nombre con la referencia al coautor principal: por ejemplo "Gonzaga, Luis Véase Teixeira, Humberto". De esta forma evitamos que la información quede dispersa. Finalmente, en el índice onomástico se recogen todas las referencias de cada autor presentes a lo largo de la obra.

Asimismo a la hora de publicar música es muy común el uso que los autores hacen de los seudónimos. Éstos presentan diversas formas y eran utilizados por diversos motivos. En general parece claro que era una manera de esconder su personalidad, debido a que les permitía escapar a las duras condiciones de los contratos. Por ejemplo, es clarificador el caso de Manuel Quislant<sup>16</sup>, que vivió una época en que las luchas se recrudecieron en favor del derecho de autor y en contra de las condiciones leoninas impuestas por Fiscowich y Chapí, y por ello utilizó el seudónimo Montesinos para firmar algunas obras. En este mismo sentido se firmaban obras con otros autores que no estaban sometidos a estos abusivos contratos. Pero también es común utilizar un nombre artístico teniendo un apellido muy extendido; así, este primer apellido optaron por suprimirlo o sustituirlo por una inicial. Tal es el caso de Joaquín Barbadillo López, que firma como J. L. Barbadillo, Fernando Martínez Pedrosa que firma F. M Pedrosa o Antonio González Santamaría que firmaba A. G. Santamaría. Muchos autores reducen la firma a un solo apellido: Casimiro García Morales como Morales, Francisco Martínez Moncada como Moncada o Angel Ortiz de Villajos, como Villajos. En ocasiones lo cambian por un sobrenombre lúdico o divertido, que sonara "extranjero" en una época en la que nos invadía la música anglosajona (fenómeno que

---

<sup>16</sup> E. García Alcázar: "Quislant Botella, Manuel", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, dir. E. Casares, Madrid, SGAE, 2001.

aún persiste). Algunos ejemplos más interesantes pueden ser: Pedro Astort que firma como Clifton Worsley y T. Stropdorea; Miguel Ramos Echapare como Miguel Wilson; Celedonio Rodríguez como Rodoch; Federico Romero Sarachaga como Remi Sollado; M<sup>a</sup> Pilar Esther Fernández Fernández como Sor Canción; Luis Retana como R. Siul, o Rafael Torregrosa Peñalva, como Refalá.

Llama la atención el caso de José de Juan del Águila. Este autor firma los libros con su nombre pero las numerosísimas adaptaciones de música ligera para canto y piano, sexteto u orquestina, mediante las que se aseguraba una participación en los beneficios de las obras más populares y difundidas, las firma con el seudónimo J. Trayter. No es de extrañar que pudiera hacerlo, pues era gerente de la editorial, y por tanto conocía muy bien los mecanismos del funcionamiento del negocio editorial. También en épocas anteriores algunos de los editores publicaron obras propias, para lo que varios utilizaron diversos seudónimos. Tal es el caso de Dotesio que publicó una obra bajo el nombre L. L. Omega. Ildefonso Alier firmaba como Martra, su segundo apellido, y editó unas 50 obras musicales, aunque parece que él tarareaba las melodías y otro músico las armonizaba. Campo y Castro se ocultaba bajo nombres como Cosme Astro Jocay, Jocaste Pasayoc o Cancio Yngautiaga<sup>17</sup>.

También es necesario apuntar que algunos autores usaban varios seudónimos, según publicaran solos, en colaboración e incluso utilizando varios en cada caso. Por ejemplo Joaquín Taboada Steger utilizó varias firmas diferentes: J. Charlsson, J. Danssier, J. Picucci, y J. Slegerbad. También Máximo Baratas Riaño y Pedro Leturiaga Igartua firmaban las obras en colaboración como Biok (palabra en euskera que significa “los dos”), pero en obras en solitario Máximo Baratas Riaño firmaba como Maxi. Otro caso similar en el de Faustino Fuentes Navas y Heliodoro García Asenjo que firmaban M. F. Rotige o F. García Navas, seudónimos creados a partir de diversos juegos de palabras con sus nombres y apellidos, fórmula que también fue usada por algunos autores.

---

<sup>17</sup> C. J. Gosálvez: *La edición...* op. cit, pág. 128, 146.

Otra dificultad la constituyen los autores de música ligera de mediados de siglo, como “Villafranca, José/Gallego, Luis/Jaén García, Rafael”, ya que aparecen juntos los autores de la música y de la letra. En algunos casos se ha podido establecer la parte correspondiente a cada uno, la música o la letra, o si realmente han participado en ambas tareas, pero en otras ocasiones no ha sido posible diferenciar las labores creativas y aparecen, al igual que en la partitura, los mismos autores tanto para el texto como para la música.

Debido a esta enorme diversidad, puesto que además no se limitaban a utilizar un mismo seudónimo siempre, sino que iban variando, se ha intentado unificar los registros mediante el nombre real, si utilizaban varios, y bajo el seudónimo si es el único que aparece. A lo largo del catálogo, los diferentes nombres utilizados por los autores cuentan con referencias donde les corresponda según el orden alfabético. En el caso de los autores del texto, estos se han recogido en el índice onomástico, donde aparecen los seudónimos, si los utilizaban y las referencias al nombre real. No en todos los casos se ha podido establecer el nombre de los autores, aunque sí en la mayoría de ellos. Para resolver las dudas que se nos han presentado, hemos acudido a la lista de autores de la SGAE, al índice onomástico de la publicación *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*, y al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

El catálogo finaliza con tres completos índices, imprescindibles en una publicación de estas características, ya que sin ellos sería prácticamente imposible encontrar información, exceptuando la búsqueda por el autor y el título de la obra, forma en que se ha ordenado el catálogo. El primer índice que aparece es el onomástico. En él se recoge la información de los campos de autor, autor del texto y cubierta. El problema de los diferentes nombres con que firman los autores se ha resuelto indicando todas las referencias al catálogo en el nombre real, y dejando referencias cruzadas hacia el nombre real en los seudónimos, siempre, ya hemos dicho, que se haya podido establecer este extremo e indicándolo con la abreviatura “seud.” entre corchetes. De esta manera el índice recoge de forma sistemática toda la diversidad mencionada anteriormente.

Para la elaboración del índice de materias se ha tomado como modelo el realizado para el catálogo *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*, puesto que en gran medida el contenido es bastante similar, aunque el de la UME es algo más diverso y abarca una mayor cronología, pues las publicaciones se extienden hasta finales del s. XX (si bien con una menor actividad editora sobre todo en los últimos años). Por la mayor diversidad han sido aumentadas algunas referencias como son las de los métodos en cada apartado instrumental. También se han añadido las referencias para la música escénica. Este género, debido a su importancia en el legado, y por su riqueza y particularidades, cuenta con referencias en géneros particulares como apropiados, escenas líricas o viajes cómico líricos, y se recogen además en una entrada general "teatro lírico".

Finalmente el índice de títulos contiene los títulos de las obras, siempre que este muestre mayor especificidad que la recogida en el índice de materias. En el caso de títulos como "sonata", "concierto", o "vals de salón", puesto que ya han sido recogidos como tal en el de materias, no se repiten en el de títulos. En este índice sí se recogen los títulos que aparecen en contenido (con excepción de las obras líricas), y que forman parte de la obra, especialmente en colecciones o recopilaciones. No se ha establecido ningún límite para su inclusión, es decir, se han incluido todas de manera sistemática. El índice se ha ordenado por orden alfabético palabra por palabra, y no se ha tenido en cuenta el artículo para su ordenación.

Todo este trabajo, que finalmente vio la luz en octubre de 2000, pretende ser una herramienta útil de trabajo que difunda el vasto patrimonio musical contenido en el fondo de la Unión Musical Española, cumpliendo con el compromiso adquirido por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). La consulta de este legado es indispensable para el estudio de la historia de la música española, pues es un fiel reflejo de ella, pero, además por las características de su formación y contenido, merece ser objeto de estudio en sí mismo, como ya han demostrado los brillantes trabajos realizados por Carlos José Gosálvez.

## BIBLIOGRAFÍA

- Y. Acker, J. Ortega: "El Archivo Histórico de la Unión Musical Española (UME): criterios para su catalogación y edición", *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, SEdeM, 2001 (en prensa).
- E. Casares Rodicio: *Historia gráfica de la zarzuela. Músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999.
- A. Gallego: "Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico", *Revista de Musicología*, II, 1, 1979, pp. 109-121
- "Isaac Albéniz y el editor Zozaya", *Notas de Música*, 2-3, 1989, 7-21.
- C. J. Gosálvez Lara: "Barbieri y los editores musicales", *Anuario Musical*, 50, 1995, pp. 235-244.
- *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.
- "El grabado musical en España: la calcografía de Santamaría (1873-ca. 1940)", *Revista de Musicología*, XIX, 1996, pp. 209-226.
- "Editores e impresores", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 4, dir. E. Casares, Madrid, SGAE, 1999, pp. 606-629.
- "Unión Musical Española", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, dir. E. Casares, Madrid, SGAE, 2001.
- "Ponencia marco: La documentación musical en España", *Actas del V Congreso de la SEdeM*, Madrid, en prensa.
- Imágenes para la lírica. El teatro musical a través de la estampa 1850-1936*, Centro de Documentación Musical-ICCMU, 1995 (incluye los siguientes artículos: R. Barce: "Sobre la música

que entra por los ojos” y J. Carrete Parrondo y J. M. Matilla: “La técnica litográfica. La ilustración en la edición musical del género lírico”).

B. Pérez Castillo y M. A. Alfonso: “Las ediciones de teatro lírico en el archivo de la Unión Musical Española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, SGAE, 1996-1997, pp. 265-271.

VVAA: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

ANEXO I  
LISTADO DE LIBROS

Abellán, Antonio M.	<i>Aforística musical</i>		Unión Musical Española
Aguila, J. de Juan del	<i>Las canciones del pueblo español</i>		Unión Musical Española
Aguila, J. de Juan del	<i>Lo que canta el pueblo español</i>		Unión Musical Española
Alfonso, Javier	<i>Ensayo sobre la técnica trascendente del piano</i>	Prólogo de Carlos Bosch	Unión Musical Española
Barriuso Gutiérrez, Jesús	<i>Antonio José, músico de Castilla</i>		Unión Musical Española
Borgex, Luis	<i>Vicente d'Indy</i>		Unión Musical Española
Calvocoressi, M.	<i>Mussorgky</i>		Manuel Villar
Ceillier, Lorenzo	<i>Roger-Ducasse</i>		Unión Musical Española
Cousin, Víctor	<i>Sobre lo bello</i>		B. Eslava
Curzon, Henri de	<i>Mozart</i>		Manuel Villar
Chantavoine, Jean	<i>Liszt</i>		Manuel Villar
Chavarri, E.L.	<i>Catecismo de historia de la música</i>		Unión Musical Española
Chavarri, Eduardo L.	<i>Compendio de historia de la música</i>		Unión Musical Española
Chavarri, Eduardo L.	<i>Folklore musical español</i>	Prólogo del maestro Manuel Palau	Unión Musical Española
Chenneviere, Daniel	<i>Claudio Debussy y su obra</i>		Unión Musical Española
Cheridjian-Charrey, Marcelle	<i>El piano amigo del niño</i>	Autora, profesora de estudios superiores de piano en el Conservatorio de Ginebra. Prefacio de E. Jacques Daleroze	
D'Indy, Vicent	<i>César Franck</i>		Manuel Villar
D'Udine, Jean	<i>El arte y el gesto</i>		Manuel Villar

Fernández Núñez, M. F.	<i>La vida de los músicos españoles</i>		Faustino Fuentes
Fernández Núñez, Manuel	<i>Folk-lore leonés</i>		Asilo de Huérfanos
García Matos, Manuel	<i>Lírica popular de la alta Extremadura</i>	463 documentos musicales inéditos	Unión Musical Española
Inzenga, J.	<i>Cantos y bailes populares de España</i>	El autor, profesor de la Escuela Nacional de Música y declamación y académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando	Antonio Romero
Jaenisch, Julio	<i>Vidas y obras de los grandes músicos germanos</i>		Unión Musical Española
La Mara	<i>Federico Chopin</i>		Unión Musical Española
La Mara	<i>Roberto Schumann</i>		Unión Musical Española
La Mara	<i>Wolfgang A. Mozart</i>		Unión Musical Española
Lichtenberger, Henri	<i>Wagner</i>		Manuel Villar
López Chavarri, Eduardo	<i>Nociones de estética musical</i>	Nueva edición del programa de Estética Musical e Historia de la Música del mismo autor, en 1930	Unión Musical Española, 1971
Llombart, Abelardo	<i>Quiere aprender rápidamente a cantar?</i>		Unión Musical Española
Manuel, Roland	<i>Mauricio Ravel y su obra</i>		Unión Musical Española
Martínez Torner, Eduardo	<i>Temas folklóricos</i>		Faustino Fuentes
Otaño, Nemesio	<i>El canto popular montañés</i>	Conferencia dada en el Teatro Principal de Santander el 19 de abril de 1914	J. Martínez
* Pedrell, Felipe	<i>Diccionario técnico de la música</i>	Cuarta edición	Barcelona, Isidro Torres Oriol

\* Este libro era utilizado por el personal de la editorial, como lo recoge una anotación en el interior del mismo.

Pedrell, Felipe	<i>Eximeno</i>		Manuel Villar
Pedrell, Felipe	<i>Las formas pianísticas</i>		Manuel Villar
Pedrell, Felipe	<i>Tomás Luis de Victoria</i>		Manuel Villar
Peñarroja, Francisco Pbro.	<i>Nociones de Formas Musicales</i>	Peñarroja, maestro de capilla del R. Colegio de C. Christi y Profesor numerario de Composición del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia	Unión Musical Española, 1915?
Sagardía, Angel	<i>Manuel de Falla</i>		Unión Musical Española
Samazeuilh, Gustavo	<i>Pablo Dukas</i>		Unión Musical Española
Sánchez Gavagnach, Francisco de P.	<i>Epítome de la historia de la música</i>		Rafael Guardia
Sanuy, Montserrat	<i>Orff-Schulwerk</i>	Versión original es pañola basada en la obra de Carl Orff y Gunild Keetman	Unión Musical Española
Sardá, Antonio	<i>Léxico tecnológico musical</i>		Unión Musical Española, 1929
Silvari, Varela	<i>Historia general de la música</i>	Director de la Academia de Preparación para músicos mayores militares, profesor honorario del Conservatorio, Académico de la de Basilea. Miembro fundador del Real Círculo Bellini, de Catania...	Ildefonso Alier
Turina, Joaquín	<i>Tratado de composición musical</i>	El autor, perteneciente a la orden de San Agustín	Unión Musical Española
Uriarte, Eustoquio de	<i>Manual de canto gregoriano</i>		Luis Aguado
Villar, Rogelio	<i>El sentimiento nacional en la música española</i>		Artes Gráficas "Mateu"
Villar, Rogelio	<i>Músicos españoles</i>		Ediciones Mateu
Villar, Rogelio	<i>Soliloquios de un músico español</i>		Unión Musical Española
Vuillemin, Louis	<i>Gabriel Fauré y su obra</i>		Unión Musical Española

## ANEXO II LISTADO DE CÓDIGOS

### 1. Obras escénicas

- 1.1 Óperas
- 1.2 Operetas
- 1.3 Zarzuelas
- 1.4 Revistas
- 1.5 Música de escena
- 1.6 Música cinematográfica
- 1.7 Música para ballet
- 1.8 Música de acción "performances"...
- 1.9 Otras

### 2. Obras orquestales

- 2.1 Orquesta sinfónica
- 2.2 Orquesta y solista(s) instrumental(es)
- 2.3 Orquesta y solista(s) vocal(es)
- 2.4 Orquesta y coro
- 2.5 Orquesta y solista(s) vocal(es) y coro
- 2.6 Orquesta de cuerda y Orquesta de cámara (10 instrumentos en adelante) con a sin solista(s)
- 2.7 Orquestina

### 3. Obras de cámara

- 3.1 Dúos
- 3.2 Tríos
- 3.4 Cuartetos
- 3.4 Quintetos
- 3.5 Otras formaciones (hasta 9 instrumentos inclusive)
- 3.6 Percusión (solista o grupo)

### 4. Obras corales

- 4.1 Coro e instrumentos varios
- 4.2 Coro "a cappella"

### 5. Obras vocales

- 5.1 Solista(s) e instrumento(s) con o sin coro
- 5.2 Voz e instrumento acompañante
- 5.3 Voz sola
- 5.4 Otras. Cuarteto vocal

### 6. Obras para instrumentos solos

- 6.1 Flauta
- 6.2 Oboe
- 6.3 Clarinete
- 6.4 Fagot
- 6.5 Trompa
- 6.6 Trompeta
- 6.7 Trombón
- 6.8 Tuba
- 6.9 Arpa
- 6.10 Clave
- 6.11 Piano
- 6.12 Órgano
- 6.13 violín
- 6.14 Viola
- 6.15 Violonchelo
- 6.16 Contrabajo
- 6.17 Guitarra
- 6.18 Armonium

### 7. Obras para banda

- 7.1 Cobia

**8. Obras electrocaústicas****9. Obras para instrumentos no convencionales****10. Obras gráficas y sobre textos****11. Miscelánea**

## 11.1. Transcripciones

11.1.1 Transcripciones para piano

11.1.2 Transcripciones para guitarra

11.1.3 Transcripciones para orquestina

11.1.4 Transcripciones para sexteto

11.1.5 Transcripciones para banda

11.1.6 Transcripciones para orquesta

11.1.7 Transcripciones para banda

11.1.8 Transcripciones para dúo

11.1.9 Transcripciones para trío

11.1.10 Transcripciones para rondalla

11.1.11 Transcripciones para coro y orquesta

11.1.12 Transcripciones para quinteto

11.1.13 Transcripciones para coro

11.1.14 Transcripciones para bandoneón

11.2 Reducción para voz y piano

11.3 Otras. Obras de plantilla indeterminada

## 11.4 Métodos

11.4.1 Acordeón

11.4.2 Armonía

11.4.3 bajo/contrabajo

11.4.4 Bandurria/laúd

11.4.5 Armonium

11.4.6 Bombardino/contrabajo

11.4.7 Arpa

11.4.8 Canto llano

11.4.9 Coral

11.4.10 Clarín / trompa

11.4.11 Clarinete

11.4.12 Composición

11.4.13 Contrabajo

11.4.14 Cornetín/fiscorno

11.4.15 Coros

11.4.16 Fagot

11.4.17 Flauta

11.4.18 Guitarra

11.4.19 Instrumentación

11.4.20 Mandolina

11.4.21 Oboe

11.4.22 Órgano

11.4.23 Orquestación

11.4.24 Piano

11.4.25 Solfeo

11.4.26 Teoría

11.4.27 Trombón

11.4.28 Trompa

11.4.29 Viola

11.4.30 Violín

11.4.31 Otros

### ANEXO III EJEMPLOS DE FICHAS

5619. *Danza siberiana*. Unión Musical Española, ed (15480). Guión, partitura, partecillas. Plantilla: vns, va, vc, cb, p.  
D-6827-124

5620. *El cantar del arriero*. Zarzuela en 2 actos. Texto: Adame, Serafín Torrado. Adolfo, Unión Musical Española, ed, 1962 (19738). Cubierta. Redondo. M. (foto). Partitura completa, números sueltos. Plantilla: VV, p. Contenido: Acto 1º: Preludio; 1 Mariblanca y Coro general; 2 Raconto de Mariblanca; 3 Duetto cómico; 4 Salida de Lorenzo; 5 Mariblanca, Gloria, Lorenzo, Braulio, Tomás, Ciguño, Arrieros y Coro; 6 Anselmo, Lorenzo, Mariblanca, Gloria, Braulio, Tomás, Ciguño, Arrieros y Rondadores, Final 1º. Acto II: Preludio; 7 Terceto cómico; 8 Gloria, Braulio y Coro; 8bis Mariblanca, Braulio y Coro; 9 Dúo; 10 Romanza, Final. Notas: Estrenada en el Teatro Victoria de Barcelona, el 21-XI-1930, y en el Tetro Calderón de Madrid, 21-V-1931.  
D-6828-53-124

5621. *El cantar del arriero*. Selección. Unión Musical Española, ed, 1962 (19765). Guión, partitura, partecillas. Plantilla: saxs, tpts, tbn, bat, p. vn, vc.  
D-6834-124

## INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

UME

AUTOR 1	Díaz Giles, Fernando	SU DONIMO
AUTOR 2		
AUTOR 3		ADAPTADOR
AUTOR DEL TEXTO 1	Adame, Serafín	
AUTOR DEL TEXTO 2	Torrado, Adolfo	
TÍTULO	El cantar del arriero	
SUBTÍTULO	Zarzuela	TEMA ORIGINAL
CUBIERTA	Fol. de M. Redondo	CONTENIDO
UBICACION	D124	Partitura, números sueltos
SIGNATURA	D-6828-6833	
Nº DE PLANCHA	19738	
EDITORIAL	UME, 1962	PLANTILLA
PARTES	Acto 1º: Preludio, Nº1 Mariblanca y Coro general, Nº2 Raconto de Mariblanca, Nº3 Duetto cómico, Nº4 Salida de Lorenzo, Nº5 Mariblanca, Gloria, Lorenzo, Rebulo Tronco, Cuñado, Arriero y Coro, Nº6	VV, p
PERSONAJES	Mariblanca, Gloria, Moza 1ª, Blas, Lorenzo,	CODRGO
OBSERVACIONES	Fstrenada en el T. Victoria, Barcelona, el 21.XI.1930, y en el T. Calderón, Madrid, 21 V.1931. Números sueltos. 2 (U. 39 a M.), 4 (UME) y ed. Díaz	11.2
		ACTOS
		2
		NÚMEROS
		CUADROS
MENU	BUSQUEDAS	ORDENAR
NUEVA F.	ELIMINAR F.	SALIR
LISTADO		

