

Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España

JOSÉ LÓPEZ-CALO*

1. USOS Y ABUSOS EN LA MÚSICA RELIGIOSA

Para entender lo que fue el Cecilianismo y lo que significó don Hilarión Eslava en ese movimiento dentro de la historia de la música religiosa en España, es indispensable decir algo sobre lo que motivó esa necesidad: los usos y los abusos en la música religiosa.

La música religiosa llegó a una de sus cotas más altas, y seguramente la que, en conjunto, debe ser considerada la más alta de toda la historia, a partir de la segunda mitad del siglo IX, cuando el llamado “canto gregoriano” alcanzó, después de una evolución de varios siglos, una perfección suprema, tanto desde el punto de vista técnico y estético como desde el de la religiosidad, en todos sus aspectos. Durante unos dos siglos mantuvo esta perfección suprema, no tanto en la composición, pues el repertorio quedó completo, o casi, desde aproximadamente mediados de ese siglo IX, sino en su interpretación; y esta última constatación es importante, por cuanto esa interpretación exigía un esfuerzo considerable, de aprendizaje y de ejecución.

Ese canto era estrictamente monódico, aunque muchas de sus partes las interpretaba el coro de los monjes, y se cantaba siempre sin acompañamiento instrumental alguno. Pero hacia finales del siglo XII un nuevo tipo de música, la “polifonía”, es decir, música a varias voces, alcanzó, después de un proceso evolutivo de casi doscientos años, una perfección muy grande, tanto técnica como estética, dando origen a la primera “Ars Antiqua” que, partiendo de París, particularmente de la catedral de Nôtre Dame en cuanto a ejecución práctica y de la Universidad por lo que se refería a los aspectos teóri-

* Catedrático Emérito de la Universidad de Santiago de Compostela.

cos, llegó, en muy poco tiempo, a toda Europa, alcanzando, a finales del siglo XIII, un desarrollo tan intenso, que dio origen a una variante importante de ese arte, que en los libros de historia de la música es llamada “Ars Nova” y que abarca, aproximadamente, todo el siglo XIV¹.

Para comienzos de ese siglo, sin embargo, es decir, cuando la “Ars Nova” estaba ya configurada en sus principales características, se habían ido introduciendo en la música religiosa una serie de elementos ajenos a la espiritualidad propia de un arte que debía servir tan sólo para la dignificación del culto, lo que obligó al papa Juan XXII a intervenir, condenando esos abusos, con un documento, *Docta Sanctorum Patrum* que, aun sin ser probablemente una bula papal, sí fue promulgado con toda solemnidad el año 1325².

Después de recordar que la finalidad de la música religiosa es la de rendir a Dios el culto debido y en la forma debida y, además, “excitar la devoción de los fieles”, y cómo todo eso se había recibido por la tradición de los Santos Padres (“Docta Sanctorum Patrum auctoritas”), añade, respecto a los abusos recientes:

Pero algunos discípulos de una escuela nueva, mientras atienden a medir los compases, prefieren crear con nuevas notas melodías propias antes que cantar las antiguas [...]; cortan la melodía con hoquetos y la afeminan con discantos, y aun a veces introducen en ellos triples y motetes en lengua vulgar, de modo que en ocasiones hasta desaparece el carácter fundamental del antifonario y del gradual³.

Llega a denunciar que algunos imitan, con gestos y visajes, el sentido de esos cantos nuevos⁴. Naturalmente, en la segunda parte del documento prohíbe expresamente esos abusos y manda a los preladados que los cantores que no se avengan a seguir lo aquí prescrito sean depuestos de sus oficios. Permite, sin embargo, que “alguna que otra vez”, sobre todo en algunas fiestas principales, se añadan al canto eclesiástico “algunas consonancias melódicas”,

cuidando, sin embargo, que permanezca intacto e íntegro el canto llano, y no se inmute por ello nada de música tan bien ordenada; particularmente porque las melodías de este canto, agradando al oído, provocan la devoción y levantan a Dios los ánimos de los cantores⁵.