**FERRABOSCO, Alfonso**

6549. *Parana*. Varietie of lute lessons, 1610  
 Adaptador: Azpiazu, Lupe de. Union Musical  
 Española, ed. 1967 (21191). Cubierta: S/T  
 Partitura. Plantilla: gui. Notas: Biblioteca para  
 guitarra José de Azpiazu  
 F.8149/149

INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

UME

AUTOR 1 Ferraboso, A.	SEUDONIMO					
AUTOR 2						
AUTOR 3	ADAPTADOR Azpiazu, Lupe de					
AUTOR DEL TEXTO 1						
AUTOR DEL TEXTO 2						
TÍTULO Pavana						
SUBTÍTULO Varietie of lute lessons, 1610	TEMA ORIGINAL					
CUBIERTA S/A	CONTENIDO Partitura					
UBICACION F149	SIGNATURA F-8149					
Nº DE PLANCHA 21191						
EDITORIAL UME, 1967	PLANCHILLA gui					
PARTES						
PERSONAJES	CODIGO 617					
OBSERVACIONES Biblioteca para guitarra José de Azpiazu	ACTOS					
	NUMEROS					
	CUADROS					
<a href="#">MENU</a>	<a href="#">BUSQUEDAS</a>	<a href="#">ORDENAR</a>	<a href="#">NUEVA F.</a>	<a href="#">ELIMINAR F.</a>	<a href="#">SALIR</a>	<a href="#">LISTADO</a>

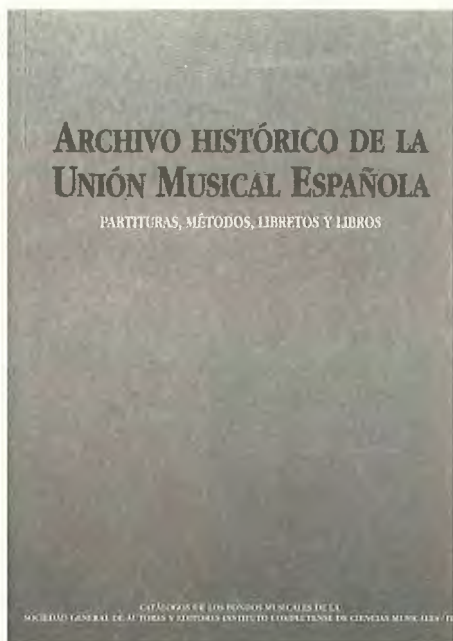
ANEXO IV  
Portada y ficha bibliográfica del Catálogo  
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

*Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros.* Yolanda Acker, M. de los Ángeles Alfonso, Judith Ortega, Belén Pérez Castillo; edición Judith Ortega; introducción Carlos José Gosálvez Lara. Madrid: Ediciones y Publicaciones de la Sociedad General de Autores y Editores, 2000

842 p.; 29,5 cm

ISBN: 80-8048-364-4

Distribuido por Fondo de Cultura Económica



UN TAL BACCANO IN CHIESA, BEL RISPETTO:  
ÓPERA ITALIANA EN LOS ARCHIVOS DE IGLESIAS  
DE ESPAÑA. EL CASO DE LA REAL COLEGIATA DEL  
SANTO SEPULCRO DE CALATAYUD<sup>1</sup>



Marc Heilbron Ferrer<sup>2</sup>

Departamento de Musicología • Institución Milá y Fontanals • CSIC  
heilbron@bicat.csic.es

**Resumen**

El artículo estudia la presencia de partituras de música teatral en los archivos eclesiásticos españoles, a partir de un ejemplo concreto: los manuscritos de ópera italiana conservados en el archivo de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. A través del estudio de estos manuscritos, el artículo pone de relieve la importancia de la investigación en este tipo de archivos para conocer la verdadera dimensión de la difusión de la ópera en España en los siglos XVIII y XIX, incluso en localidades “menores”, que no eran grandes capitales como Madrid, Barcelona o Zaragoza. La investigación en este terreno puede aportar además una nueva perspectiva para abordar el estudio del fenómeno del italianismo en la música religiosa española.

*Archivos religiosos; Ópera italiana; Archivos religiosos-Influencia italiana; Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud*

<sup>1</sup> Trabajo recibido: 7/6/01; Aceptado: 14/6/01

<sup>2</sup> El presente trabajo se inscribe en el marco de mi participación como “Investigador Contratado” en el Proyecto de Investigación *La circulación de la música y los músicos en la antigua Corona de Aragón, 1600-1850* (PB98-0477) con cargo al Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Cultura.

### Abstract

This paper focus attention on the presence of theatrical music scores preserved in Spanish ecclesiastical archives, from the starting point of a particular example: the manuscripts of Italian opera in the archives of the *Real Colegiata del Santo Sepulcro* of Calatayud. All along the study of these manuscripts, the article highlights the importance of the research on this kind of archives, in order to better know the real incidence of the spreading of the opera in Spain in the 18th and 19th centuries, including "minor" towns or relevant villages, it's to say, not outstanding cities as Madrid, Barcelona or Zaragoza. Research in this field can also provide a new perspective to approach the study of the phenomenon of the italianism in the Spanish religious music.

*Religious archives; Italian opera; Spanish religious archives-Italian influence; Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud*

Es bien sabido que la música teatral italiana tuvo una gran influencia en la música religiosa europea del siglo XIX. Tampoco fue una excepción el caso de la música española. Este artículo pretende hacer una aproximación a esta idea general, a través de un ejemplo concreto: las composiciones de ópera italiana que se conservan en el archivo de música de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud<sup>3</sup>.

Como reflexión preliminar, es preciso hacer constar que los archivos musicales de buena parte de las iglesias españolas no sólo al-

---

<sup>3</sup> Mi agradecimiento al Dr. Antonio Ezquerro y a M<sup>a</sup> Cinta Guerrero, responsables de la catalogación, con la normativa RISM, del archivo de música de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud tanto por advertirme sobre el interés de la colección de manuscritos de música teatral de la colegiata, como por haberme facilitado el acceso al catálogo informatizado del archivo, así como a sus libros de actas y a otras informaciones bibliográficas, sin las cuales hubiese sido imposible elaborar este artículo. No quisiera tampoco dejar de agradecer la disponibilidad de Don Miguel González, párroco de la colegiata, por facilitarme el acceso al archivo y poner a mi disposición los medios necesarios para mi investigación.

bergan música religiosa (litúrgica o no), que obviamente constituye el grueso de los mismos, sino que, además, contienen también otra música muy variada: desde sinfonías de Haydn, obras para piano de Pleyel o música de cámara (tríos, cuartetos, quintetos...), hasta bailes populares, pasando naturalmente por una abundantísima literatura para órgano. Entre tal variedad de música, son muchos los archivos que conservan un número significativo de obras de teatro musical, principalmente italiano. No se trata de un fenómeno circunstancial o minoritario.

Un repaso rápido por la bibliografía disponible a propósito de algunos de los catálogos musicales eclesiásticos españoles publicados, nos hará patente que la conservación de fuentes musicales operísticas en nuestras iglesias es más frecuente de lo que aparentemente pudiera creerse<sup>4</sup>. Precisamente, del análisis de dichos catálogos, se desprende, que, curiosamente, los archivos localizados en el territorio de la antigua Corona de Aragón, muestran una mayor relevancia cuantitativa —desde el punto de vista porcentual— de la música operística italiana frente al resto de archivos españoles<sup>5</sup>. En este senti-

<sup>4</sup> Dado que el número de catálogos e inventarios de archivos musicales eclesiásticos españoles aumenta paulatinamente, siendo ya relativamente abultado, y que no se trata aquí de hacer un vaciado exhaustivo de los mismos, puede verse lo ya apuntado en este sentido en algunas recientes relaciones editadas: José López Calo: "Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles", en *Jornadas Metodológicas de Catalogación de Fondos Musicales de la Iglesia Católica en Andalucía*. Granada, 1989; José Vicente González Valle: "Spanish Ecclesiastical Archives: Musical Documentation", en *Fontes Artis Musicae*, 45/1 (1998), pp.39-53; Emilio Ros-Fábregas: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", en *CodexxI*, I (1998), pp.68-95. Por otra parte, un listado más a fondo, puede encontrarse en el trabajo que prepara para RISM-Internacional, y con la colaboración de Antonio Ezquerro, la Profesora Elizabeth Davis, bibliotecaria de la Universidad de Columbia (Nueva York), como actualización del viejo volumen correspondiente a la Serie C del RISM (Rita Benton, ed.: *RISM. Series C. Directory of Music Research Libraries. Part III. Spain, France, Italy, Portugal. (Preliminary Edition)*, Iowa City, The University of Iowa, 1972, pp.1-55).

<sup>5</sup> Aparte de numerosos catálogos para el área de la mencionada antigua Corona de Aragón, cuya referencia bibliográfica podrá verse citada en los artículos anteriormente enumerados (*vid.* nota al pie 3), véase con especial atención lo siguiente: a) Para Cataluña: María-Ester Sala y Josep Maria Vilar: "Arxius musicals a Catalunya", en *Revista musical catalana*, 41-71 (1988-1990) —diversos artículos breves, de carácter informativo—; e Id.: "Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya", en *Anuario Musical*, (I), XLII (1987), pp. 111-129, y (II), XLIV (1989), pp. 155-166. b) Para Aragón: inventario informatizado del Archivo de Música de las Catedrales

do, conviene tener siempre presente el entorno físico común —Mediterráneo—, entre este área de la Península Ibérica y determinados territorios de Italia, el cual, por razones de proximidad, ha facilitado un histórico intercambio comercial y cultural.

Estas fluidas relaciones, afectaron también históricamente a la circulación en la Península Ibérica de compañías de teatro, ópera o zarzuela. Es sabido que compañías que estrenaban tradicionalmente sus obras en Madrid (o Barcelona, especialmente en el caso de algunas óperas), realizaban a continuación sus giras por toda la Península. Los itinerarios habituales tenían jalones importantes en ciudades como Valencia, Sevilla, Cádiz, Bilbao, Pamplona o Zaragoza. Y entre tanto, debido a las difíciles comunicaciones en épocas pasadas, resultaba obligado realizar también paradas en lugares de menor importancia. Éste, es el caso de Calatayud, ciudad situada en la vía que une las dos principales ciudades del país —Madrid y Barcelona—. Hay que tener en cuenta, además, que la distancia que separa Barcelona de Madrid obligaba a realizar diversas paradas, la más importante de ellas, sin duda en Zaragoza, donde consta la importancia de su teatro y las representaciones ahí tenidas<sup>6</sup>. Pero, en el camino, era

---

de Zaragoza (he consultado las bases de datos almacenadas en el Departamento de Musicología del CSIC, Barcelona), en donde se muestra un número considerable de fragmentos de obras de teatro musical italiano, incluidas más de un centenar de obras de Rossini, muchas de ellas provenientes del "legado Bernardón". c) Para Valencia: véanse los catálogos a cargo de José Climent que se mencionan en la bibliografía dada en nota al pie número 3.

<sup>6</sup> Sobre la vida teatral y las representaciones de teatro musical y de ópera en Zaragoza. *Véase* Aurora Egido: *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*. Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1987. [En este volumen aparecen datos relativos a la presencia de compañías procedentes de Italia, así como a representaciones de zarzuela, villancicos y otras manifestaciones de teatro musical.]; Vicente González Hernández: *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*. Zaragoza, Diputación Provincial, "Institución Fernando el Católico", 1986, pp.92-93. [Proporciona diferentes noticias sobre la vida teatral de Calatayud en el siglo XVII]; Juan-Jaime López González: *Zaragoza a finales del XVIII 1782-1792*. Zaragoza, Diputación Provincial, "Institución Fernando el Católico", 1977, pp. 226-234. [Proporciona datos sobre la reconstrucción del teatro y la actividad teatral de la ciudad después del incendio del teatro en 1778.]; Antonio Lozano González: *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1894. Reed. facsímil, introducción y estudio a cargo de Antonio Ezquerro. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. [Se dan noticias de representaciones de ópera y zarzuela en la ciudad, así como de los diferentes teatros zaragozanos que representaban obras de teatro musical en el siglo XIX].

Calatayud otra de las paradas obligadas. Se sabe, que estas giras dieron lugar a *circuitos* habituales (aunque se trata de un tema escasamente estudiado hasta la fecha desde el punto de vista musical), lo cual, hecha esta salvedad, haría factible extrapolar el fenómeno de Calatayud a otras localidades “menores” situadas a lo largo de la ruta de estos circuitos.

Frente a la idea que pudiéramos tener *a priori*, en el sentido de que cuanto menor es una población, más tarde pudo contar con música operística y teatro de ópera estable, es preciso diferenciar que si esto pudo ser así en muchos casos —lo que también habría que demostrar—, no lo fue en el caso de localidades, que, aunque pequeñas, se encontraban en la rutas de las compañías en gira, las cuales, si acaso pudieran haber tenido un teatro estable en fecha tardía, pudieron conocer la música operística desde fecha bastante más temprana. Y esto, bien podría demostrarlo lo conservado en Calatayud.

Pero no debieron ser únicamente los desplazamientos de las compañías de ópera italiana la única forma de circulación de la música teatral italiana en la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera del XIX. La presencia de manuscritos en archivos de poblaciones apartadas de las grandes rutas, o incluso de poblaciones “menores” situadas en dichas rutas, apunta hacia otros sistemas de circulación musical. Ésta, pudo también realizarse a través de ediciones musicales copiadas a mano directamente para los archivos (del tipo la colección titulada *La Lira de Apolo*, de la que tenemos un ejemplo en Calatayud, del que trataré), o bien, a través de copisterías musicales (tanto en almacenes o tiendas de música, como copistas particulares), o incluso por los propios desplazamientos de maestros de capilla o de otras personas que traían las “novedades” de moda de las ciudades que contaban con representaciones de ópera<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase lo señalado en: Antonio Ezquerro: “Ideas para desarrollar: Cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, en: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV/1 (1997), pp. 16-17, a propósito de la copia en Roma de música de Händel realizada por Francisco Javier Nebra, u otros casos de encargos de música italiana a sacerdotes que marchaban a Roma por motivos diversos.

Sólo por poner un par de ejemplos que sirvan para argumentar esta hipótesis, podemos fijarnos en lo que sucede en otras localidades apartadas o “menores”, como por ejemplo, Astorga (León) o Albarracín (Teruel). En el primero de ellos encontramos, entre otras muchas, tres arias de Nicolò Jomelli (\*1714; +1744), datadas en 1746, o cuatro arias de Tomaso Traetta (\*1727; +1779)<sup>8</sup>. En el segundo, aparecen fragmentos de óperas de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante o Luigi Ricci<sup>9</sup>.

Resulta obvio, que la ópera italiana (entendida aquí no tanto como ópera completa representada, sino en múltiples adaptaciones, arreglos o fragmentos), a partir de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX, circulaba ampliamente por toda España. Durante el siglo XIX ya “llegaba a rincones insospechados”, como señala José López-Calo<sup>10</sup>. Su presencia, que, como estamos viendo, está documentada en numerosos archivos eclesiásticos españoles, evidencia que muchos de los maestros de capilla y compositores de nuestras iglesias en la época, habrían conocido y manejado ese tipo de literatura, la cual, sin duda, debió influenciar sus propias composiciones, como podemos apreciar conforme se va editando más música española de la época.

A pesar de ser un tema recurrente, conviene recordar algunos aspectos importantes para contextualizar el tema objeto de estudio. Las relaciones musicales entre Italia y España son una constante en la historia de la música española. Por otro lado, con el advenimiento de la dinastía borbónica en la corona hispánica a

---

<sup>8</sup> José María Álvarez Pérez: *Catálogo y estudio del archivo musical de la catedral de Astorga*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985, pp. 89 y 147. La presencia de arias de ópera italiana en este archivo no se limita a los nombres citados. Se encuentran también arias de Antonio Boroni, Giuseppe Carcani, Francesco Coradini, Nicolò Loggroschino, Josef Mislivecek, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti y del Barón de Astorga, entre otros.

<sup>9</sup> Jesús María Muneta Martínez de Morentín: *Catálogo del archivo de la catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1984, pp. 111-112.

<sup>10</sup> José López-Calo: “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”, en *La ópera en España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1984, p. 87.

partir de comienzos del siglo XVIII, se va a producir un incremento considerable en dichas relaciones, de manera que, a partir de entonces, como sucederá asimismo en el resto de Europa, la música italiana capitalizará el panorama musical hispánico, que será deudor, en cualquier caso, del empuje cultural y social transalpino. La prueba más patente de lo anterior, es la presencia de músicos italianos que van a copar los puestos claves de la corte de Madrid, espejo o modelo a imitar en el que se iban a mirar el resto de capillas musicales españolas. Personajes como Carlo Broschi, “Farinelli” (\*1705; +1782), llegaron a tener en la corte de Felipe V y Fernando VI una fuerte influencia musical, pero también cultural e incluso política, que pocas veces había sido concedida antes a un músico. Pero Farinelli fue sólo un ejemplo paradigmático de la gran cantidad de músicos italianos que los Borbones atrajeron a España y que poblaron también los salones de las familias de aristócratas más relevantes de la época<sup>11</sup>. Son precisamente los nombres de estos italianos afincados en España —los únicos considerados en los principales manuales de Musicología europeos— los que han ensombrecido la atención hacia los músicos españoles de la época.

A pesar de que ya desde tiempo de Felipe el Hermoso y su hijo el emperador Carlos V se habían dado ya normas estrictas en el sentido de no permitir la presencia de músicos extranjeros en las capillas “españolas”, en la práctica, aunque de forma esporádica y casi en los límites de lo “anecdótico”, sí que existieron algunos casos en contra de tales disposiciones. Pero no fue hasta el advenimiento de la dinastía borbónica que la presencia de italianos se hizo más frecuente y abundante en la corte. Y da la impresión de que tampoco las capillas eclesiásticas fueron ajenas a estas prácticas. Así, en el siglo XVIII, sabemos de algunos italianos que formaron parte de capillas de iglesias y catedrales españolas, como por ejemplo, en Santiago de Com-

---

<sup>11</sup> Sin ánimo de ser exhaustivo es preciso recordar aquí casos como los de Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, activos en el ámbito de la corte madrileña, además de los de Giuseppe Porsile, el Barón de Astorga y quizás Antonio Caldara, en Barcelona durante la Guerra de Sucesión.

postela<sup>12</sup> o Zaragoza<sup>13</sup>. Otros, mientras tanto, viajaban por España encargándose de la organización y representación de óperas<sup>14</sup>.

La música religiosa española, desde finales del siglo XVIII hasta las últimas décadas del XIX, vivió un largo capítulo cuya característica común fue la influencia de la ópera italiana. Se suceden en este período las composiciones religiosas que siguen la estructura formal característica de las óperas (recitados y arias, cavatinas, dúos, cabalettas, etc.), e incluso la interpretación de fragmentos operísticos en la iglesia, que llega a ser habitual<sup>15</sup>. En contraposición, aparecieron también las primeras críticas de contemporáneos al influjo de la música teatral en la iglesia<sup>16</sup>. Hubo que esperar hasta la aparición de una corriente inspirada en el impulso cecilianista promovido por el musicólogo alemán Karl Proske (\*1794; †1861) para que se articulase una reacción coordinada a la influencia operística en la iglesia, reacción que encontró su plasmación definitiva en la promulgación del fa-

<sup>12</sup> Repárese en la figura de Buono Chiodi y otros italianos en la capilla de la catedral de Santiago de Compostela: María Pilar Alén: *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. A Coruña, Edición do Castro, Sada, 1995.

<sup>13</sup> Véase el caso del violinista primero de la catedral metropolitana de La Seo de Zaragoza, Juan Bautista Donini y de su hijo Bernardino, este último, activo en Zaragoza entre 1751 y †1783. Cfr. José Vicente González Valle: *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, LXI, 2000, p. 60.

<sup>14</sup> Una de las compañías de ópera italiana en España que mayor atención ha merecido hasta ahora es la de Nicola Setaro; al respecto, véase: Xoán Manuel Carreira: "El teatro de ópera en la península ibérica ca. 1750-1775: Nicola Setaro" en *De Musica Hispana et aliis*. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J. Vol. II, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, pp. 27-117; Carmen Rodríguez Suso: "La trastienda de la Ilustración: El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España", en *Il saggittatore musicale*, V/2, (1998), n°2, pp. 245-268.

<sup>15</sup> Un ejemplo, aunque tardío, de la situación, puede ser la ceremonia en la iglesia de la Mercè de Barcelona el 23 de diciembre de 1877 en el que la banda de un regimiento de artillería interpretó durante la misa, *Evocación del Roberto*, tomada de la ópera *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer, y la obertura de *Il barbiere di Siviglia* interpretada durante el ofertorio. (Cfr. Francesc Cortés: "La música religiosa", en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. 3: *Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX*. Dirigida por Xosé Aviñoa, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 197).

<sup>16</sup> Véase la carta del arzobispo de Santiago, Francisco A. Bocanegra, en abril de 1778 al Cabildo de la catedral de esta ciudad en la que critica el tipo de música interpretada en la capilla que califica como propia de "un teatro de comedias". Cfr. María Pilar Alén: *op.cit.* pp. 63-64.

moso *Motu proprio* del papa Pío X en 1903. En España, la corriente de reacción al estilo operístico en la música religiosa encontró en Hilarión Eslava y más tarde, en Felipe Pedrell, entre otros, a dos firmes defensores de la recuperación del patrimonio histórico de la música religiosa española y de la expresión de un espíritu de renovación en las nuevas composiciones<sup>17</sup>. Se pretendió así diluir mucho más el fuerte capítulo de aproximación anterior entre la música teatral, principalmente italiana, y la música religiosa. Capítulo que dio muchos y muy interesantes frutos, que con la perspectiva histórica del tiempo, merecen y están mereciendo una nueva lectura y atención.

Y es en este sentido en el que una contribución al estudio de la recepción en España de la música teatral italiana en el ámbito de la iglesia, puede proporcionarlo, por ejemplo, el análisis de la música teatral conservada en el archivo de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud.

En los últimos años, Antonio Ezquerro y M<sup>a</sup> Cinta Guerrero han realizado la catalogación, con la normativa RISM, del archivo de música de esta colegiata<sup>18</sup>. Esta catalogación ha documentado la presencia de una significativa cantidad de manuscritos de fragmentos de ópera italiana datables en la primera mitad del siglo XIX.

La particular situación geográfica de Calatayud y la historia de la Real Colegiata pueden contribuir a explicar la existencia de una colección tan considerable de manuscritos operísticos.

## UN APUNTE HISTÓRICO

Aunque la despoblación de Aragón a lo largo del siglo XX ha dejado también su huella en Calatayud, su patrimonio artístico-monumental no deja lugar a dudas sobre la importancia histórica que esta ciudad

<sup>17</sup> Sobre el alcance y la influencia del cecilianismo en España, véase: José López-Calo: "Cecilianismo" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 3, pp. 459-462.

<sup>18</sup> Citaré los archivos según la normativa para siglas del RISM. (E-CAL = Calatayud, Colegiata de Santa María; E-CALS = Calatayud, Colegiata del Santo Sepulcro).

tuvo. La riqueza de su patrimonio artístico es paralela a la del patrimonio musical, constituido principalmente por los archivos de las dos colegiatas de la ciudad, la de Santa María y la del Santo Sepulcro. Se tiene noticia de representaciones dramático-musicales en la colegiata de Santa María a lo largo de los siglos XV y XVI<sup>19</sup>. En esta misma colegiata se guarda la más antigua fuente musical conocida de Calatayud, un *Pontificalis Ordinis Liber*, datable entre los siglos XIII y XIV. La existencia de la capilla musical de Santa María está documentada desde 1515. El órgano de esta colegiata está datado en 1760<sup>20</sup>. La base del archivo musical de Santa María lo constituye un importante fondo documental y musical "a papeles", que va desde el siglo XVIII al siglo XX<sup>21</sup>, y en ella se conservan ediciones extranjeras de óperas de autores como Cimarosa, Rossini, Mercadante, Bellini o Gounod<sup>22</sup>.

Está documentada la presencia de otras capillas musicales en diferentes parroquias de la ciudad además de la de Santa María; entre ellas, destacó por su singular importancia y por su continuidad histórica la de la Real Colegiata del Santo Sepulcro<sup>23</sup>. Su historia está íntimamente relacionada con la particular condición de la colegiata, que es la casa matriz de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén en España. El archivo musical del Santo Sepulcro está formado por obras de los siglos XVIII, XIX y XX. En la colegiata se conservan además tres chirimías triples de los constructores Oms de Barcelona de finales del siglo XVIII y un fagot francés Adler del primer tercio del siglo XIX<sup>24</sup>. Esta particular condición de la colegiata podría haber influido también en el interés de

<sup>19</sup> Luis Antonio González Marín: "Calatayud" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 907.

<sup>20</sup> Antonio Gallego: "Datos sobre la música en la colegial de Calatayud (ss. XVIII-XIX)", en *Tesoro Sacro Musical*, 2 (1978), pp. 45-52.

<sup>21</sup> Antonio Ezquerro: "Calatayud, Archivos Musicales de", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Apéndice III, Zaragoza, Aragonali S.C., 1997, p. 70.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Sobre el archivo de música del Santo Sepulcro, véase: Antonio Ezquerro y María Cinta Guerrero: "La música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud". *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), Madrid, pp. 11-52

<sup>24</sup> Josep Borràs y Antonio Ezquerro: "Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo". *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), Madrid, pp. 53-85.

sus responsables en poseer, además de música litúrgica, piezas de música profana destinada quizás a las siestas o a conciertos de carácter más o menos privado al que hubiesen acudido miembros de la orden<sup>25</sup>.

Por otra parte, a través de las actas del ayuntamiento, tenemos algunas noticias de la actividad teatral en la ciudad<sup>26</sup>. Las actas del ayuntamiento informan de la presencia de una "Compañía de músicos italianos" que actuó en la ciudad el 18 de junio de 1806<sup>27</sup>, muy probablemente se trataba de una compañía de ópera. No extraño encontrar a una compañía de estas características en una ciudad de amplia tradición teatral, interesada ya en siglo XVII en traer a la ciudad a compañías teatrales que actuaban en Zaragoza<sup>28</sup>. En el siglo XVIII, Calatayud contaba con una sala habilitada como teatro, situada en los bajos de la Casa Consistorial<sup>29</sup> y tenemos noticias, además, de la circulación de nuevas compañías teatrales en el siglo XVIII<sup>30</sup>.

En 1858 se terminó la edificación de un nuevo teatro, el Teatro Bilbilitano, conocido posteriormente como Principal y convertido en cine en la segunda mitad del siglo XX, siguiendo así el mismo destino de tantos otros teatros españoles. Hasta donde conozco, no está todavía documentada la representación de óperas en Calatayud en el siglo XIX aunque la solicitud de una compañía italiana para actuar en la ciudad apunta en esta dirección<sup>31</sup>. La vitalidad del teatro en la

<sup>25</sup> A propósito de las siestas, *vid.* Antonio Ezquerro: "Siesta" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid, en prensa.

<sup>26</sup> Sobre el teatro en Calatayud en el siglo XIX, véase: José Galindo Antón: "Teatros Bilbilitanos del siglo XIX" en *V Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Calatayud y Comarca*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos. Institución "Fernando el Católico", 2000. pp. 339-341.

<sup>27</sup> Libro de actas del Ayuntamiento de Calatayud del año 1806, folio 189v.

<sup>28</sup> Vicente González Hernández: *Zaragoza, en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1986. pp. 92-93.

<sup>29</sup> Agradezco al Dr. Galindo Antón los numerosos datos e informaciones proporcionadas sobre la actividad teatral en Calatayud.

<sup>30</sup> Al respecto, puede servir de ejemplo el acta del matrimonio, datada el 2 de agosto de 1701 y que se halla en la propia Colegiata del Santo Sepulcro, entre "Fran.co Juachin Luna y Mañero y Josepha Sesma", "farsantes [...] de presente en dha Ciudad de Calatayud y representando en la Compañía de Joseph Antonio de Errada autor de Comedias" en *Cinco libros / S.to Sepulcro / 1º Tomo*, "Los q. se an casado desde el año 1578 en adelante son los siguientes", fol. 180r.

<sup>31</sup> José Galindo Antón: *op.cit.*, p. 340.

localidad, la existencia de las capillas musicales y la creación de sociedades de carácter cultural, como el Gabinete de Recreo, muestran en cualquier caso una vitalidad cultural que difícilmente podía ser indiferente a “esa pasión por el *italianismo* operístico que reinó en toda España a lo largo del siglo XIX”<sup>32</sup>.

### LA COLECCIÓN DE PARTITURAS DE MÚSICA TEATRAL ITALIANA DE LA COLEGIATA DEL SANTO SEPULCRO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

La colección de música teatral de la Real Colegiata del Santo Sepulcro cuenta con algo más de cuarenta manuscritos de la primera mitad del siglo XIX. Los compositores que conforman esta sección del archivo son los siguientes: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Pietro Generali, Saverio Mercadante, Giuseppe Nicolini, Giovanni Pacini, Ferdinando Paer, Luigi Ricci y Gioachino Rossini. A ellos se tienen que añadir fragmentos de óperas italianas de compositores españoles como Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni y otras obras de música teatral española de autores no identificados hasta la fecha, como Sebastián Dimas.

Una de las características de este fondo de música teatral es que en él no sólo se encuentran copias manuscritas de arias, dúos y oberturas de ópera, sino también fragmentos operísticos de compositores italianos adaptados para su uso como música religiosa. Adaptaciones que fueron realizadas por el maestro de capilla del Santo Sepulcro, Mariano Nemesio Santos Iranzu, nacido en Calayayud, el 18 de diciembre de 1798<sup>33</sup> y fallecido en la misma localidad el 20 de septiembre de 1867<sup>34</sup>. Las primeras noticias de su actividad musical

---

<sup>34</sup> Acta de defunción. *Cinco libros de la parroquia del Santo Sepulcro de Calatayud, Tomo 3º, Libro de los que mueren año 1832*, p.22.

<sup>32</sup> José López-Calo: “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”, en *La ópera en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, p. 87.

<sup>33</sup> Acta de bautismo en la Real Colegiata del Santo Sepulcro en *Cinco libros Años de 1735 á 1863, Tomo 2º. Parroquia del S.t Sepulcro de Calatayud. Libro de los Baptizados, año 1735*, p. 100.

en Calatayud son de 1810, fecha en la que consta como infante del coro de la Colegiata de Santa María. Consta en 1826 como Contralto de la capilla del Santo Sepulcro y posteriormente como maestro de capilla de la misma hasta su fallecimiento. El archivo conserva un gran número de composiciones suyas, entre las que se encuentran diversas adaptaciones de fragmentos operísticos como música religiosa, casi todas ellas con la fecha de composición, fecha no muy lejana al estreno absoluto de algunas de estas óperas o de sus primeras representaciones en España. Además otras muchas composiciones suyas de arias o dúos de carácter religioso siguen fielmente la estructura musical operística. Todo ello, le convierten en un caso paradigmático de una práctica musical frecuente en la época, que puede muy bien ejemplificar la influencia de la música teatral italiana en la música religiosa de la España de mediados del siglo XIX.

La forma en que estos manuscritos de música teatral llegaron a la colegiata es difícil de determinar. Acaso, algunos pudieron haber llegado a través de compañías de ópera en tránsito por Calatayud, mientras que otros pudieron ser copias manuscritas de algún impreso de la época. De hecho, por lo menos de uno de ellos se puede afirmar claramente esto último, puesto que en el encabezamiento del manuscrito se puede leer "Nº15 / La Lira de Apolo"<sup>35</sup>. Se trata de una copia manuscrita de un aria procedente de una de las primeras publicaciones periódicas musicales editadas en España: *La lira de Apolo*<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> E-CALs, 20/468.

<sup>36</sup> *La lira de Apolo* era el título de una colección musical periódica publicada a partir de 1817 por el editor afincado en Madrid, Bartolomé Wirmbs. Este se había formado en Alemania y Francia. Gracias al patrocinio de la Sociedad Económica Madrileña pudo crear la primera clase de grabado y estampación musical en España. Entre 1817 y 1824, tenía un almacén de música y un taller de calcografía situado en la madrileña calle del Turco. A partir de 1824 se estableció en la calle Hortaleza, 37, y posteriormente en otros lugares. Allí prosiguió con su actividad editando nuevas colecciones como *La Rossiniana*, *La Euterpe*, *El nuevo Anfión*, *Oberturas y sinfonías de los mejores autores, arregladas para piano-forte*, *Nueva colección de canciones españolas* y *Nueva colección selecta de rigodones y valsos*. De *La lira de Apolo* se publicaron por lo menos cinco series (1817-1818, 1819, 1827-1828, 1830-1832). Cada serie constaba de doce entregas divididas en tres géneros: música vocal italiana, música instrumental y canciones españolas. Cfr. Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995, pp. 189-191.

En esta misma línea, es posible también que otros manuscritos del archivo bilbiliano tengan relación con la actividad editorial madrileña. De hecho, algunas de estas obras de Rossini, Mercadante, Paer o Pacini aparecen citadas en catálogos de música grabada por los calcógrafos Bartolomé Wirmbs y su discípulo León Lodre en Madrid, entre los años 1824 y 1834<sup>37</sup>. E igualmente, contamos con otro dato interesante: el hecho de que ninguno de los manuscritos fechados y conservados en Calatayud presente una datación anterior a la del estreno de la ópera en Madrid (no así en Barcelona)<sup>38</sup>, permite pensar en algún tipo de relación entre estos manuscritos y las representaciones de ópera en Madrid (con motivo de las cuales se habrían editado los fragmentos de las óperas en cartel)<sup>39</sup>.

Sin embargo, puesto que ninguno de los fragmentos conservados en Calatayud está impreso, y sí se encuentran en el archivo obras de

<sup>37</sup> Agradezco la información a C. José Gosálvez Lara (se han consultado las siguientes fuentes: 1— catálogos de la colección periódica *La Lira de Apolo* (1817-1834); 2— catálogo de "música vocal e instrumental que se halla en el almacén de música de la Carrera de San Gerónimo [sic.]", 1824 —se trata del establecimiento de Luis Mintegui-; 3— catálogo de música grabada y estampada en Madrid, 1834, establecimiento de León Lodre; y 4— extractos del catálogo de Wirmbs publicados en distintas partituras).

<sup>38</sup> Algunas óperas, como *Maria Stuarda* y *Le fille du régiment* fueron estrenadas en Barcelona en una fecha posterior a la presencia en Calatayud de estos manuscritos (1842 en ambos casos): *Maria Stuarda* fue estrenada en el Teatro Principal de Barcelona el 25 de febrero de 1843 (Vid. Jaume Radigales: *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1998, p. 89); mientras que *Le fille du régiment* se estrenó, en su versión italiana (*La figlia del reggimento*), en el Teatre Nou de Barcelona, el 30 de agosto de 1844 (Vid. Jaume Radigales: *ibid.*, p. 161).

<sup>39</sup> Mientras que hemos visto cómo los manuscritos de Calatayud preceden en el tiempo a los estrenos de las óperas originales en Barcelona, es significativo, que el cotejo de los estrenos de las óperas italianas en Madrid (según datos en: Luis Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878), muestre que ninguno de los manuscritos bilbilianos fechados, es anterior al estreno de la ópera en la capital de España. Muchas de las diversas colecciones periódicas musicales de la época, editaban sus obras a partir del éxito de las representaciones en los teatros madrileños. En este sentido, independientemente de que los estrenos se produjeran antes en Madrid o Barcelona, parece claro que el "foco" de difusión y distribución de música operística por la Península Ibérica estuvo muy probablemente más en Madrid que en Barcelona, en virtud, del empuje y vitalidad de la nueva imprenta allí establecida, gracias a "pioneros" del grabado y estampación en España, como B. Wirmbs. Sin duda, ese foco de actividad madrileño iba a condicionar la "circulación" de la música operística en España.

otra índole impresas en Francia e Italia, bien podría ser que los manuscritos bilbilitanos fuesen copias sacadas a partir de otro origen.

En todo caso, las características de los manuscritos son muy variadas. Los hay de arias, dúos, cuartetos, coros y oberturas —"sinfonías", siguiendo la terminología de la época—. Algunos están traducidos o adaptados al castellano<sup>40</sup> y otros se conservan en el original italiano<sup>41</sup>. Cuatro de ellos son adaptaciones instrumentales de arias y dúos famosos, destinados a ser interpretados en concierto<sup>42</sup>.

Una parte importante son, como queda dicho, adaptaciones como música religiosa, con un texto en castellano adecuado a su nuevo uso, y con algunos cambios significativos que persiguen el objetivo de adecuar la música original a su uso como música paralitúrgica, con indicaciones del tipo "al Sacramento"<sup>43</sup>, "al Santísimo"<sup>44</sup>, o "Para Alzar"<sup>45</sup>.

No toda la música que en los manuscritos aparece atribuida a un compositor o que aparece como perteneciente a una determinada ópera, puede ser considerada como tal. Son frecuentes las atribuciones erróneas. En algunos casos, estos errores saltan a la vista<sup>46</sup>, pero en otros, que aparentemente sí pertenecen a la ópera indicada, resulta después de un análisis, muy complejo establecer a qué fragmento concreto de esa ópera pertenecen. Esto ocurre particularmente en las adaptaciones de Mariano Santos<sup>47</sup>. Bien podría ser que los

<sup>40</sup> E-CALs, 17/366; 20 /455; 23/523; 23/524; 23/525; 23/526; 23/527; 23/528; 23/529; 23/530; 23/531; 23/533; 23/534; 23/536; 23/537; 38/14; 39/X19 (provisional).

<sup>41</sup> E-CALs, 5/85; 5/88; 7/128; 15/334; 17/365; 20/468; 20/469; 20/470(1), 23/532, 37/27, 39/X20 (provisional), 39/X21 (provisional).

<sup>42</sup> E-CALs, 15/336.

<sup>43</sup> E-CALs, 23/523; 23/524; 23/528; 23/529; 23/531; 23/536.

<sup>44</sup> E-CALs, 23/526; 23/527; 23/533; 23/534.

<sup>45</sup> E-CALs, 23/525. No deja de sorprender hoy en día que composiciones, en principio tan alejadas del espíritu religioso, sean utilizadas —aunque vueltas "a lo divino"— precisamente para el momento crucial de la liturgia, cuando el celebrante "alza" el pan eucarístico.

<sup>46</sup> Uno de tantos ejemplos podría ser el "Rondó" en la ópera *La vestal* de Rossini (sic) "Se colei per cui respiro" 20/467. No existe ninguna ópera de Rossini con este título. El rondó pertenece en realidad a la ópera homónima de Giovanni Pacini.

<sup>47</sup> Sucede en quince manuscritos de E-CALs. 23/523 a 23/537.

fragmentos adaptados por Santos perteneciesen a dúos o arias que algunas compañías insertasen en una ópera sin pertenecer a ella, una práctica común hasta mediados del siglo XIX y de la que ha sido posible identificar algún caso entre los manuscritos de Calatayud<sup>48</sup>. Esto explicaría la dificultad de identificarlas. Sin embargo, las referencias erróneas en los manuscritos en Calatayud son demasiadas para dar únicamente como válida esta hipótesis. La atribución errónea puede deberse también a confusiones o a falta de rigor en las atribuciones por parte del mismo Mariano Santos, confusiones de las que es muy difícil establecer el origen.

De algunas otras obras no está muy claro el uso que tenían. Acerca de tales manuscritos, se pueden hacer al menos algunas hipótesis. Algunas piezas podrían haber acabado siendo depositadas en la colegiata, pero quizás no tuvieron nada que ver con la actividad musical de la misma. Así podría ocurrir con algunos manuscritos de arias de Rossini<sup>49</sup> o de Pacini<sup>50</sup> en Calatayud. Estas arias, con acompañamiento para guitarra o piano, que conservan su idioma original italiano, difícilmente encajan con la actividad musical de una capilla de iglesia. Acaso por esto, pudieran haber sido interpretadas en casas particulares o en conciertos, pudiendo haber sido legadas al archivo después del fallecimiento de sus propietarios (?). Otras, particularmente las que prevén un acompañamiento orquestal, podrían haber sido interpretadas por la capilla musical de la colegiata, bien en la colegiata o fuera de ella<sup>51</sup>. De hecho, es sabido que era una práctica habitual de los siglos XVIII y XIX que las capillas de música de las iglesias sirviesen en servicios religiosos o civiles fuera de la iglesia, aunque esta fuese una práctica que requería autorización del cabildo, que frecuentemente se negaba a ceder a los músicos o los

---

<sup>48</sup> Así ocurre, por ejemplo, con la cavatina "Ah sospiro" de la ópera *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini, E-CALs. 23/532, que he podido identificar como perteneciente a otra ópera de Giuseppe Nicolini. Esta pieza fue insertada por la cantante Marietta Brambilla en una representación de la ópera de Pacini en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1830. (Cfr. Giovanni Pacini: *Gli arabi nelle Gallie*, Barcelona, Tipografia della Vedova e Figli de D. Antonio Brusi, [1830]).

<sup>49</sup> E-CALs. 20/469 y 20/470.

<sup>50</sup> E-CALs. 17/365.

<sup>51</sup> E-CALs. 5/88: 15/334.

concedía con restricciones. No era inusual el caso de músicos de una capilla que fuesen también músicos en algunas representaciones de ópera, particularmente después de la época de las desamortizaciones, a mediados de la década de 1830, las cuales empobrecieron a la Iglesia, trayendo consecuencias en su capacidad de mantener a los músicos en las capillas. El Concordato de 1851, que forzaba a los miembros de dichas capillas a ingresar en el sacerdocio, también marcó un punto de inflexión en este sentido, puesto que muchos de aquellos músicos se vieron en la diatriba de abandonar las capillas y a buscar una nueva ocupación en actividades civiles a partir de entonces en pleno auge (café, teatros, etc.). Los músicos podían también participar en conciertos o “academias”<sup>52</sup> en las que se interpretaban arias y dúos de ópera. La referencia a estas “academias” es importante porque tenemos noticia de que unos manuscritos de música teatral italiana conservados en el archivo de música de la catedral de Ávila citan explícitamente este término. Así ocurre, por ejemplo, con el aria de Giovanni Paisiello (\*1740; +1816) “Non temer bell’idol mio” en la que se puede leer: “Es propio de la Sta. Iglesia Appca. Catl de Ávila, para las academias de música”<sup>53</sup>. La música teatral conservada en los archivos musicales de las iglesias podía, pues, ser interpretada en academias que tuvieran lugar en la misma iglesia o fuera de ella.

<sup>52</sup> El término “academia”, en España como en Italia, además de su acepción referida a las asociaciones de carácter cultural, hacía referencia también a conciertos de carácter público o privado en los que se interpretaban fragmentos de óperas, conciertos, obras sinfónicas o de cámara y bailes. Hay ejemplos abundantes —en la prensa o en documentos— a este término, entendido como “concierto”. Sirvan de ejemplo, entre la multitud de referencias que podrían encontrarse, estos dos casos: Un documento de la Compañía de Asociados Académicos de Pamplona en el que se hace referencia a “unas academias compuestas de arias ytalianas y españolas, entremeses en castellano, tonadillas en castellano, zarzuelas de tramoyas y también un poco de bayle”. Cfr: María Gembero Ustárrroz: “La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII”, en *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López Calo, S.J. Vol. I*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990, p. 634. Otro ejemplo aparece publicado en el *Diario histórico y político de Sevilla* el 29 de marzo de 1793: “Academia de Música, en la que se cantarán varias arias y dúos acompados (sic) de una muy buena Orquesta” (Cfr. Andrés Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 31.)

<sup>53</sup> José López Calo: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978, p. 187.

La música teatral adaptada para su uso en la liturgia por Mariano Santos debió ser interpretada por los propios músicos y cantores de la capilla, todos ellos hombres. No tenemos referencias concretas sobre quiénes pudieron ser los intérpretes del resto de manuscritos conservados en Calatayud. Por tanto, independientemente de que las versiones originales de algunos dúos hubiesen sido escritas para voces femeninas, éstas, habrían sido interpretadas en la iglesia de Calatayud por voces masculinas. Este dato —que fuesen las voces masculinas las encargadas de las partes de Contralto—, debería ponerse en relación con el hecho de que la mayoría de las arias en italiano conservadas, pertenezcan a personajes masculinos, aunque interpretados por mujeres (en herencia directa de la larga tradición de castrados en la ópera italiana)<sup>54</sup>. Probablemente, estas arias, habrían sido interpretadas en Calatayud por las voces masculinas de la capilla del Santo Sepulcro.

Es necesario hacer, a continuación, una descripción más exhaustiva de los fondos para conocer las características individuales de cada uno de ellos y para situarlos en el contexto musical de la época.

### **Música de Gioachino Rossini (\*1792; +1868)**

La recepción de la música de Gioachino Rossini en España es un tema todavía pendiente de un estudio sistemático, pero es sabido que el que fuera el compositor italiano más influyente de su época, fue uno de los modelos del desarrollo del teatro lírico y de la música litúrgica española en el siglo XIX. Su viaje a España, en 1831, acompañado de su amigo Alexandre-Marie Aguado, así como su visita a Madrid, donde fue recibido por Fernando VII y por algunos de los nobles más influyentes de la época así como su matrimonio con una cantante española, Isabel Colbran, acentuaron, si cabe, esta influen-

---

<sup>54</sup> Tal es el caso de las tres arias de Rossini, la de Ciro, en *Ciro in Babilonia* (E-CALs, 20/468), de Arsace, de *Semiramide* (20/469); de Eduardo en *Eduardo e Cristina* (20/470 (1)); y de las dos de Pacini, la de Licinio, en *La Vestale* (20/467); y la de Leodato, en *Gli arabi nelle Gallie* (23/532).

cia de la música rossiniana en España<sup>55</sup>. No en vano es el compositor operístico mejor representado en el archivo de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, en el que se conservan una decena de obras atribuidas a este compositor.

Tres son las **arias de ópera** presentes en el archivo:

La primera pertenece a la ópera *Ciro in Babilonia*<sup>56</sup>. Se trata de la cavatina de *Ciro*, rey de Persia, “*Tabraccio ti stringo*”<sup>57</sup>, en original italiano y con traducción al castellano, arreglada para ser acompañada al piano. Siendo *Ciro in Babilonia* una de las óperas de juventud de Rossini, estrenada cuando el compositor tenía veinte años, —y tratándose de una ópera poco representada en España—, la presencia del manuscrito en el archivo constituye ya en sí misma una rareza.

El encabezamiento de la partitura en el que, como hemos visto, se puede leer “Nº 15 / La lira de Apolo [...]”, permite pensar, que se trata de una copia manuscrita de la publicación periódica *La lira de Apolo*, editada en Madrid desde 1817 por Bartolomé Wirmbs.

*Ciro in Babilonia* pertenece, como *Mosè in Egitto* del propio Rossini, a un tipo de óperas, que muchas veces aparecían bajo el título de “*azione sacra*” u “*oratorio*”<sup>58</sup> que musicalmente en nada se diferencian del resto de las óperas, salvo en la connotación “*bíblica*” de sus argumentos, lo cual hacía posible continuar con la actividad de los

<sup>55</sup> Sobre Rossini y España, *vid.* Alberto Rizzuti: “La fortuna del teatro rossiniano en Madrid (1816-1824)”, en *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, XXXI / 1-3 (1991) pp. 77-95; Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881, pp. 102 y ss.; Marc Heilbron: “Isabel Colbran, una soprano española en el mundo de Rossini”. En: *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 155-197.

<sup>56</sup> *Ciro in Babilonia*. Drama con coros en dos actos. Libreto de F. Aventi. Estrenado en el Teatro Comunale de Ferrara el 14 de marzo de 1812.

<sup>57</sup> El manuscrito bilbilitano, *E-CALs*, 20/468, la cita en el encabezamiento de la partitura como “Nº 15 / La lira de Apolo. Cavatina de la ópera il *Ciro* del Maestro Rossini”.

<sup>58</sup> El término “*Acción Sacra*”, “*Oratorio Sacro*” o “*Drama Sacro*” tenía también una amplia difusión en Cataluña desde la introducción del oratorio. *Vid.* Josep Pavia i Simó: *La música en Cataluña en el siglo XVIII*. Francesc Valls (1671c.-1747). Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, LIII, 1997, pp. 146-47.



La segunda de las arias es “La pietà che in sen servate”, aria del acto II de *Eduardo e Cristina*<sup>59</sup>. No fue una de las óperas más representadas en España, aunque están documentadas algunas representaciones<sup>60</sup>.

En el encabezamiento de la copia manuscrita del archivo de la colegiata se lee “Aria con Coro de la Opera Eduardo y Cristina del Sig.r m.tro Rossini La pieta che in ser servate / Col acomp.to de Piano forte. Suplemento en la Opera la Dona del Lago”<sup>61</sup>. La partitura se encuentra junto a una “Mazurca” y un “Galop” anónimos.

La referencia como “suplemento de La Dona del lago” indica que se trataba de un aria que en alguna representación había sido interpretada en *La donna del lago* (1819)<sup>62</sup>, siguiendo la costumbre, habitual en la época, de incluir arias pertenecientes a una ópera en la representación de otra ópera diferente. De hecho, el personaje que aparece en la parte de Tiple “Malcom” [el joven escocés Malcolm], es uno de los personajes de *La donna del lago*, ópera de la que también se tienen abundantes noticias de representaciones en España<sup>63</sup>. Esta ópera, significó el inicio del empleo de argumentos de ambientación romántica escocesa, inspirados en la obra de Walter Scott (como por

<sup>59</sup> *Eduardo e Cristina*, drama en dos actos con libreto de G. Bevilacqua-Aldovrandini y A. L. Tottola estrenado en el Teatro de San Benedetto de Venecia el 24 de abril de 1819. La mayor parte de la música de esta ópera no es original, sino proveniente de óperas compuestas anteriormente por Rossini. Concretamente este aria fue compuesta originalmente para la ópera *Ermione*, estrenada en el Teatro San Carlo el 27 de marzo de 1819, y que constituyó, sin lugar a dudas, el mayor fracaso de la carrera rossiniana, como se revela de las pocas representaciones que alcanzó la ópera en su estreno, cinco, y de la ausencia de crónica del estreno en los periódicos italianos.

<sup>60</sup> Según Luis Carmena y Millán (*Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 66), se dio una representación en el Teatro de la Cruz de Madrid el 26 de julio de 1826. También están documentadas diversas representaciones en Sevilla en 1827 y 1828. Sobre esto último, véase: Andrés Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 349.

<sup>61</sup> *E-CALs*, 20/470 (1)

<sup>62</sup> *La donna del lago*. Melodrama en dos actos. Libreto de L. Tottola basado en Walter Scott. Estrenada en el Real Teatro de San Carlo de Nápoles el 24 de octubre de 1819.

<sup>63</sup> Según Luis Carmena y Millán (*op.cit.* pp. 69, 72 y 85), se dieron representaciones de esta ópera el 25 de julio de 1828 y 30 de julio de 1830 ambas en el Teatro del Príncipe de Madrid. El 27 de mayo de 1837 se repuso en el Teatro de la Cruz. En Sevilla, se representó en los años 1829, 1830, 1833 y 1844 (Vid: Andrés Moreno Mengíbar: *op. cit.* p. 349).

ejemplo, *Lucia di Lamermoor*), que causarían furor entre el público europeo de la primera mitad del siglo XIX. En cualquier caso, esta referencia a *La donna del lago* muestra un origen teatral del manuscrito bilbilitano —con una escasa o nula vinculación religiosa—, que comprende el aria y la cabaletta, incluyendo también la intervención del coro. El acompañamiento, en el manuscrito de Calatayud, es de pianoforte.

La última aria es la cavatina de Arsace de *Semiramide*<sup>64</sup>, ópera de mayor difusión que *Ciro in Babilonia* y muy representada en España en la primera mitad del siglo XIX<sup>65</sup>. Este aria, “Ah quel giorno ognor ramento”<sup>66</sup>, presentada únicamente en italiano en el manuscrito, pertenece al acto I de la ópera. Se trata de uno de los fragmentos más conocidos de la ópera, que coincide con la llegada del joven militar Arsace a Babilonia, y que se inscribe en un tipo de aria de introducción de un personaje nuevo que vuelve a su país después de una larga ausencia. Un elemento de particular interés de este manuscrito lo constituye el acompañamiento para guitarra. Una anotación en el encabezamiento de la partitura con la firma Mariano Santos nos previene de que muy probablemente fue el copista y propietario de la partitura.

A pesar de que cada una de las arias tiene unas características propias, existen afinidades que permiten pensar en un origen común de los tres manuscritos. Probablemente las tres tengan su origen en las ediciones de la *Lira de Apolo*. Existe incluso cierta afinidad vocal y

<sup>64</sup> *Semiramide*. Melodrama trágico en dos actos. Libreto de G. Rossi. Estrenado en el Teatro La Fenice de Venecia el 3 de febrero de 1823.

<sup>65</sup> La ópera se representó, según libretos conservados, en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1826 y 1827. Según Luis Carmena y Millán (*op.cit.* pp. 67-70, 75, 78 y 85), se dieron representaciones de *Semiramide* en Madrid el 26 de mayo de 1827, 4 de junio de 1828, 18 agosto de 1829, 22 de octubre de 1831, 20 de junio de 1833, y 10 de junio de 1837, siempre en el Teatro del Príncipe. Fueron éstos los años de auge del rossinismo en España. Este autor no vuelve a citar ninguna representación hasta 1852, ya en el Teatro Real, donde la ópera siguió todavía representándose en años posteriores. *Vid.: Ibidem*, p. 183.

<sup>66</sup> En encabezamiento, “Aria en la Opera de la Semiramis / Con Acompañamiento de Guitarra / del Celebre Maestro Rossini / Santos” E-CALs, 20/469. Mariano Santos debió ser el propietario y a juzgar por la caligrafía, probablemente también el copista.

dramatúrgica entre las tres arias, que podrían haber sido interpretadas por el mismo cantante<sup>67</sup>.

El fondo documental de Calatayud conserva además dos **reducciones para piano** de dos **oberturas** de Gioachino Rossini de época posterior: Una de *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815)<sup>68</sup> y otra de *Otello* (1816)<sup>69</sup>, datadas ambas en 1853 y copiadas por Hilario Frágeda, personaje del que no se ha podido hallar referencia alguna.

La fecha de la transcripción es lejana respecto a las primeras representaciones de óperas de Rossini en España, y en este sentido, el interés de las partituras es menor. No es difícil encontrar este tipo de transcripciones en muchos otros archivos eclesiásticos, que muestran una vez más la popularidad que gozaba la música de Rossini en toda España, aún mucho tiempo después, y cómo partituras como la obertura de *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, o lo que es lo mismo, *Il barbiere di Siviglia*, gozaban entonces de la misma popularidad que en nuestro tiempo.

Entre las **partituras anónimas**, aparece también una partichela para viola de la obertura de *Eduardo e Cristina*<sup>70</sup>, que pertenece a la ópera homónima de Rossini.

<sup>67</sup> Las tres son arias de contralto rossiniana que interpreta un papel masculino, un detalle importante a tener en cuenta. Las extensiones en los manuscritos bilbilitanos de cada una de las arias son: sib2-mib4 en *Ciro*, do3-la4 en *Eduardo e Cristina* y si2-si4 en *Semiramide*, extensiones relativamente próximas. La escritura vocal, con los característicos pasajes de agilidad rossinianos, es también muy semejante.

<sup>68</sup> "Sinfonía para piano en la Ópera *Elisabetta regina d'Inghilterra*". *E-CALs*, 20/466 (1). Como es sabido, la obertura de *Elisabetta, regina d'Inghilterra* es la misma que la de *Il barbiere di Siviglia*. Rossini la había escrito originalmente para la ópera *Aureliano in Palmira* y no dudó en volver a utilizarla en *Elisabetta* y en *Il barbiere*. Resulta curioso que el manuscrito del Santo Sepulcro la mencione como obertura *Elisabetta regina d'Inghilterra*, ópera en dos actos con libreto de G. Schmidt, estrenada en el Teatro S. Carlo de Nápoles el 4 de octubre de 1815, y no con su título más popular de *Il barbiere di Siviglia*.

<sup>69</sup> "Sinfonía para piano, en la Ópera *Otello, ossia Il moro di Venezia*". *E-CALs*, 20/466 (2) *Otello*, drama en tres actos. Libreto de F. Berio di Salsa. Estrenada en el Real Teatro del Fondo de Nápoles el 4 de diciembre de 1816.

<sup>70</sup> "Sinfonía de *Eduardo e Cristina*", *E-CALs*, 35/804.

Además de estos manuscritos, se conservan también otras dos **composiciones en atribuciones a Rossini y adaptaciones de Mariano Santos** para uso religioso. Se trata de dos dúos de “Contralto y Tenor, al Santísimo”<sup>71</sup>, arreglados ambos en el año 1830. Es difícil establecer cuál debió ser la fuente que sirvió a Santos para llevar a cabo su adaptación, aunque esto no quiere decir ni mucho menos que la fuente no sea rossiniana. Algunas características de los manuscritos, particularmente la abundante agilidad, hacen pensar que se trata efectivamente de obras rossinianas. Sin embargo, la comparación con los dúos de Contralto y Tenor de la producción rossiniana que aparentemente pudieran haber tenido alguna relación con estos manuscritos, no han dado un resultado positivo.

Un tercer dúo adaptado por Santos es el “Dúo de dos Tiples en la ópera ‘El Moises’”<sup>72</sup>. Aunque el manuscrito es anónimo, lo más lógico es ponerlo en relación con el *Mosè* (1818) rossiniano, que cuenta además con un duettino de dos sopranos. Pero nuevamente aquí, la pista no ha conducido a ningún resultado positivo en lo que a identificación de la obra se refiere. El manuscrito bilbilitano presenta un dúo en Sol Mayor dividido en tres partes (*Andante*, *Allegro agitato* y *Allegro sostenido*), correspondientes a la clásica división de *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta* de la mayoría de los dúos de ópera italiana de la época. El *duettino* entre Anaïde y Maria de la ópera rossiniana es en Fa Mayor y en compás 6/8. Se trata de una pieza más breve, de un solo movimiento; de ahí precisamente la calificación de *duettino*. La comparación del manuscrito con el dúo no refleja ninguna similitud y tampoco ha sido posible encontrar similitudes con otros números de la ópera.

<sup>71</sup> “N.º 87. Duo al SS.mo / de Tenor y Contralto Con Violines, / Viola, Clarinete, Trompas, y Bajo / de Rossini arreglado por / para el uso de Mariano Santos / Año 1830” *E-CALS*, 23/533 y “Duo al SS.mo / de Tenor y Contralto Con Violines, /Clarinete, Trompa y Bajo / de Rosini arreglado por / para el uso de Mariano Santos / Año 1830”. *E-CALS*, 23/534.

<sup>72</sup> “Duo de dos Tiples con Violines / Flauta Trompas y Bajo; de la / Opera El Moisses; arreglado por / Mariano Santos año 1836”. *E-CALS*, 223/537.

## Música de Gaetano Donizetti (\*1797; †1848)

Las primeras óperas de Donizetti llegaron a España muy pronto. La primera ópera de Donizetti estrenada en España fue *L'ajo nell'imbarazzo*, representada en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1828<sup>73</sup>, cuatro años después de su estreno en Italia, y antes incluso de que el compositor hubiera escrito algunos de sus títulos más universales, como *L'elisir d'amore* (1832) o *Lucia di Lammermoor* (1835). En pocos años, sus óperas pasaron a estar entre las más representadas en los teatros españoles y la difusión de su música fue tan amplia como la de Rossini. Títulos donizettianos que son hoy una rareza, eran obras de repertorio a mediados del siglo XIX. Este es el caso de óperas como *Marino Faliero*<sup>74</sup>, título del que se tienen dos referencias en el archivo de Calatayud.

El primer fragmento de *Marino Faliero*<sup>75</sup>, aparece en una **colección de arias y dúos de ópera arreglados para ser interpretados por un conjunto instrumental** de dos violines, flauta, clarinete en Do, fígle<sup>76</sup> o bombardino y bajo. Son en total cuatro piezas operísticas preludiadas por un "Andante y Polaca, obligada de clarinete"<sup>77</sup> de Antonio

<sup>73</sup> José Subirá: *La ópera en los teatros de Barcelona*. Vol. I, Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946, p. 90.

<sup>74</sup> Luis Carmena y Millán (*op.cit.*, p. 87 y ss.), cita representaciones de esta ópera en Madrid en los años 1839, 1843, 1846, 1847 y 1852.

<sup>75</sup> Tragedia lírica en tres actos con música de Gaetano Donizetti y libreto de E. Bidèra, estrenada en el Théâtre des Italiens de París el 12 de marzo de 1835.

<sup>76</sup> La aparición del fígle como uno de los instrumentos que forman parte del reparto instrumental es interesante, puesto que indica claramente cómo en Calatayud había sido ya introducido este instrumento, que había penetrado en España hacia finales de la segunda década del siglo XIX, y cuya utilización se prolongó hasta finales del ochocientos, aunque ya poco antes había empezado a ser sustituido por la tuba (citada en ocasiones únicamente bajo la denominación genérica de "Bajo", por la cual todavía se reconoce a este instrumento de metal hoy día en muchas bandas españolas). Sobre el fígle puede verse: Reginald Morley-Pegge, Philip Bate y Stephen Weston: "Ophicleide", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Londres, Macmillan, 1984, vol.2, pp.819-822. Beryl Kenyon de Pascual: "Fígle", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, p.128. Este instrumento aparece con frecuencia, por otra parte, en la colección de fragmentos de ópera italiana del archivo del Santo Sepulcro, particularmente en muchas de las orquestaciones realizadas por Mariano Santos: *E-CALs*, 17/366, 23/527, 23/529, 23/531, 23/533, 23/535 y 23/536. Un uso tan reiterado, se tiene que poner en relación sin duda con la novedad que suponían este tipo de instrumentos de metal y la moda, generalizada en España y fuera de ella, de utilizarlos.

<sup>77</sup> *E-CALs*, 15/336 (1).

Mercé<sup>78</sup>. Siguiendo una costumbre habitual en la época, temas operísticos famosos eran objeto de transcripciones, variaciones o “evocaciones” instrumentales, algunas de ellas realizadas por compositores de la talla de Franz Liszt o Mauro Giuliani, por poner dos ejemplos<sup>79</sup>. Concretamente, la pieza instrumental de *Marino Faliero* (1834) adaptada en Calatayud, y que he podido identificar, es el dúo de Soprano y Bajo del acto III “Di vergogna avvampo ed ardo”<sup>80</sup>. La adaptación instrumental empieza directamente en el *largetto*, “Santa voce al cor mi suona”, respetando la tonalidad original del dúo, Fa Mayor. El fígle o el bombardino lleva la melodía que en el dúo vocal canta el Bajo y la flauta la de la Tiple, mientras el resto de instrumentos realizan el acompañamiento, que no difiere demasiado del original.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Fl. 1.' and 'Fl. 2.'. The vocal lines are in Italian. The lyrics are: 'San - ta vo - ce al cor mi su - na; se - da Di - o bra - mi pie - tà, ai ue - mi - ci tuoi per - do - na'. The piano accompaniment is in the lower staves.

#### ILUSTRACIÓN n.º2

El dúo de Soprano y Bajo de *Marino Faliero*. La parte del Bajo

(Santa voce.... a partir del compás n.º3) es la interpretada por el fígle en el ejemplo siguiente.

<sup>78</sup> Antonio Mercé y Fondevila. (Lleida, \*1810ca; Madrid \*1876). Fue profesor de música del Real Seminario de los Escolapios de San Antonio en Madrid, en el que tuvo como alumno a Guillermo Morphy. Su obertura para la ópera *La vestal* fue muy bien acogida según la crítica de *La Iberia Musical*. Es autor de obras religiosas y piezas para piano. En 1865 empezó a publicar una *Biblioteca Musical religiosa* en la que aparecieron diversas obras suyas. En su obra es patente el italianismo en la música española del siglo XIX. Vid. Ramón Sobrino: “Antonio Mercé Fondevila”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, p. 457.

<sup>79</sup> Del gran número de paráfrasis realizadas de temas operísticos compuestas por Liszt podemos citar a modo de ejemplo las *Réminiscences de Lucia di Lammeoor* (1853-56) o las de *Lucrezia Borgia* (1840), ambas para piano. Mauro Giuliani (\*1781; \*1829), por su parte, compuso sus conocidas *6 Rossiniane* para guitarra sobre temas de óperas de Rossini.

<sup>80</sup> “Duo de Tiple y Bajo, de Mariano Faliero de Doniceti / N.º 2” *E-CALS*, 15/336.

Handwritten musical score for "Duo de Tiple y Bajo" (Tiple Bombardino). The score is written on ten staves. The first staff is marked "No. 20" and "Duo de Tiple y Bajo". The second staff is marked "Tiple Bombardino". The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many trills and ornaments. The score includes dynamic markings like "Allegro" and "Andante". At the bottom, there are markings for "4.º y 5.º Voz".

## ILUSTRACIÓN n.º 3

Partichela de figle o bombardino en la adaptación instrumental de *Marino Fatiero* del archivo del S. Sepulcro de Calatayud. El figle interpreta la parte vocal del Bajo del ejemplo anterior.

El mismo álbum de música instrumental recoge también un fragmento de otra ópera de Donizetti, *L'esule di Roma*<sup>81</sup>, aunque en el manuscrito de Calatayud no figura el nombre del compositor y el título de la ópera aparece en su traducción al castellano como "Cavatina en la Ópera El Desterrado en Roma"<sup>82</sup>. La primera representación madrileña de esta ópera tuvo lugar en el Teatro del Príncipe el 21 de mayo de 1832<sup>83</sup>, y aunque hoy es una de las óperas poco representadas de la producción donizettiana, fue una ópera ámpliamente difun-

<sup>81</sup> *L'esule di Roma* o *Il proscritto*, conocida también como *Settimo il proscritto*. Melodrama heroico en dos actos con libreto de D. Gilardoni, estrenado en el Teatro San Carlo de Nápoles el 1 de enero de 1828.

<sup>82</sup> E-CALS, 15/336.

<sup>83</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 76.

dida en el siglo XIX. He identificado el fragmento de la ópera adaptada en Calatayud como música instrumental. Se trata de la cavatina de Settimio (Tenor) "Tacqui allora", en el acto I de la ópera, en la cual el clarinete del manuscrito bilbilitano lleva la voz del Tenor.

Mariano Santos adaptó *tres dúos atribuidos a Donizetti* para uso como música religiosa. El primero de ellos, que podemos tomar como ejemplo del tipo de adaptación que Mariano Santos realizaba, es el "Duo al SS.mo de Tenor y Contralto con Violines Trompas Clarinetes Flauta y Bajo arreglado a toda Orquesta por Mariano Santos. Año 1842"<sup>84</sup>. En tinta, pero de otra mano, se puede leer "Sacado de la Ópera Maria Estuarda del Maestro Donizetti". Se trata, efectivamente, de la adaptación del dúo "Era d'amor l'immagine", entre Elisabetta y Leicester y perteneciente al acto I de *Maria Stuarda*<sup>85</sup>. Sólo seis años después de su estreno en Italia, y muy poco después de su primera representación madrileña (que tuvo lugar en el Teatro de la Cruz el 30 de diciembre de 1840<sup>86</sup>) este dúo ya formaba parte del repertorio de música religiosa de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. Antes incluso de que esta ópera se representase en Barcelona<sup>87</sup>. El dato es importante para apreciar el interés por las novedades operísticas que tuvo Mariano Santos, y puede servir de ejemplo de la rápida difusión de la ópera italiana en la Península, no sólo en grandes ciudades, sino en todo el país.

Conviene ahora comparar el texto italiano de la ópera y la adaptación en castellano como texto religioso<sup>88</sup>:

<sup>84</sup> E-CALs, 23/527. Aparte de las voces, se conservan partichelas para violín 1º, violín 2º, flauta, clarinete en Do, trompas en Re (1ª y 2ª, anotadas en una sola pauta, pero con dos líneas melódicas), fígle y bajo.

<sup>85</sup> *Maria Stuarda*, tragedia lírica en tres actos con libreto de P. Salatino estrenada bajo el título de *Buondelmonte* en el Teatro San Carlo de Nápoles el 18 de octubre de 1834.

<sup>86</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 91.

<sup>87</sup> La primera representación en Barcelona tuvo lugar en el Teatro Principal el 25 de febrero de 1843. Vid. Jaume Radigales: *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona. 1998, p. 89.

<sup>88</sup> Entre corchetes el texto de los pasajes musicales suprimidos en la versión española.

LEICESTER

Era d'amor l'immagine  
 degli anni sull'aurora;  
 sembianza avea d'un angelo  
 che appare, ed innamora;  
 era celeste l'alma 5  
 soave il suo respir;  
 bella ne'di nel giubilo,  
 bella nel suo martir

TENOR

Los ángeles, los hombres,  
 alaban al Señor...  
 llegad contritas almas,  
 rendidle adoración...  
 Los ángeles, los hombres, 5  
 alaban al Señor,  
 llegad contritas almas,  
 rendidle adoración.  
 ¡Oh! Dios, que tus bondades  
 son para el pecador, si  
 no puedo creer Dios mío 10  
 queráis mi perdición.

CONTRALTO

¡Oh! Dios que tus bondades  
 son para el pecador  
 no puedo cree Dios mío  
 queráis mi perdición. 15  
 ¡Oh! Dios que tus bondades  
 son para el pecador (...)  
 queráis mi perdición

---

ELISABETTA

[A te lo credo, è un angelo  
 se tu le dai tal vanto; 10  
 se allo squallore di un carcere  
 è d'ogni cor l'incanto...  
 Lo so che alletta ogni anima  
 lusinga ogni desir...  
 (Se tu l'adori, o perfido, 15  
 paventa il mio soffrir.)

LEICESTER

Ma... no...

Regina...

Credo...

io...

20

Vieni.

ELISABETTA

(Lo chiede il barbaro)]

LEICESTER

Appaga, appaga

il mio desir.

TENOR

Jesús de mi vida

mi Dueño y Señor

20

ELISABETTA

[Dove? quando?]

25

In questo giorno

al suo carcere d'intorno

per la caccia che si appresta,

de mi vida

trocad el desdén

mi Dios a favor

scenderai nella foresta

TENOR Y CONTRALTO

trocad el desdén

mi Dios a favor

25

ELISABETTA

[Conte, il vuoi?]

30

LEICESTER

Ten prego.

ELISABETTA

Intendo...

(Alma incauta)

A te mi arrendo.]

ELISABETTA		CONTRALTO	
Sul crin la rivale	35	¡Sí! qué dulce momento	
la man mi stendea,		Dios del alma mía	
il serto reale		espero este día	
strapparmi volea;		en vos encontrar	30
ma vinta l'altera		y llena de gozo	
divenne più fiera	40	toda el alma mía	
d'un coro diletto		ofrece la vida	
privarmi tentò		a tu Majestad	
Ah troppo mi offende		ofrece la vida	35
punirla saprò		a tu Majestad	
ah troppo m'offende	45	ofrece la vida	
punirla saprò		a tu Majestad	
LEICESTER		TENOR	
Deh vieni, o regina,		y llena de gozo	40
ti mostra clemente,		toda el alma mía	
vedrai la divina		ofrece la vida	
beltade innocente		a tu Majestad	
sorella le sei	50	ofrece la vida	
pietade per lei		a tu Majestad	45
chè l'odio nel petto		ofrece la vida	
assai ti parlò		a tu Majestad.	
ELISABETTA			
[Taci, taci, taci!			
Dov'è? La possa dov'è?			
LEICESTER			
La calma le rendi, e pago sarò			
Reginam deh! vieni,			
la calma le rendi e pago sarò.]			

Lo que en la ópera es un dúo de desamor entre la reina de Inglaterra (Elisabetta) y un noble que ella ama (Leicester), pero cuyo amor no es correspondido, pasa a ser en la versión del manuscrito de Calatayud un dúo con un texto religioso dedicado al Santísimo Sacramento. Una primera observación, que resulta evidente, es que el texto se repite mucho más en la versión española que en la italiana. Esta simplificación del texto no parece en absoluto tener que ver con incapacidad literaria del autor (suficientemente preparado, por otra parte, como para reorquestar, no sólo esta partitura, sino, como es constatable, otras muchas, las cuales también es capaz de arreglar, adaptar, etc.), sino que más bien se tiene que poner en relación con la supresión —intencionada sin duda por parte de Mariano Santos— de cualquier tipo de acción teatral en la versión religiosa.

El dúo donizettiano original, expresa un tipo de sentimientos cambiantes a lo largo de la pieza y con matices —incluso psicológicos— que sólo pueden explicarse por el entramado argumental y el contexto dramático de la ópera. Por contra, en el texto religioso que aporta Mariano Santos, no existen este tipo de matices característicos de la acción teatral (pues no ha lugar para ellos, más que en el marco del templo, en el contexto concreto, “de misterio”, de una composición dedicada al Santísimo Sacramento). Por otro lado, el marco en el que se habría de interpretar la obra (probablemente en funciones breves dentro de la festividad u octava del Corpus Christi, o a modo de motetes cortos a intercalar en el momento litúrgico en que el sacerdote dispusiera la Elevación, etc.), condicionaba sin duda alguna el que el texto tuviera que ser forzosamente más breve que la versión original operística, de extenso entramado dramático.

En otro orden de cosas, en la versión de Santos, no se puede hablar tampoco de “personajes”, sino, apenas, de dos voces —que cantan “a solo”—, las cuales, con mínimas diferencias, explican una misma idea (ya no hay, por tanto, “diálogo”). Ello no quiere decir, sin embargo, que en el dúo de Mariano Santos no haya una evolución, una distinción clara entre lo que dice la primera parte del texto y la segunda, que en sí misma implica un tipo de texto más dinámico. Es

una distinción obligada, para ajustarse a la estructura de *cantabile* y *cabaletta* del dúo original.

Ofrezco un breve esquema comparativo de esta estructura, con vistas a observar mejor la simplificación a que somete Mariano Santos su versión, debido a la ausencia de acción teatral:

DÚO ORIGINAL

VERSIÓN DE MARIANO SANTOS

CANTABILE

(Tenor)

Descripción del amor de Leicester por María con el fin de predisponer a Elisabetta para que conceda el perdón a María.

(Era d'amor l'immagine...)

(Tenor y Contralto)

Imagen del amor celestial, con el fin de predisponer a las "contritadas almas" (las almas del Purgatorio supuestamente), arrepentidas a que Dios las perdone.

(Los ángeles, los hombres)

(Contralto)

Elisabetta finge aceptar la propuesta de Leicester pero incuba en el fondo un deseo de venganza motivado por los celos.

(A te lo credo...)

Esta parte no ha lugar en la versión "a lo divino"

TEMPO DI MEZZO

(Tenor y Contralto)

Leicester propone un encuentro entre Elisabetta y María para la reconciliación entre ambas.

Leicester le pide un cambio de actitud.

(Vieni... Lo chiede il barbaro)

(Tenor)

Expresa la esperanza de obtener el perdón.

Se pide también un cambio de actitud.

(trocad el desdén....en favor)

## CABALETTA

Elisabetta expresa para sí misma cómo aprovechará el encuentro para vengarse, mientras Leicester sigue suplicando el perdón para Maria.

(Sul crin la rivale...)

Se expresa el gozo que producirá la obtención del perdón.

No ha lugar el pasaje de venganza y se reduce todo a la seguridad de obtener clemencia.

(¡Sí! qué dulce momento)

Evidentemente, en la versión original donizettiana, el hilo conductor es una acción dramática, que exige un mayor número de palabras para expresar los matices psicológicos de cada personaje. Por contra, el objetivo de la versión de Santos es afirmar claramente un “mensaje”, de contricción-perdón, el cual requiere la repetición constante del texto, con la intención de fijar bien en el oyente dicho “mensaje”. En breve tiempo, conviene que el oyente reciba, inequívocamente, “lo esencial” del mensaje: Si las almas arrepentidas se acercan temerosas a Dios, obtendrán el perdón. Para ello, nada mejor que la insistencia o repetición, tanto textual como musical, para que los patrones rítmico-melódicos y los estribillos textuales, se fijen bien en la memoria auditiva.

En este sentido, pues, es conveniente que pasajes musicales que se repiten en la versión original con texto diferente, se repitan con el mismo texto en el manuscrito de Calatayud (véanse, p. ej. los versos 1-8 de ambas versiones). Es un ejemplo claro, de cómo necesidades dramático-musicales diferentes, influyen en el proceso creativo de la composición (pues también existe una cierta “creación” y por tanto, “composición” por parte de Mariano Santos), en función del auditorio y del contexto en que se desarrollan<sup>89</sup>.

Así, si hacemos una distinción —a la manera tradicional— entre las dos partes en que se divide el dúo, de suerte que constatamos

<sup>89</sup> Sobre la relación texto-música en el ámbito operístico en contextos diferentes. Vid.: Harold S. Powers: “Il Xerse trasformato” (I), en *The Musical Quarterly*, XLVII, (1961), pp. 481-492, y su traducción italiana en Lorenzo Bianconi (ed.): *La drammaturgia musicale*. Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 229-241.

una primera parte más lírica y lenta, el *cantabile* (aquí en “Larghetto”), y una segunda parte más rápida y brillante, conclusiva y virtuosística, la *cabaletta* (“Vivace” en el original operístico y “Allegro” en Calatayud), podremos ver cómo la primera parte, muestra en ambos casos —original y versión de Santos— un sentimiento, si no parecido, al menos paralelo: El deseo de Leicester de obtener clemencia de Elisabetta para Maria, en el original, y el sentimiento de contricción, en la versión de Mariano Santos.

Sin embargo, los dos dúos varían después de la exposición del tema inicial. En la versión original, Elisabetta expresa duda y muestra celos hacia Maria, y eso tiene consecuencias en el texto y la música. Evidentemente, la versión de Calatayud no entra en este matiz dramático-musical, y por eso el Contralto se limita a repetir el texto y la música del tema inicial.

Algo parecido ocurre en el *tempo di mezzo*, es decir, en el pasaje que enlaza estos dos bloques diferenciados del dúo. Los cambios en esta parte del dúo son comprensibles, puesto que el *tempo di mezzo* es el momento —“cinético” en palabras de Lorenzo Bianconi—<sup>90</sup> en el que se produce un verdadero diálogo entre los personajes, con preguntas y respuestas entrecruzadas. Preguntas y respuestas que no tendrían sentido en un dúo religioso, sin acción teatral.

El maestro de capilla Santos suprime por ello los compases que coinciden con el “Vieni” de Leicester y “Lo chiede il barbaro” de Elisabetta, y retoma en la intervención del Tenor en los compases correspondientes a “Appaga, appaga el mio desir”. El *tempo di mezzo* se reduce de esta forma a una única intervención del Tenor a la que sólo al final se incorpora el Contralto. Eliminados los diálogos, quedan nuevamente, entre ambas versiones, dos ideas paralelas. La esperanza de Leicester de ver cumplido su deseo de reunir a las dos reinas

<sup>90</sup> Lorenzo Bianconi: *La Drammaturgia Musicale*. Bologna, Il Mulino, 1986, p.40. [Se trata de un momento dinámico, entre dos pasajes “estáticos” en cuanto a la acción argumental (el cantabile, y la cabaletta), es decir, de un momento conducente desde la inactividad del cantabile, al nuevo momento que significa la cabaletta. Así, este tempo di mezzo, justifica el cambio de actitud que supone la cabaletta, al tiempo que da sentido y sirve de hilo conductor a la acción general de la ópera].

en el dúo original, y la esperanza —luego, certeza— de obtener el perdón, en la *cabaletta* del dúo de Santos.

La *cabaletta* es muy similar en los dos dúos desde un punto de vista musical, aunque el contexto sea completamente diferente. Elisabetta se alegra de tener una oportunidad de vengarse por su amor no correspondido, mientras Leicester cree que su plan dará resultado. En el dúo de Calatayud se expresa otra idea, que justifica sin embargo, el tiempo más rápido de la *cabaletta*: la alegría que produce ofrecer el alma a Dios. Mariano Santos, hombre de sólida formación religiosa (no olvidemos que ya desde niño consta como infante de la iglesia bilbilitana, donde iba a pasar toda su existencia), modera sin embargo el efectista “Vivace” donizettiano, para convertirlo en un “Allegro”, no sólo porque es más propio al contexto del templo, sino también porque el “Vivace”, más violento, expresa un deseo de venganza, de pasión negativa, que no tiene cabida en la versión religiosa del dúo. Del mismo modo, en la versión de Santos se suprime también alguna de las intervenciones cortas de Leicester, que tampoco tendrían sentido fuera del contexto teatral.

En cuanto a la puesta en música de ambas versiones, conviene señalar que la tonalidad original es Si Mayor, mientras que Mariano Santos la transporta a La Mayor. Tenor y Contralto cantan así, en la versión de Santos, un tono por debajo del original operístico. Cuestión interesante, puesto que, Mariano Santos, además de transportar el dúo a una tonalidad un tono más grave, en lo que a la extensión vocal se refiere señala diversos *oppure* (una nota opcional más grave —generalmente a distancia de una octava— para evitar una nota originalmente muy aguda), destinados a facilitar la interpretación de los dos cantantes bilbilitanos.

Es muy probable —casi seguro, podríamos decir—, que en Calatayud, siguiendo la norma de que la música religiosa debía ser interpretada únicamente por hombres, fuesen éstos los encargados de interpretar el dúo. Lo cual explicaría que dicho dúo haya sido transportado por Mariano Santos, y que aparezcan estas notas *oppure* para rebajar la dificultad de ejecución interpretativa. Aunque no es menos cierto que siendo los intérpretes, como queda dicho, hombres,

la interpretación no resultaría en absoluto fácil, especialmente para el Contralto —que interpretaba el papel “femenino”—, máxime si tenemos en cuenta que se trata de una escritura musical muy virtuosística, lo que daría buena muestra de la capacidad técnica de los cantantes de esta capilla.

Muy probablemente, Mariano Santos tampoco habría conocido la orquestación original de este dúo, puesto que no era habitual la edición de este tipo de materiales. De este modo, habría podido encontrar en la orquestación la mejor faceta para desarrollar su propia expresión creativa. Por ello tal vez, se permite hacer uso de instrumentos en auge en su época, como p.ej. el fígle, “novedoso” seguramente en el ámbito local bilbilitano, y “a la moda” decimonónica de ampliar paulatinamente la familia de los metales. Utiliza las trompas en Re. Aunque observado desde la perspectiva de una orquesta “estándar” actual el uso de trompas en Re (y no en Fa, como se iba a generalizar a lo largo del siglo XX) pueda contemplarse como un aspecto arcaizante de la orquestación de Mariano Santos, no lo es tanto, si tenemos en cuenta que muchos instrumentos de metal afinados en las más diversas tonalidades seguirían siendo habituales en la iglesia hasta al menos el primer tercio del siglo XX. Y esto pudo ser así, tanto por la tradición en las capillas eclesiásticas de hacer uso de sus viejos instrumentos (muchos de ellos todavía con juegos de recambios para cada tono, y no dotados por tanto de las últimas novedades en cuanto a sus mecanismos —válvulas, pistones, etc.-), como por el influjo de los instrumentos de metal propios de las bandas de música —civiles y militares—, cuyos instrumentistas podían, eventualmente, tocar junto a las capillas eclesiásticas.

Seguramente, en el contexto de Calatayud, el empleo de una escritura en general “reforzada” (es decir, con participación o intervención más densa y frecuente en los instrumentos que utiliza), así como de una instrumentación abultada y a la moda, en lo que era una versión de una ópera “reciente” e “italiana”, habría causado cierto efecto de “novedad y asombro” en la audiencia; lo cual, como es sabido, suponía, en la época, un elemento de fascinación, condicionante en alto grado de grandes éxitos o grandes fracasos.

*Tenore, al Dio. de la Opera Minio Stuarda*  
de Donizetti.

ILUSTRACIÓN N<sup>o</sup>4

La partichela del Tenor en el manuscrito de *María Stuarda* en el archivo del Santo Sepulcro en Calatayud.

Más problemática es la identificación de los otros dos dúos de Donizetti adaptados por Mariano Santos. En la partitura de uno de ellos se puede leer "Duo al Sacramento de Tenor y Tiple con Violines / Clarinetes Trompas y Bajo / Areglado por Mariano Santos / Año 1842 / Sacado de la Opera la Filia del Regimento"<sup>91</sup>. Sin embargo, un análisis comparativo del manuscrito con las partituras de *Le fille du régiment* y de su versión italiana, *La figlia del reggimento* no ha proporcionado ninguna relación entre el dúo manuscrito y esta ópera. El dúo entre Tenor y Soprano de *Le fille du régiment*, que por sus características melódicas bien podría haber sido adaptado, no tiene ninguna semejanza ni melódica, ni en el compás, ni en la tonalidad.

<sup>91</sup> E-CALS, 23/529. El incipit literario es "Jesús, dueño adorado, de amor el más profundo"

Lo mismo ocurre con el otro "Dúo de Tenor y Tiple de la ópera Marino Faliero / Arreglado para toda Orquesta por Mariano Santos / Año 1843 / Al Sacramento"<sup>92</sup>. Tampoco parece haber relación alguna entre la música del dúo y la partitura de *Marino Faliero*. En ambos casos, tampoco se ha encontrado relación con ningún otro fragmento de estas óperas, pese a que las características de los dúos de Calatayud corresponden perfectamente a un estilo donizettiano. Ello podría deberse a una falta de rigor en las atribuciones hechas por Mariano Santos, o a que los dúos que adaptó perteneciesen en realidad a otras óperas y hubiesen sido insertados en alguna representación de *Le fille du régiment* o *Marino Faliero*, y que, como tales, hubiesen llegado a manos del maestro de capilla del Santo Sepulcro. No deja de ser curioso e interesante, sin embargo, que se mencione en el manuscrito a una ópera como *Le fille du Régiment* en Calatayud en 1843, sólo tres años después del estreno absoluto de la ópera en París (!) y un año después de su primera representación madrileña, que había tenido lugar en el Teatro de la Cruz el 31 de enero de 1842<sup>93</sup>.

### **Música de Saverio Mercadante (\*1795; +1870)**

Mercadante es otro de los compositores representado en el archivo del Santo Sepulcro. Sus obras litúrgicas tienen una amplia representación en los archivos de música de las iglesias españolas. El mismo compositor pasó algunos períodos de su vida en la Península y estrenó óperas en España y Portugal<sup>94</sup>. El archivo del Santo Sepulcro conserva dos dúos de ópera, uno de *Scipione in Cartagine*

<sup>92</sup> Portada de la partichela de flauta, *E-CALS*, 23/528. El incipit literario es "No veis en mi semblante la plácida alegría".

<sup>93</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 93.

<sup>94</sup> La presencia de Mercadante en España no ha sido todavía objeto de un estudio monográfico pero son conocidos los estrenos de óperas que realizó en España y Portugal. En Lisboa estrenó *La testa di bronzo* (1827), *Adriano in Siria* (1828) y *Gabriella di Vergy* (1828). En Cádiz, *La rapresaglia* (1829) y *Don Chichiotte alle nozze di Gamaccio* (1829-1830). Por otra parte, la primera representación conocida de *I due Figaro* tuvo lugar en el Teatro Príncipe de Madrid el 26 de enero de 1835 *Vid.*: Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 81. Sobre Mercadante en España, véase: Nicolás Álvarez Solar-Quintas: "Saverio Mercadante en España y Portugal: Su correspondencia con la condesa de Benavente", en *Anuario Musical*, VII (1952), pp. 201-208.

(1820)<sup>95</sup> y otro de *I normanni a Parigi* (1832)<sup>96</sup>, ópera representada en el Teatro de la Cruz de Madrid el 20 de julio de 1833<sup>97</sup>.

El primer dúo, “Non più sdegni”<sup>98</sup>, de *Scipione in Cartagine*, se conserva completo con las partichelas de Tiple (Lucio) y Tenor (Scipione) junto a las de los violines, primeros y segundos, flauta, oboe, clarinete, fagotes (primero y segundo), trompas (primera y segunda), trombones, primero y segundo y contrabajo. Se trata de uno de los fragmentos más conocidos de la ópera a juzgar por el número de ediciones publicadas en su tiempo<sup>99</sup>. Es difícil establecer el origen y el uso que podía haber tenido este dúo en Calatayud, puesto que parece difícil creer que fuese utilizado en la iglesia tal como aparece en el manuscrito, puesto que no se encuentra adaptado con un texto religioso como en otros casos. Quizás fuese una pieza utilizada en alguna actividad externa de la capilla, o fuera un fragmento que Mariano Santos tenía intención de adaptar.

El dúo de *I normanni a Parigi*<sup>100</sup> forma parte de la colección de arias y dúos de ópera adaptados para ser interpretados por un conjunto instrumental al que ya nos hemos referido anteriormente. Aunque, como en otros casos, el manuscrito especifica sólo que se trata del “Dúo de Tiple y Bajo en la Ópera I Normanni a Parigi”<sup>101</sup>, he podido identificarlo como el dúo “Io t’amai m’offriva Osvino”, entre Berta (Soprano) y Ordamente (Bajo), perteneciente al acto II de esta ópera, de connotaciones románticas y ambientación histórica. No es aquí, como en otros casos, el tema literario original el que interesaba, sino la posibilidad de difundir melodías, entonces en boga, bajo un formato instrumental flexible,

<sup>95</sup> *Scipione in Cartagine*. Melodrama serio en dos actos. Libreto de Jacopo Ferretti. Estrenado en el Teatro Argentina de Roma el 26 de diciembre de 1820.

<sup>96</sup> *I normanni a Parigi*. Melodrama serio en dos actos. Libreto de Felice Romani. Estrenado en el Teatro Regio de Turín el 7 de febrero de 1832.

<sup>97</sup> Vid.: Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 78.

<sup>98</sup> *E-CALs*, 15/334. En el manuscrito de Calatayud, no muy bien conservado y que se lee con dificultad, el íncipit literario es erróneo “Non più regni”, en vez de “Non più sdegni”.

<sup>99</sup> El Instituto per il Catalogo Unico italiano (<http://opae.sbn.it>) cita hasta tres ediciones del dúo publicadas en el siglo XIX por Ricordi, Lorenzi y Leopoldo Ratti.

<sup>100</sup> *E-CALs*, 15/336 (3).

<sup>101</sup> En el encabezamiento de la partichela del violín primero.

en el sentido de reorquestable. Y eran precisamente las melodías más célebres de cada ópera, las susceptibles de este tipo de arreglos, que salían de esta forma del contexto teatral para introducirse en un contexto social y musical diferente. Quizás estas adaptaciones fueron realizadas por Antonio Mercé y Fondevila, autor del *Andante y Polaca obligada de clarinete* que preceden a estos dúos y arias de la misma colección. La tonalidad del fragmento es Fa Mayor. Como ya ocurriera con el dúo de *Marino Faliero* nuevamente son aquí la flauta y el fígle (o bombardino) los instrumentos que llevan la melodía vocal. Nuevamente aquí el uso y la relación que esta música pudiera tener con la actividad de la capilla es desconocido, aunque tratándose de una adaptación instrumental bien podía haber tenido un uso paralitúrgico.

Una de las obras que en el archivo aparece como *atribuida a Bellini*, es probablemente de Mercadante. Se trata del “Duo de Tenor y Contralto con Violines, Fagot, Flauta, Trompas y Bajo Sacado de la Opera los dos Figaros del Maestro Bellini”<sup>102</sup>, datado en el año 1838. No se conoce ópera alguna de Bellini con este título. El manuscrito de Calatayud se tiene que poner en relación con dos óperas representadas en España con el título de *Los dos Figaros* (continuación de las más conocidas *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y *Le nozze di Figaro* de Mozart).

Las dos óperas representadas en España poco antes de la fecha del manuscrito bilbilitano que podrían haber sido la fuente para la adaptación realizada por Mariano Santos son: *I due Figaro* de Dionisio Brogialdi<sup>103</sup> y la ópera homónima de Saverio Mercadante. Estas dos óperas parten del mismo libreto escrito por el italiano Felice Romani. La primera de ellas se estrenó en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1824<sup>104</sup>. De la segunda, la primera representación conocida tuvo lugar el 26 de enero de 1835 en el Teatro Príncipe de Madrid.

<sup>102</sup> E-CALs, 23/524. El incipit literario es “Este es el mismo cordero que el Bautista señalaba”. Se trata de un dúo en Fa Mayor dividido en un Andante y un Allegro.

<sup>103</sup> No se conocen apenas datos biográficos de este compositor. Fue director del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona entre 1823 y 1826, donde estrenó dos óperas: *Zeliska y Amoverno* (1823) e *I due Figaro* (1824). Cfr: José Subirá: *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946, vol. 1, pp. 82-85.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 84-85.

Parece más lógico pensar que la adaptación de Mariano Santos hubiese partido de la ópera de Mercadante: más conocida, más próxima a la fecha de la composición del dúo de Santos, y que se inscribiría así en la relación que parecen tener los manuscritos bilbilitanos con las representaciones de óperas en Madrid. Sin embargo, la dificultad de cotejar las fuentes conservadas de esta ópera con el dúo de Santos hace muy difícil avanzar más en la atribución.

### **Música de Giovanni Pacini (\*1796; +1867)**

Pacini, al igual que Rossini, Bellini o Donizetti, fue uno de los compositores más fecundos y a la vez más populares de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX. Aunque sus óperas, salvo alguna excepción, sean poco representadas en la actualidad, fue también uno de los compositores más presentes en la cartelera de los teatros españoles de la primera mitad del siglo XIX<sup>105</sup>. No es extraño pues, que en este contexto se conserven diversas composiciones suyas en el archivo de Calatayud.

En el archivo del Santo Sepulcro se conservan dos fragmentos pertenecientes a la ópera *La vestale* (1823)<sup>106</sup>, ópera representada en Madrid el 9 de mayo de 1831<sup>107</sup>. El tema literario de *La vestale* conoció amplia difusión a través de la ópera homónima de Gaspare Spontini (\*1774; +1851), estrenada en París en 1807. El tema interesó a Pietro Generali (\*1773; +1832) que estrenó también una ópera con este título en Trieste en 1816. Siete años después se estrenó la ópera de Pacini y posteriormente, Saverio Mercadante dió la primera representación de su *Vestale* en Nápoles en 1840.

---

<sup>105</sup> Resulta curioso señalar que el compositor vivió en España cuando tenía dos años, cuando su familia se trasladó a Barcelona, puesto que su padre, el tenor Luigi Pacini, formó parte de la compañía del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1798-99, con la que participó en el estreno de *Così fan tutte* de Mozart en España.

<sup>106</sup> *La vestale* de Pacini, ópera seria en dos actos. Libreto de Luigi Romanelli. Estrenada en el Real Teatro de San Carlo de Nápoles el 6 de febrero de 1823.

<sup>107</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 73.

El primero de los fragmentos de Calatayud<sup>108</sup> —en idioma italiano—, es el de la cavatina de Licinio “Se colei per cui respiro”, perteneciente al acto II de esta ópera, que Mariano Santos, seguramente, copista y propietario, atribuye erróneamente a Rossini. Resulta interesante señalar que el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza también conserva un manuscrito de esta misma cavatina<sup>109</sup>, —posiblemente de igual época que el de Calatayud o incluso anterior—. La presencia de los dos manuscritos (precisamente, de una ópera no particularmente célebre, y justamente, de la misma aria), es una muestra clara de la circulación fluida de este tipo de fragmentos operísticos en Aragón en la primera mitad del siglo XIX. Además, téngase en cuenta, que la obra zaragozana, aunque actualmente en propiedad del cabildo catedralicio de dicha ciudad, no procedía en origen del mismo, sino de un propietario particular, el Señor Bernardón, que hizo donación de su biblioteca musical al Templo de El Pilar. Y precisamente, dicho fondo, se caracteriza por la abundante presencia de música “civil”: fragmentos de ópera, música de salón del tipo piezas para guitarra o pianoforte, etc. Este legado puede ser una muestra extraordinaria del tipo de literatura musical que manejaba la sociedad civil zaragozana de la época, la cual sin duda, debió ser el referente más cercano para la sociedad bilbililitana.

Se trata de un aria de Contralto, originalmente para mujer aunque interpretando un papel masculino; un tipo de aria de la que, como hemos visto, se encuentran diversos ejemplos en el archivo de Calatayud. El manuscrito consta del aria y la cabaletta, incluyendo la intervención de un coro a dos voces en la misma. Se trata de una partitura muy virtuosística, de gran exigencia en lo que se refiere a la extensión vocal (Si2-La4) con abundantes pasajes melismáticos de coloratura, de carácter muy “rossiniano” (de hecho sabido es que la formación y la relación de Pacini con Rossini, influyó notablemente en las partituras del primero), lo cual podría justificar la atribución errónea de Mariano Santos.

<sup>108</sup> *E-CALs*, 20/467. El incipit literario es “Se colei per cui respiro voi lasciato in abbandono la mia vita”

<sup>109</sup> *E-Zac*, D-312/3168 (Legado Bernardón).

Mariano Santos fue además el autor de una adaptación de otro fragmento de esta ópera bajo el título “Gran Duo de Tenor y Contralto / al Sacramento / Arreglado a toda Orquesta por / Mariano Santos. Año 1840.”<sup>110</sup> que esta vez sí está atribuido a Pacini y no a Rossini como en el caso del aria anterior, lo cual hace pensar efectivamente en cierta falta de rigor a la hora de realizar las atribuciones.

El manuscrito de Calatayud, anotado en Si bemol Mayor, se conserva en partichelas para Contralto, Tenor, violín 1º, violín 2º, clarinete 1º, clarinete 2º, trompas (en Fa) 1ª y 2ª (ambas en una sola pauta), fígle y bajo (cifrado). Semejante reparto, no parece responder —salvo que la obra estuviera incompleta, lo que no parece ser el caso— a las expectativas de su título, como “gran dúo” y para “toda orquesta”, a pesar de que sí aparecen algunos pasajes de agilidad a cargo de las voces protagonistas. El texto adaptado por Mariano Santos en su versión al Santísimo Sacramento, deja entrever el antiguo gusto por el empleo de “esdrújulos” (“Qué amor deífico...”, “Almas impávidas...”, “Dios terrífico...”, “miradle trémulas...”, etc.), algo, por otra parte, que en el marco de la Iglesia, había llegado incluso a conformar una tipología de villancicos (los villancicos de esdrújulos) un par de siglos atrás<sup>111</sup>.

Otra ópera de Pacini presente en el archivo es *Il corsaro* (1831)<sup>112</sup>. De esta ópera el archivo conserva el “Ballabile” y el coro “Fugaci affrettansi”<sup>113</sup>, que es otro fragmento adaptado como música religiosa, aunque el manuscrito no especifica el autor de la adaptación (ni el año), que bien podría haber sido también Mariano Santos. El texto del manuscrito “Ecos angélicos suenen cristianos, acentos célicos suban hermanos, al Dios benéfico...” no deja lugar a dudas

<sup>110</sup> E-CALS, 23/531. El incipit literario es “Qué amor deífico siento en mi pecho, afectos plácidos cual tuyo siento”.

<sup>111</sup> Véanse algunos ejemplos en: Isabel Ruiz de Elvira Serra, coord.: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992; y, María Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira Serra, coords.: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

<sup>112</sup> *Il corsaro* melodrama romántico en tres actos. Libreto de J. Ferretti sobre la obra de Byron. Estrenado en el Teatro Apolo de Roma el 15 de enero de 1831.

<sup>113</sup> E-CALS, 17/366.

sobre su uso como música religiosa; aunque no se especifica el momento concreto de la función (litúrgica o no) en el que esta música era utilizada<sup>114</sup>. No se trata, sin embargo, de un fragmento que reproduzca exactamente el modelo de las adaptaciones de Mariano Santos. Sorprende, en primer lugar, que contenga una introducción instrumental tan larga, de cincuenta y nueve compases, correspondientes al "Ballabile" (o "Battabile", como es erróneamente transcrito en el manuscrito) y que esta adaptación continúe, no con una parte de solistas (duo, trío o cuarteto), sino con una parte coral. Quién sabe si este tipo de composiciones pudo haberse interpretado dentro de la Iglesia en el marco de las "siestas", funciones en las que, como es sabido, se interpretaban asiduamente sinfonías y otro tipo muy variado de composiciones vocales e instrumentales.

El título de otra ópera de Pacini, *Gli arabi nelle Gallie*<sup>115</sup> (1827), aparece en dos manuscritos de Calatayud. Fue ésta otra de las óperas de éxito de la cartelera madrileña<sup>116</sup>. El primer fragmento conservado es un trío, adaptado por el maestro Santos como obra "Para Alzar / Nº 51 / Terceto y Coro, con Violines, / Clarinetes, Trompas y Bajo; / de la Opera Los Arabes en las Galias / de Bellini; arreglado por Mariano / Santos Año 1837"<sup>117</sup>, con Tiple 1º, Tiple 2º, Contralto, Tenor y Bajete<sup>118</sup>. La identificación de este trío ha resultado imposible, puesto que el único terceto que he encontrado en la ópera *Gli arabi nelle Gallie* es un trío para dos Sopranos y Bajo, cuyas características no se corresponden con el manuscrito de Calatayud. Sin embargo, eso no quiere decir que el fragmento no pertenezca a esta ópera de Bellini, puesto que *Gli arabi nelle Gallie* fue una ópera que

<sup>114</sup> Acabamos de ver el empleo de los "esdrújulos" en los textos adaptados por Mariano Santos, una práctica enraizada en la tradición eclesiástica española.

<sup>115</sup> *Gli arabi nelle Gallie*. Ópera seria en dos actos. Música de Giovanni Pacini y libreto de Luigi Romanelli, estrenada en el Teatro alla Scala de Milán, 8 de marzo de 1827.

<sup>116</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp. 70, 73, 78 y 82, cita representaciones en Madrid los años 1829, 1830, 1833 y 1835.

<sup>117</sup> E-CALS, 23/525.

<sup>118</sup> De las cinco voces mencionadas, realizan el trío el Tiple 1º, Contralto y Tenor, mientras que las otras dos voces, sólo intervienen a partir del "Allegretto y Coro", cuando se canta el texto "Salve, salve, rey divino". El incipit literario de la composición es "Cesen ya tantas lágrimas, cese ya nuestra pena". La obra se halla en la tonalidad de Fa Mayor.

Pacini rehizo y a la que añadió nuevos pasajes en representaciones posteriores a la de su estreno, lo cual, complica más, si cabe, la identificación del pasaje, que, como ya he adelantado, sorprende por su utilización en Calatayud para el momento culminante de la celebración litúrgica.

Un caso particularmente interesante es el del rondó de "Il braccio mio confido", perteneciente, según se puede leer en el manuscrito conservado en el archivo<sup>119</sup>, a la misma ópera, *Gli arabi nelle Gallie*. De hecho el personaje citado en la fuente, Leodato, es uno de los protagonistas de esta ópera. Pero no se conoce ningún aria con este título en dicha ópera. Una consulta en el Istituto del Catalogo Unico Italiano<sup>120</sup> presenta un número importante de fuentes con un título muy similar, "Il braccio mio conquise", de un aria de idénticas características musicales, pero del compositor Giuseppe Nicolini (\*1762;+1742)<sup>121</sup>. Se trata de un aria habitualmente interpretada por la famosa cantante Giuditta Pasta en el final de la ópera *Tancredi* de Rossini, y que alcanzó de esta forma una gran popularidad en la época, demostrada por las diversas ediciones del aria realizadas en la primera mitad del siglo XIX<sup>122</sup>. Pero desde luego no fue sólo la Pasta la única cantante que utilizó este aria en otra ópera. Otra cantante, también muy famosa de la época, Marietta Brambilla<sup>123</sup>, la interpretó

<sup>119</sup> "Rondo, Nell Opera / Los Arabes en las Galias / Musica del Señor Maestro Pacini / Arreglada para Piano y Canto / Ah sospiro" *E-CALs*, 23/532. A pesar del título, anotado como "Ah sospiro", la composición presenta como incipit literario lo siguiente: "Il braccio mio confido mi empio traditor".

<sup>120</sup> Véase en internet la página <http://opac.sbn.it>

<sup>121</sup> Compositor italiano (\*1762; +1742). Inició su formación en Piacenza, su ciudad natal, y la continuó en el Conservatorio de S. Onofrio de Nápoles, donde fue discípulo de Domenico Cimarosa. Fue maestro de capilla de la catedral de Piacenza a partir de 1819. Entre 1793 y 1833, estrenó más de cuarenta óperas, entre ellas *I baccanali di Roma* en la Scala de Milán con Angelica Catalani y *Coriolano* también en la Scala en 1808, coincidiendo con el debú operístico de la cantante española Isabel Colbran.

<sup>122</sup> El catálogo del Istituto Centrale per il Catalogo Unico italiano (<http://opac.sbn.it>) recoge hasta seis ediciones de Ricordi, Bertuzzi y Birchall, entre otros, de este aria de Nicolini que interpretaba Giuditta Pasta (\*1797;+1865).

<sup>123</sup> Marietta Brambilla (\*1807;+1875). Contralto italiana estudió en el Conservatorio de Milán y debutó en Londres en 1827 junto a Giuditta Pasta en *Semiramide*. Formó parte durante dos años de la compañía del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. En 1833 cantó en el estreno de *Lucrezia Borgia* en la Scala de Milán. Estrenó también *Linda di Chamounix* de Donizetti (Viena, 1842).

en la representación de *Gli arabi nelle Gallie* en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, en 1830, lo cual explicaría la atribución a Pacini en el manuscrito de Calatayud y pone en relación el manuscrito con una representación concreta de esta ópera en España. Se trata del aria de Leodato perteneciente a la escena VI del acto II<sup>124</sup>. El manuscrito bilbilitano, datado en el año 1834, pocos años después de su estreno en Barcelona, presenta la partitura para Canto y piano, incluyendo la parte del coro y la cabaletta del aria. La partitura pertenecía a Mariano Santos, pero el arreglo que éste supuestamente realizó, o tenía que realizar, se encuentra incompleto. Únicamente se conserva la partichela de la trompa.

Entre las **partituras anónimas**, aparece en Calatayud un “Cuarteto y Coro de la Opera el Safo”<sup>125</sup>. Bajo este mismo título, conocemos una de las óperas más célebres de Pacini, *Saffo* (1840)<sup>126</sup>, la cual tiene como protagonista a la famosa poetisa griega que da nombre a la ópera. Pero mis intentos de poner en relación el manuscrito anónimo de Calatayud con la ópera de Pacini, es decir, de identificar el pasaje adaptado, han resultado infructuosos. El documento bilbilitano se articula en torno a dos secciones, Andante, y Allegro, respectivamente<sup>127</sup>. Su reparto incluye un cuarteto vocal (formado por Tiple, Contralto, Tenor y Bajete), al que se añaden dos violines -1º y 2º—, contrabajo, flauta, clarinete (en Do), “trompas” (en Re; 1ª y 2ª anotadas en una misma pauta) y bajo. Aunque la versión bilbilitana no especifica advocación alguna, la obra se dirige claramente al Santísimo Sacramento, como se trasluce de algunos pasajes del Allegro (“...hoy nos quiere convidar”, “...pan del cielo soberano”). Vemos así, nuevamente, el empleo eucarístico como el más frecuente en este tipo de adaptaciones operísticas en el marco del templo.

<sup>124</sup> Libreto de la representación en Barcelona: Giovanni Pacini: *Gli arabi nelle Gallie o sia il Trionfo della fede*. Libreto de Luigi Romanelli. Barcelona, Tipografía de la Vedova e Figlia di D. Antonio Brusl. [1830], p. 32.

<sup>125</sup> *E-CALS*, 38/14.

<sup>126</sup> *Saffo*, tragedia lírica en tres actos con libreto de S. Cammarano, estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles el 29 de noviembre de 1840.

<sup>127</sup> Se anota en Re Mayor y su incipit literario dice “Sagrado vínculo de la amistad, al alrúa préstale tranquilidad”, mientras que el Allegro se inicia con “Suenen ecos de alegría”.

La última obra atribuida a Pacini en el archivo es el aria “Non s'appaghi d'un amante”<sup>128</sup> aunque no se especifica el título de la ópera a la que pertenece y no he localizado aria alguna con este título. Se trata de una cavatina para Tiple en Sol Mayor, de estructura bipartita (aria y cabaletta) anotada en clave de Do en 1ª y con acompañamiento de piano. Tanto el texto original italiano (que trata de la “scuola del amore”) como su musicalización (con abundantes pasajes melismáticos), aluden a un contexto amoroso y terrenal, bastante alejado de lo común en el ámbito propio de la iglesia.

### **Vincenzo Bellini (\*1801; +1835): Obras de difícil atribución o de atribución errónea**

Otro de los nombres de operistas italianos que aparece en diversas ocasiones en el archivo del Santo Sepulcro de Calatayud es el de Vincenzo Bellini. Tres piezas arregladas por Mariano Santos para el Santísimo Sacramento, están atribuidas a este compositor, pero por lo menos dos de ellas no pertenecen a Bellini. Uno es el dúo de *I due Figaro*, probablemente de Mercadante, y un segundo, es el trío de *Gli arabi nelle Gallie*, de Pacini, ambos ya comentados.

En el archivo, se encuentra además un “Duo para Tiple y Contralto al Sacramento con toda Orquesta / arreglado por Mariano Santos / Año 1834 / Del Celebre Maestro Bellini”<sup>129</sup>. La fecha de la composición es muy interesante, puesto que se trata de una adaptación realizada todavía en vida de Bellini y cuando sus primeras óperas hacía pocos años que habían empezado a representarse en España<sup>130</sup> con un gran éxito que justifica plenamente el adjetivo de “céle-

<sup>128</sup> E-CALs, 17/365. Título en portada: “Cavatina / Del Signore Maestro / Pacini”. Incipit literario: “Non s'appaghi d'un amante chi vuol vivere contento”; y del Allegro: “Vanti il tempo a noi vetusto”.

<sup>129</sup> Título en el vuelto del cuadernillo de la partichela de Contralto, E-CALs, 23/523. El incipit literario es “Oh Padre celestial que dais con tanto amor del pan angelical”.

<sup>130</sup> *Il Pirata* de Bellini fue representada en el Teatro de la Cruz de Madrid el 27 de mayo de 1830 y *La Straniera* el 3 de diciembre del mismo año en el Teatro del Príncipe. Sólo un año después las dos óperas volvieron a la cartelera madrileña, además de *Bianca e Fernando*, representada en el Teatro de la Cruz el 18 de abril de 1831. Vid.: Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp.72-74.

bre" con el que se califica a Bellini en el manuscrito. Nuevamente aquí, sin embargo, el intento de comparación de esta composición con alguno de los dúos bellinianos no ha dado resultado positivo, aunque esto no excluya que pueda tratarse efectivamente de una obra de este compositor, como parece indicar el tipo de melodía larga y continua del Andante, con menos agilidades que las que suelen aparecer en lo dúos rossinianos.

El manuscrito bilbilitano presenta partichelas para Tiple, Contralto (dos ejemplares), y Bajete (que parece sobreañadido al dúo en época posterior). En cuanto a su instrumentación, incluye violín 1º, violín 2º (dos ejemplares, el segundo "punto bajo"), violín 3º, clarinete (en Do) 1º, clarinete 2º ("punto bajo"), fígle y bajo. La tonalidad original anotada es Fa menor, mientras que algunos intervinientes, como indican los papeles conservados, tocan "punto bajo" (i.e., un tono bajo: en Mi bemol). A juzgar por las diferentes épocas y copistas (al menos cuatro) de las partichelas conservadas, así como por el mencionado detalle del transporte, la obra pudo haber sido interpretada con cierta asiduidad. Las características caligráficas de alguna de estas partichelas, parecen sugerir que esta obra se continuó ejecutando hasta finales del siglo XIX, e incluso tal vez, comienzos del siglo XX.

Queda todavía otra obra. Se trata de la adaptación de una cavatina de *I Capuleti e i Montecchi* (1830)<sup>131</sup>, perteneciente a la colección, ya mencionada anteriormente, de arias y dúos de óperas adaptados para un conjunto instrumental que quizás realizó Antonio Mercé y Fondevila. Aunque el manuscrito sólo menciona la pieza como " N.º 4 Clarinete Cavatina en la Opera Montecchi é Capuleti"<sup>132</sup>, en la partichela del clarinete y sin mencionar al autor, es evidente que se trata de la ópera de Bellini, que contó con infinidad de representaciones en Madrid desde su estreno en el Teatro de la Cruz el 18 de junio de 1832<sup>133</sup>. He podido identificarla como una adaptación de la cavatina

<sup>131</sup> Ópera sería en dos actos, con libreto de Felice Romani, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1830.

<sup>132</sup> E-CALs, 15/336 (4)

<sup>133</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 76 y ss. La ópera, sólo hasta mediados del siglo pasado se representó también los años 1834, 1835, 1836, 1837, 1841 y 1845.

de Romeo (Contralto) “Se Romeo t’uccisse un figlio”, en la que el clarinete interpreta la parte escrita originalmente para el Contralto, y en la que se respeta la tonalidad original de Sol Mayor, tal como ocurre en los fragmentos adaptados en esta misma colección de obras.

### **Ferdinando Paer (\*1771; +1839), Pietro Generali (\*1773; +1832) y Luigi Ricci (\*1805; +1859)**

Entre las *partituras anónimas* del archivo del Santo Sepulcro, se encuentra un dúo que he podido identificar como perteneciente a la ópera *Griselda ossia la virtù in cimento* (1798)<sup>134</sup> de Ferdinando Paer. Aunque probablemente el manuscrito bilbilitano sea contemporáneo al resto de los conservados en esta colegiata, se trata de la ópera más antigua de entre las que se encuentran en el fondo de Calatayud. El tema de la ópera, cuyo origen literario se remonta al *Decamerón* de Bocaccio, y que en el siglo XVIII inspiró a más de una docena de compositores, incluidos Antonio Maria Bononcini (\*1670;+1747) y Alessandro Scarlatti (\*1660;+1725), se diferencia netamente de las temáticas románticas de la mayoría de los fragmentos de ópera presentes en el archivo de Calatayud.

Puesto que *Griselda* no es una ópera demasiado representada en España, la presencia de este dúo en el archivo tiene que ser considerada como una rareza. Según Carmena y Millán, fue representada en Madrid en los años 1817 y 1819<sup>135</sup>. El fragmento que se halla en Calatayud es el del dúo entre las dos Típles, Licetta y Griselda, “Vederlo sol bramo contento e felice”<sup>136</sup>. El manuscrito incluye el texto italiano, bajo el cual se ha añadido también su traducción al castellano (“Verás con señitas, cariños, finezas y dulces ternezas”). El dúo está escrito en la tonalidad de La Mayor, y no incluye el habitual acompañamiento para piano, sino un acompañamiento para violín (incompleto, pues sólo se anotan los cuatro primeros compases), y bajo

<sup>134</sup> *Griselda ossia La virtù in cimento*. Drama semiserio en dos actos con libreto de Anelli estrenado en el Teatro Ducale de Parma en enero de 1798.

<sup>135</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp.57 y 58.

<sup>136</sup> E-CALs, 39 /X19 (provisional).

(muy probablemente, realizado por un instrumento de cuerda). Como dato curioso, conviene señalar la nota sostenida por Griselda durante nada menos que nueve compases, que nos da idea del virtuosismo exigido por la partitura

El archivo del Santo Sepulcro conserva también un dúo adaptado por Mariano Santos de una obra de Pietro Generali, compositor italiano que fue director del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona entre 1817 y 1821. Se trata del “Dúo de Contralto y Tiple con Violines, Trompas y Bajo del Maestro Generali”<sup>137</sup>. Es difícil identificar la pieza que sirvió a Mariano Santos para realizar el arreglo, sobre todo si tenemos en cuenta la amplitud de la producción de Generali. Quizás pudiera ser una de las tres óperas que representó en Barcelona durante su estancia: *Bernardino* (1815)<sup>138</sup>, *Gusmano di Valhor* (1817)<sup>139</sup> o *La Cecchina* (1817)<sup>140</sup>. El documento del archivo del Santo Sepulcro se anota en Fa Mayor y muestra una estructura tripartita, correspondiente al recitativo, al *Larghetto* del dúo y a la cabaletta. Las partes instrumentales son violín 1º, violín 2º, violín 3º, violón, clarinete, trompas (en una sola pauta pero con dos líneas melódicas) y fígle.

Precisamente, a su regreso de Barcelona a Italia, Pietro Generali fue el maestro (en Nápoles, entre 1821 y 1823) de otro compositor, poco representado actualmente, pero cuya obra alcanzó gran populari-

<sup>137</sup> E-CALs, 23/530. El incipit literario es “Divina luz, ¿qué es esto?, un cuerpo leve”

<sup>138</sup> *Bernardino*, ópera bufa en 2 actos con libreto de J. Ferretti estrenada en Barcelona a finales de 1815. Se trata de una segunda versión de la ópera *La vedova delirante* del mismo Generali estrenada en el Teatro Valle de Roma en enero de 1811.

<sup>139</sup> *Gusmano di Valhor*, Ópera seria con libreto de Peracchi estrenada en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 1 de diciembre de 1817.

<sup>140</sup> José Subirá: *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico*. Barcelona, Ediciones Librería Millá, 1946, vol. I, pp. 72-74. Subirá considera que *La Cecchina* fue estrenada en Barcelona. Sin embargo, esta ópera, con libreto de G. Rossi, no figura entre las estrenadas por Generali en Barcelona ni en *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres, Macmillan, 1992, vol.2, p.375) ni en el *Dizionario della Musica e dei Musicisti* (Turin, UTET, 1986, vol. “Le Biografie, III”, p.155), que citan una *Cecchina suonatrice di ghironda* estrenada en Venecia en 1810. Otra *Cecchina sonatrice* es citada en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Bärenreiter, 1955, vol.4, col.1739) como estrenada en Nápoles en 1818. Es probable, que se trate en todos los casos de la misma ópera, con variaciones en el título y quizás también algunas variaciones en la música que justificasen la consideración de ópera nueva con la que probablemente era representada (?).

dad en los teatros españoles a mediados del siglo XIX, el napolitano Luigi Ricci. Una de las óperas más difundidas de este último fue *Chiara di Rosenberg* (1831)<sup>141</sup>, ópera que sólo un año después de su estreno, ya se representaba en España<sup>142</sup>. La temática de *Chiara di Rosenberg* había inspirado ya a Generali una ópera con libreto A. L. Tottola, estrenada en Nápoles en 1820, aunque la versión posterior de su discípulo Ricci superó con creces la popularidad de la del maestro<sup>143</sup>. De la ópera de Ricci el archivo del Santo Sepulcro conserva un manuscrito con un dúo de dos Bajos<sup>144</sup> “Che antipatica la vostra figura”, que sigue el arquetipo tradicional de dúo entre los dos Bajos buffos de la ópera italiana. Aquí, se halla la música con su texto original italiano, junto a su “curiosa” traducción añadida al castellano, como “Que la antipática vuestra figura, me dé sospecha tal, rabia y pavura”. La traducción incluye también los nombres de los personajes Miguelón [Michelotto] y Montalbán [Montalbano]. El piano es el instrumento acompañante y en el manuscrito de Calatayud no se observan diferencias significativas respecto al dúo original, incluida la tonalidad que es Fa Mayor. Probablemente, la copia bilbiliana tiene su origen en alguna de las ediciones que se publicaron con motivo de sus representaciones en España.

### **Operistas españoles en el Santo Sepulcro: Ramón Carnicer (\*1789; +1855), Baltasar Saldoni (\*1807; +1889) y Miguel Hilarión Eslava (\*1807; +1878)**

El fondo musical de la Colegiata del Santo Sepulcro conserva cuatro manuscritos de música atribuidos a Ramón Carnicer. El pri-

<sup>141</sup> *Chiara di Rosenberg*, ópera semiseria en dos actos. Libreto de G. Rossi. Estrenada en el Teatro alla Scala de Milán el 11 de octubre de 1831.

<sup>142</sup> Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp. 77 y ss., cita representaciones de esta ópera en Madrid en 1832, 1833, 1834, 1839 y 1841.

<sup>143</sup> Como hemos visto con otros casos, como por ejemplo, *La vestale*, la práctica, habitual entre los compositores italianos de retomar temas literarios ya utilizados por otros compositores anteriormente, muestra cierta continuidad y “moda” en lo que a temas literarios se refiere, lo cual, por otro lado, puede complicar en algunos casos la identificación de las fuentes.

<sup>144</sup> “Gran Duo de dos Baxos / En la Opera Clara de Rosamberg del Mrò Ricci Con acompañam.to de Piano”. *E-CALs* 20/455.

mero de ellos es el dúo “Or che nel campo siamo”<sup>145</sup> perteneciente al acto II de la ópera *Adele di Lusignano* (1819)<sup>146</sup>, ópera de ambientación medieval, en la que no faltan los desafíos entre los protagonistas, como ocurre en el dúo que se encuentra en Calatayud. En él intervienen el Cavaliere (Noradino), Tenor, y Raimundo, Bajo. Se trata de uno de los pasajes de la ópera que alcanzó mayor popularidad en su tiempo<sup>147</sup>. El manuscrito, en italiano, incluye únicamente las partes cantadas, sin acompañamiento.

El segundo fragmento es la cavatina de Constantino “Ah se mirar potessi”<sup>148</sup> perteneciente al acto I de la ópera *Elena e Costantino* (1821)<sup>149</sup>. Se trata de la cavatina que Constantino, conde de Arlés, canta a su regreso a Tarascón, en Francia, de donde había tenido que huir por haber sido falsamente acusado de haber asesinado a su padre. El fragmento responde a un arquetipo de cavatina que presenta a un personaje que vuelve a su país después de una larga ausencia, como ocurre también, como hemos visto con la cavatina de Arsace de *Semiramide* presente en Calatayud. De esta cavatina, escrita para voz de Tiple, existen dos copias, una, con la reducción para piano realizada por Francisco Cascante (personaje que no ha sido posible documentar en la colegiata), y una segunda, que incluye las partichelas para los diferentes instrumentos. (Violín principal, violín 1º, violín 2º, viola, violonchelo y contrabajo; flauta, oboe 1º, clarinete 1º en Si bemol, clarinete en Si bemol (transportado a partir de la parte del corno inglés), corno inglés, fagot, trompa 1ª, y trompa 2ª, ambas en Mi bemol. La portada de la partitura lleva un sello en tinta con las iniciales “J. B.”.

<sup>145</sup> E-CALs, 5/85.

<sup>146</sup> *Adele di Lusignano*, melodrama semiserio en dos actos estrenado en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 15 de mayo de 1819.

<sup>147</sup> Es el pasaje de la ópera del que se han encontrado un mayor número de fuentes musicales. Vid.: Víctor Pagán y Alfonso de Vicente: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp. 178-182.

<sup>148</sup> “Recitado è Cavatina / Son Solo Finalmente / Nel'Opera Elena è Costantino / De Sig.re M.tro Raymondo Carnicer / Ridotta per Piano Forte dal Sig.re Fran.co Cascante” E-CALs, 5/88.

<sup>149</sup> *Elena e Costantino*, ópera semiseria en dos actos estrenada en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 16 de julio de 1821.

Como hiciera con la música de otros compositores, también Mariano Santos adaptó como música religiosa una obra no identificada de Ramón Carnicer. Se trata del "Dúo al SS.mo de Tenor y Contralto con / Violines, Clarinetes, Trompas / flauta y Bajo del Señor Maestro / Carnicer, arreglado por Mariano / Santos año 1833"<sup>150</sup>. El manuscrito sigue el modelo que hemos encontrado en otras adaptaciones de Mariano Santos, con una estructura bipartita dividida en Andante (Cantabile) en La bemol Mayor y Allegro en Do Mayor. El manuscrito parece incompleto (faltaría, al menos, el clarinete 2º)<sup>151</sup>. Nuevamente aquí, y continuando con las dificultades para identificar las adaptaciones de Mariano Santos, no ha sido posible poner en relación este dúo con otras obras conocidas de Ramón Carnicer.

Se tiene que citar también un arreglo para orquesta realizado por Mariano Santos de la obertura de la ópera *Elena e Constantino*<sup>152</sup>, erróneamente atribuida a Rossini. A falta de confirmación, más bien parece que podría tratarse de la obertura de la ópera homónima de Ramón Carnicer y de la que, como hemos visto, este archivo conserva otro fragmento. De esta obertura se conservan partichelas del violín 1º, violín 2º, viola, bajo, flauta, clarinete, trompas en Re (1ª y 2ª en una sota pauta con dos líneas melódicas), cornetines en La, bombardino y fígle<sup>153</sup>. Nuevamente, nos encontramos con el característico gusto decimonónico por el empleo de los metales.

El archivo conserva también una obra de Baltasar Saldoni, que está representado en este archivo con un dúo de su ópera *Ipermestra* (1838)<sup>154</sup> adaptado por Mariano Santos como "Duo de Tenor y Tiple

<sup>150</sup> E-CALs, 23/526. Es un dúo en La bemol Mayor, cuyo incipit literario es "Oh Dios inmenso, rey soberano, desde la gloria vienes".

<sup>151</sup> Además de las voces, la composición conservada incluye partichelas para violín 1º, violín 2º, violín 3º, bajo, clarinete 1º (en Do), y "trompas" en Mi bemol.

<sup>152</sup> "Sinfonía, en la Ópera Elena y Constantino" E-CALs, 23/535. La atribución a un autor concreto se registra en el encabezamiento de las partichelas de violín 1º y del fígle: "...del celebre maestro Rossini".

<sup>153</sup> Una partichela instrumental sin identificar (no-transpositora y en clave de Fa en 4º), quizás corresponda al violón. La partichela del violín 1º anota intervenciones del oboe, aunque la partichela de este instrumento no se conserva.

<sup>154</sup> *Ipermestra*. Ópera seria italiana estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid el 20 de enero de 1838.

sacado / de la Opera Ypermestra del / Maestro Saldoni, arreglado / ã toda orquesta por Mariano / Santos Año 1840 / Al Sacramento"<sup>155</sup>. Se trata de un dúo en la tonalidad de Sol Mayor, cuyo incipit literario es "Dueño mío, prenda amada". La orquestación de Mariano Santos prevé un acompañamiento de violines (1º y 2º), flauta (clarinete 2º), clarinete 1º, trompas en Sol (1ª y 2ª), fígle y bajo. La ópera de Saldoni obtuvo en su estreno un gran éxito, que se repitió poco después cuando se representó en Valencia<sup>156</sup>. En este contexto no es extraño, que sólo dos años después de su estreno, un fragmento de esta ópera hubiese sido adaptado por Mariano Santos en Calatayud.

Se conserva también un manuscrito incompleto de la cavatina de Matilde "Sorga l'alba ridente"<sup>157</sup> perteneciente a la ópera *La tregua di Ptolemaide* de Eslava, estrenada en Cádiz en 1842. En el encabezamiento de la partitura, se puede leer "P.9 r.s." (= Precio 9 reales), lo cual se refiere al coste de la copia manuscrita, e indica que ésta fue comprada, bien en un almacén de música o copistería, bien a un copista profesional independiente. Aunque la ópera había sido estrenada en Cádiz, también fue representada en Sevilla y Madrid<sup>158</sup>, lo cual parece poner nuevamente en relación la presencia de los manuscritos operísticos bilbilitanos con la cartelera musical madrileña, puesto que tanto las óperas de Carnicer como las de Eslava, independientemente de que fueran estrenadas en Barcelona y Cádiz, respectivamente, fueron también representadas en Madrid.

### Otros manuscritos anónimos o de autores no identificados

Entre los abundantes anónimos que se encuentran en el Santo Sepulcro, como en otros archivos de música eclesiásticos, algunos de

<sup>155</sup> E-CALs, 23/536.

<sup>156</sup> Diversas noticias sobre el éxito de la representación de *Ipermestra* en Madrid y Valencia se encuentran en: Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881, pp. 181-185.

<sup>157</sup> "Cavatina de tiple Sorga l'alba p.a canto y piano en la Opera las / treguas de Tolemaya del Maestro Eslava P.9.r.s". E-CALs, 7/128.

<sup>158</sup> Antonio Peña y Goñi: *op. cit.* pp. 227-228.

ellos corresponden a música teatral italiana. Aquellos que he podido identificar ya los he mencionado anteriormente. De otros, la identificación ha sido imposible. Este es el caso del aria “Già l’anima amante di gioia delira”, precedida del recitativo “La dolce idea m’alletta”<sup>159</sup>. Es un aria interpretada por un personaje de nombre Dorval. La pista del nombre del personaje no ha dado, sin embargo, el resultado deseado.

Algún otro manuscrito que por sus características pudiera parecer un fragmento de música teatral italiana, no es tal. Este es el caso de la canción, anónima en Calatayud, “Care pupille”<sup>160</sup>, que he identificado como un dúo de cámara del compositor italiano Felice Blangini (\*1781;+1841)<sup>161</sup>. También otro dúo, “Dell’angeletti al canto”<sup>162</sup>, de características similares y del que tampoco se menciona el autor en Calatayud, pertenece a la producción de este compositor. Un tercer dúo “Zeffiretto che tra fiori”<sup>163</sup> se encuentra en el mismo álbum, aunque en este caso no ha sido posible identificar su autor. Eso sí ha sido posible en otra pieza, titulada “Dueto Nocturno”<sup>164</sup>, para dos Tiples y con acompañamiento de pianoforte, que empieza con el verso “Idol mio”. Aquí el cotejo de fuentes ha hecho posible identificarlo como el dúo “Idol mio, mio bene amato”<sup>165</sup>, nocturno de Sebastiano Nasolini (\*1768c;+1806a)<sup>166</sup>. Estas cuatro piezas, son todas obras

<sup>159</sup> E-CALs, 39/X20 (provisional).

<sup>160</sup> E-CALs, 39/X21 (3) (provisional).

<sup>161</sup> Felice Blangini (Turin, \*1781; París, +1841). Con sólo dieciocho años, y después de haber completado sus estudios musicales en Italia, se trasladó a París donde estrenó un gran número de *opéras-comiques* con gran éxito. Obtuvo la protección de Napoleón y de otros miembros de su familia, que le valieron numerosas distinciones, que continuaron con la instauración del nuevo régimen en Francia. Un particular éxito merecieron sus numerosas romanzas y los 170 nocturnos, a dos y tres voces, a los que pertenecen los dos dúos conservados en Calatayud.

<sup>162</sup> E-CALs, 39 / X21 (1) (provisional).

<sup>163</sup> E-CALs, 39/X21 (2) (provisional).

<sup>164</sup> E-CALs, 37/27.

<sup>165</sup> RISM A/II: 240.003.359. (Vid.: —RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*): *Serie A/II. Manuscritos musicales desde 1600. Catálogo temático*. 8ª edición acumulativa, 6ª en CD-ROM. Munich-New Providence-Londres-París, K. G. Saur, 2000).

<sup>166</sup> Muchos son los datos confusos en torno a la biografía de Sebastiano Nasolini, nacido probablemente en Piacenza o Venecia hacia 1768. Desde 1789 fue maestro de capilla de la catedral de San Giusto en Trieste, ciudad en la que estrenó su primera ópera, *La Nitteti* (1788). Entre 1789 y 1800 estrenó más de veinticinco óperas, la mayoría inspiradas en la mitología y la antigüedad clásica, todas estrenadas en Italia y representadas después por toda Europa. Tampoco la fecha de su muerte está clara. Situada entre 1798 y 1799, en Venecia, o en 1816 en Nápoles.

pertenecientes a un repertorio vocal, de música de salón, de amplia difusión en la primera mitad del siglo XIX e interpretadas frecuentemente en círculos privados, que por sus características vocales quedan muy próximas a la música teatral italiana de la época. Su presencia en Calatayud, independientemente de que estos manuscritos tuvieran algo que ver con la actividad musical de la capilla de la colegiata del Santo Sepulcro, muestran cómo este repertorio, asociado a un tipo de pasatiempo cultural propio de la burguesía de mediados del XIX, se había introducido en Calatayud siguiendo un modelo en el que la sociedad bilbiliana no se diferencia mucho del de otras sociedades europeas, desde Inglaterra y Alemania a Italia.

El archivo conserva además dos fragmentos de obras de música teatral de autores españoles de los que no se han encontrado referencias bibliográficas. El primero de ellos es un “Duo del Maestro Don / Sebastian Dimas / Pieza 6.a / Año de 1814”<sup>167</sup>. Los dos personajes que intervienen son “Pepa” (Tiple) y el “Capitan” (Tenor). La partitura ha sido reutilizada y en la parte interior de la guarda trasera se puede leer “De Guilleman / Ballo / di La Ynosensa premiata / in Barcelona il Ano de 1777 / Violino Secondo”, el dato es interesante puesto que muestra, aunque sea de forma anecdótica una circulación de música (quizás también de músicos) desde Barcelona hasta Calatayud.

El segundo fragmento, aparece con el título “Musica En la Comedia del Imperio de las Costumbres”<sup>168</sup>. Se trata del coro “Deidades inmensas”<sup>169</sup> y se conservan las partichelas de Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor, violín 1º, violín 2º, flauta 1ª, flauta 2ª, trompa 1ª y trompa 2ª. No queda suficientemente claro si el “Muñoz” que aparece anotado en el manuscrito es el nombre del compositor, aunque más bien pa-

<sup>167</sup> *E-CALs*, 6/113. El dúo consta de dos partes, “Andantino” y “Allegretto”, ambas en La Mayor y su incipit literario es “Este pecho y esta mano son garantes de mi amor”.

<sup>168</sup> Una comedia de música del siglo XVIII con el mismo título, con autor del libreto desconocido y música de P. del Moral es citada en: Luis Iglesias de Souza: *Teatro Lírico Español*. vol. II. A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993, p.397.

<sup>169</sup> Encabezamiento de partitura, “Musica En la Comedia del Imperio de Las Costumbres. Muñoz”. *E-CALs*, 16/343.

rece tratarse del copista. Al final de la partitura, aparecen escritos varios nombres: "D.n Ramo", "Domingo", "Antonio", "D.n Pedro Guillen" y "Santos" tal vez de los intérpretes y quizás cantores de la capilla, como parece sugerir el nombre de "Santos". Es un fragmento de música teatral, que pudiera haber tenido alguna relación con la actividad teatral de Calatayud, que, como hemos visto, fue una población por la que circulaban constantemente compañías teatrales, en las que la música probablemente desempeñó un papel muy significativo.

## CONCLUSIONES

Vistas ya las características de la colección de música teatral de la Real Colegiata del Santo Sepulcro podemos exponer algunas ideas generales que permiten extrapolar el caso concreto de Calatayud sobre la perspectiva más general de la música española del siglo XIX. Lo conservado en Calatayud, muestra claramente cómo el fenómeno del italianismo de origen operístico en la música española no fue en absoluto un fenómeno circunscrito a las ciudades con una actividad regular en lo que a representación de óperas se refiere, sino un fenómeno del que se pueden encontrar abundantes muestras en archivos de poblaciones "menores", que experimentaron, al igual que las grandes ciudades, esa pasión por la música italiana a la que nos hemos referido.

La colección de manuscritos de música teatral italiana del Santo Sepulcro muestra un amplio abanico de ejemplos de muchas de las óperas italianas más representadas en España en la primera mitad del siglo XIX, óperas que entretanto eran difundidas a través de ediciones impresas o copias de las mismas extendidas por medio de suscripciones y adquisiciones a un gran número de poblaciones que abarcaban todo el país, en un momento en el cual la imprenta musical empezaba a conocer en España un momento de gran auge.

La difusión de la ópera en España fue, además, un fenómeno social al que no fueron indiferentes las capillas musicales de las iglesias,

que no sólo eran agrupaciones musicales dedicadas exclusivamente a la interpretación de música religiosa, sino que frecuentemente eran utilizadas para actividades extra-religiosas, bien en el marco del templo, o bien fuera de él. Es evidente que esta “difusión social” del italianismo, tuvo consecuencias más allá de lo que se pudiera considerarse como una “moda” efímera, como demuestra el hecho de que la música religiosa adoptase formas y “maneras” propias de la ópera italiana. La influencia de la ópera italiana en la música religiosa de los compositores españoles del siglo XIX es prácticamente un lugar común, pero lo que es realmente importante y todavía queda en gran medida por estudiar es el cómo (de qué forma) se produjo esta relación, y cuáles fueron las vías, a través de las que el fenómeno operístico “invadió” lo religioso.

El estudio de muchos de los manuscritos operísticos conservados, choca todavía con lo exiguo de los catálogos temáticos de los compositores habituales de óperas, así como con la limitación de ediciones “normalizadas”, fiables, del tipo *opera omnia* —pero actualizadas—, que incluso en autores tan afamados como Rossini o Donizetti, están todavía en vías de estudio y publicación. No digamos ya en el caso de autores más infrecuentes hoy en día, como por ejemplo Pacini, Paer o Ricci. Ello, unido a la práctica de adaptar, reorquestar o arreglar esta música, complica aún más si cabe su estudio, aunque, por otro lado, lo hace todavía más interesante —incluso fascinante, para quienes amamos este tipo de música— para la investigación y para la reconstrucción sociológica de la música escénica de los siglos XVIII y XIX.

Por último, conviene hacer referencia a los archivos de música de las iglesias españolas, que, como hemos visto, además de conservar obras religiosas y litúrgicas, guardan también todo tipo de obras musicales que pueden servirnos, como en este caso, para completar el estudio de géneros musicales muy diversos, ampliando significativamente el marco de estudio de diferentes campos de investigación musical, en este caso la ópera. Muchos catálogos, —tampoco todos—, anotan este tipo de literatura (en el sentido de que citan o recogen las obras conservadas, aunque apenas las contextualizan), aunque,

acaso por la proximidad temporal de esta documentación, han suscitado, hasta la fecha, escasa atención. Afortunadamente, no obstante, con el natural paso del tiempo, la Musicología histórica se está percibiendo de la necesidad de estudiar este tipo de materiales, imprescindibles no sólo para el mejor conocimiento de nuestro pasado musical, sino también de nuestro actual patrimonio.

Hasta aquí, hemos visto un caso ciertamente “local”, e incluso, relativamente aislado, aunque seguramente significativo, por cuanto estos manuscritos, como tantos otros conservados en los archivos eclesiásticos españoles, nos muestran cómo la ópera, fue un género mucho más cercano a realidades sociales diversas de lo que pudieran hacer creer otras visiones —tal vez más tradicionales— centradas exclusivamente en las programaciones teatrales de las grandes ciudades de España.

En definitiva, he procurado, para entender cuáles fueron los móviles del fenómeno operístico en España en un período concreto, estudiar las “fuentes” musicales conservadas. A partir de las cuales, poder enjuiciar otros condicionantes (literarios, teatrales, sociales e históricos) del fenómeno operístico, con sus implicaciones en el ámbito religioso.

# BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

## EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA MILITAR DEL INSTITUTO DE HISTORIA Y CULTURA MILITAR DE MADRID<sup>1</sup>

■  
José M. Fernández Alcalde<sup>2</sup>

La organización en este Instituto, de un archivo de documentación de música militar de una forma realmente precaria en lo relativo a su catalogación y archivo —utilizando un modelo de ficha de creación propia— y ante la imposibilidad de ofrecer su consulta y estudio a los investigadores en un futuro próximo, hizo necesario plantearse la posibilidad de crear, con esta base, un departamento estructurado de forma que permita poner al alcance de los estudiosos e investigadores los fondos de todo tipo, su consulta, visionado y/o audición, así como su conservación y difusión por otros medios.

La creciente reducción de las Bandas de Música y de Guerra en el entorno de los ejércitos; la progresiva desaparición de los concier-

---

<sup>1</sup> Texto recibido: 12/3/01. Aceptado: 19/3/01

<sup>2</sup> Coronel de Artillería - Director del Centro

FERNÁNDEZ ALCALDE, José M. "El Centro de Documentación de Música Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid". En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8 (1): 125-131

tos de las mismas, salvo a niveles muy localizados; la nula importancia que —aún dentro del ámbito militar— se da a la Música Militar; y, el desconocimiento generalizado de la importancia musical de las figuras que nutrieron el Cuerpo de Directores Músicos Militares<sup>3</sup> en todos los tiempos, así como de la calidad internacionalmente reconocida de varias Bandas de Música españolas, parece abundar en la necesidad de abordar la creación de este departamento de forma decidida y urgente, dotándolo de los medios materiales y humanos que las circunstancias del momento consientan, pero estructurándolo desde su inicio de forma ambiciosa y amplia.

Conscientes de todo lo anterior, así como del valor, calidad y riqueza de la Música Militar española y de sus vinculaciones con las de los países del mundo con los que, históricamente, hemos tenido contactos o influencias recíprocas, es lo que hizo imprescindible la creación, dentro del organigrama del Instituto de Historia y Cultura Militar, del “Centro de Documentación de Música Militar”, con las siguientes

## MISIONES

- Recuperación de los documentos musicales creados o relacionados con los ejércitos, y especialmente con los españoles, en todas sus formas: Partituras, grabaciones sonoras y audiovisuales, manuscritos, y toda clase de textos con ellos relacionados.
- Custodia, catalogación y clasificación de las obras y fondos en depósito.
- Mantenimiento de los fondos documentales y de referencia que complementen y posibiliten el estudio de la música y de los músicos militares.
- Adquisición de fondos sobre la música militar española en particular y la universal en general.

---

<sup>3</sup> Se observa que, habitualmente, se obvia en las correspondientes biografías la pertenencia de determinados músicos de reconocida relevancia al Cuerpo de Músicos militares españoles, dando la sensación de un “olvido interesado”.

- Recibir, tanto de las diferentes Bandas de Música como de las propias Unidades del Ejército, las partituras y/o grabaciones que produzcan.
- Difusión del patrimonio musical militar —de los fondos propios del Centro y trabajos de investigación— mediante actos públicos, ediciones, impresión y grabación con o sin imagen, o en cualquier otro medio que permita alcanzar este fin.
- Colaboración con las Bandas de Música, militares o no, orquestas o agrupaciones musicales de todo tipo, así como asociaciones interesadas en las actividades relacionadas con las materias propias del Centro.
- Establecer y mantener contactos con los diferentes Centros de Documentación Musical españoles, del Estado o de las Autonomías, así como extranjeros, dando a conocer la cultura musical militar española, potenciando su difusión.
- Proponer a la Dirección del Instituto el apoyo a programas de investigación sobre la Música Militar española en todos sus aspectos.
- En general, cuantas tareas se deriven de las funciones atribuidas en los anteriores apartados.

## ORGANIZACIÓN Y PERSONAL

La estructura propuesta para la creación del Centro de Documentación, así como su dotación de personal, a conseguir de forma escalonada según las necesidades y posibilidades del momento, fue:

- **Dirección:** A cargo de un Oficial Superior.
- **Dirección Técnica:** A cargo de un oficial músico militar, en reserva, del Cuerpo de Directores Músicos Militares.
- **Secretaría:** Con las funciones típicas.
- **Gabinete informático:** Capaz de crear y mantener al día las bases de datos que se estimen oportunas.

- **Archivo de documentos escritos:** Partituras, partichelas y libros recopilatorios
- **Archivo de documentos sonoros:** Discos de todas clases, cilindros de pianola o de cera, discos compactos, CD-Roms, cassettes, cintas de video (excepto películas por su alta peligrosidad).
- **Taller de reproducción:** Dotado de los medios técnicos necesarios para reproducir los documentos sonoros, pasándolos a discos compactos y/o cassettes, así como para realizar las correspondientes copias de seguridad.
- **Taller de reprografía:** Dotado de fotocopidora adecuada al tamaño de las partituras.
- **Cabina de piano:** Que posibilite la audición y estudio de documentos poco conocidos o dudosos.
- **Puestos de investigación específicos:** Situados en la Sala General de investigadores del Instituto, con los medios adecuados para la audición o visionado de los documentos sonoros, así como la lectura de los documentos escritos previa su digitalización.
- **Biblioteca específica:** Con documentación escrita de todo tipo, libros, revistas, carteles, folletos, guías de audición, etc.
- **Salón de Actos:** Dotado de los medios necesarios para audiciones.

Toda esta estructura debe estar dotada del personal técnico específico imprescindible para su funcionamiento, cubriendo las vacantes de forma paulatina según se vayan produciendo las necesidades.

## LOCALES E INSTALACIONES

El Centro de Documentación de Música Militar ocupa, de forma provisional y en precario, locales del propio Instituto de Historia y Cultura Militar, sito en Madrid, calle de Mártires de Alcalá número 9 – 28015, en espera de su traslado definitivo al Cuartel del Infante

Don Juan, en el paseo de Moret (antiguo acuartelamiento del Regimiento de Infantería Inmemorial El Rey nº 1), que se tiene previsto en un plazo de un año, por lo que sus instalaciones se reducen a la Oficina, Archivo (con documentos musicales de todo tipo, tanto impresos como sonoros y libros), Taller de reproducción con medios audiovisuales diversos.

Dentro de las actividades del Centro se atiende al desarrollo anual del “Curso de Historia y Estética de la Música Marcial” que, con nueve ediciones, intenta dar a conocer la evolución histórica de la Música Marcial desde sus orígenes hasta nuestros días.

El Curso, con una duración aproximada de cuatro semanas, se compone de conferencias ilustradas por grabaciones audiovisuales que abarcan todos los géneros y épocas, desde la antigua Roma hasta la Segunda Guerra Mundial, y desde la Canción de Gesta, pasando por la música armónica del Renacimiento y la música religiosa —Tientos de Batalla, Tocatas marciales del Barroco— hasta las bandas sonoras de las últimas películas bélicas, teniendo una media de asistencia del 65% de las plazas convocadas para cada Curso.

Se convocan noventa plazas, a cubrir entre el personal militar y civil, por medio de la publicación del correspondiente Artículo en las Órdenes Generales del Cuartel de Mando de la Primera Región Militar de la Plaza y Provincia de Madrid, así como los Cuarteles Generales de la Armada, Ejército del Aire y Dirección General de La Guardia Civil.

El Curso se complementa con visitas a Bandas de Música y de Guerra de la Plaza de Madrid (de los tres Ejércitos, Guardia Civil y Unidad de Música de la Guardia Real) así como la asistencia de los alumnos a los conciertos que, anualmente en el mes de Mayo, organiza la Sección de Música de la Asociación de Amigos de los Museos Militares.

## FONDOS

Los fondos documentales impresos, partituras y partichelas, se nutrieron en un principio, como ya se indicó, con los existentes en el

Archivo General Militar de Madrid, aumentados por varias donaciones de Bandas de Música y de Guerra (archivo musical de la desaparecida Banda de la Región Militar de Valencia; de la Banda de Guerra de la Región Aérea Centro; etc.).

Recientemente se ha empezado a recibir y a catalogar el archivo musical de Don Ricardo Fernández de Latorre<sup>4</sup>, quien lo dona a este Centro. Así mismo se está a la espera de recibir el correspondiente archivo del General Don Luis Sequera Martínez, compuesto fundamentalmente por letras de Himnos y Canciones militares, con más de cinco mil documentos sonoros.

De igual forma se está catalogando el archivo de documentos sonoros de Don Antonio Mena Calvo, sobre música militar de todos los países, recogido en, aproximadamente, siete mil documentos sonoros y quinientos escritos.

El total de documentos impresos ronda la cantidad de dos mil partituras, varias de ellas originales, no solo de música militar (marchas, himnos, cantos, etc.) sino también de música de autores que fueron militares (Zarzuelas, etc. de Chapí, Marquina, Dorado, etc.), y también himnos oficiales de países de todo el mundo (antiguos y modernos), marchas procesionales (algunas inéditas de Moisés Vivanco).

Los documentos sonoros alcanzan los trescientos de todo tipo; y los audiovisuales comprenden unas cincuenta casetes de video (VHS, Beta, etc.) con conciertos, actos militares con música y películas comerciales (Raza, Sin novedad en el Alcázar, Forja de hombres, Cuna de héroes, etc.); también se cuenta con la serie de TVE: *La Música Militar de España* de Ricardo Fernández de Latorre.

---

<sup>4</sup> Ricardo Fernández de Latorre (Málaga, 1927), estudia en su ciudad natal el Bachillerato, Bellas Artes y Música; Abogado del Ilustre Colegio de Madrid, poeta, escritor de TV e historiador militar, musicógrafo. Ciñéndose a los temas musicales, es autor del libro *Nueve siglos de Música para las de España*, que se editó acompañando a una colección discográfica basada en él, bajo el título de *Antología de la Música Militar de España*, con diez discos LP, obra que sería declarada de interés Nacional por tres Ministerios. Veinte años después, en 1992, sería actualizada esta obra en discos compactos, considerada única en su género en el ámbito mundial y que, hoy, puede considerarse un "clásico" de difícil adquisición. En 1973, RTVE requirió a Fernández de Latorre, para que convirtiese el contenido del libro y de los discos en imágenes cinematográficas.

La incipiente biblioteca del Centro, cuenta con algunas Revistas y la totalidad de los programas de los Conciertos de música militar anteriormente mencionados, estando suscrita en la actualidad a la *Enciclopedia de la Música Hispanoamericana*. También se están recopilando, de la Biblioteca Central Militar, todos aquellos libros que contienen, entre otros temas, música de ordenanza (Reglamentos de las Armas y Cuerpos, Ordenanzas de los diferentes Reyes, etc.).

En colaboración con la Jefatura de Publicaciones del Instituto de Historia y Cultura Militar, se promovió la edición, por el Ministerio de Defensa, de la obra *Historia de la Música Militar de España*, de Ricardo Fernández de Latorre, que compendia los más de treinta y cinco años de investigación musical de su autor en este ámbito.

## CONCLUSIÓN

De lo anterior se deduce que el intento, quizás, pueda pecar de muy ambicioso pero, de lo que no cabe duda es de la importancia de la labor emprendida para evitar el olvido cada vez más profundo del papel de la música militar dentro del espectro general de la música española y, sin dudar, de los músicos y de las unidades de música de nuestros ejércitos, así como de la necesidad de recoger los documentos de cualquier tipo que, por la desaparición progresiva de las Bandas de Guerra y de Música, se estaba produciendo, para ponerlos al alcance de los investigadores y estudiosos cada vez más numerosos.

Si esta modesta reseña sirve, al menos, para dar a conocer el Centro de Documentación de Música Militar en el círculo de AEDOM, nos daremos por satisfechos, y más aún si llegamos a alcanzar, en su mayor grado, las metas que nos hemos marcado.

Madrid, a 27 de febrero de 2001