¹ Por supuesto, todo eso es bien conocido por los especialistas de historia de la música; pero pareció conveniente recordarlo aquí dado que, por el carácter de la revista *Príncipe de Viana*, en que se publica este trabajo, puede ser que lo lean personas que no sean especialistas en esa rama del saber.

² Una edición crítica moderna de este importante documento pontificio puede verse en ROMITA, Fiorenzo, *Jus Musicae Liturgicae*, Roma, Edizioni Liturgiche, 1947, pp. 47-51. Una buena traducción al español, junto con el original latino, fue publicada en OTAÑO, Nemesio, *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, Barcelona, Isidro Tres Oriol, 1912, pp. 10-13. De él tomo la traducción de los párrafos o frases que cito a continuación. No consta explícitamente la categoría curial del famoso documento, pues el manuscrito más antiguo que lo transmite no la expresa; tan sólo dice, respecto a la fecha y al lugar de emisión, que fue expedido en Aviñón, “en el año noveno de nuestro pontificado”; y aunque no se conserve el original ni otra fuente directa en los archivos pontificios, no puede dudarse de su autenticidad, y ni siquiera puede excluirse que se trate de una verdadera bula pontificia.

³ *Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantilenas cantare malunt [...]; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motectis vulgaribus nonnumquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant.*

⁴ *Gestibus simulant quod depromunt [...].*

⁵ *Per hoc autem non intendimus prohibere quin interdum, diebus festis praecipue, sive sollempnibus in Missis et praefatis divinis officiis, aliquae consonantiae, quae melodia sapiunt [...] supra cantum ecclesiasti-*

No fue la única vez que a lo largo de la Edad Media levantó la Iglesia su voz para denunciar abusos en la nueva música, pues fueron varios los papas, así como diversos concilios, lo mismo que escritores eclesiásticos, los que intentaron reconducir la música sagrada hacia lo que, en verdad, era su único fin y su mejor expresión: el culto a Dios y la devoción de los fieles.

Todo fue inútil. La música siguió su curso. Y realmente hay, de los siglos XIII y XIV, un no pequeño número de composiciones que no se comprende bien cómo pudieran cantarse en las iglesias. Hasta tal punto llegó entonces la degradación de la música religiosa.

Todo se purificó, en buena parte, en el siglo XV, sobre todo en su segunda mitad, con la introducción de un nuevo estilo musical, el del Renacimiento, que adoptó, en los compositores que podríamos llamar la generación de los dos últimos decenios de ese siglo, es decir, entre Dufay y Josquin, un estilo melódico mucho más religioso que el que había imperado en los siglos XIII y XIV, una armonía más equilibrada y, si se puede decir así, más “armónica”, e incluso un estilo musical basado en el contrapunto imitativo, muy acorde con la solemnidad religiosa, y hasta devoto, propio del templo y de su música.

Desgraciadamente, esta nueva música conservó también algunos resabios de la medieval, particularmente algunos de aquellos “motetes en lengua vulgar”, que decía Juan XXII, es decir, componer misas sobre melodías profanas, incluso cantando algunas voces los textos profanos de esas canciones, mientras las otras cantaban el texto sagrado.

El siglo XVI purificó esto del todo, o casi. Pero incluso un compositor tan modélico como era Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553) tiene algunas de estas misas. No era éste el único elemento que parecía poco conforme con el verdadero espíritu de la música religiosa. De hecho, fueron varios los concilios nacionales o provinciales que, a partir de hacia 1500, dictaron normas proponiendo una purificación de la música que entonces se cantaba en las iglesias, particularmente en las catedrales, para hacerla más religiosa, más devota⁶, culminando todo esto con diversos cánones y preceptos del Concilio de Trento.

Se ha magnificado mucho el papel del Concilio de Trento como impulsor de la reforma de la música sagrada. Naturalmente que su influjo fue muy grande, decisivo, en la renovación de la Iglesia, creando el “nuevo mundo” religioso del que hemos vivido hasta hace muy pocos años; también lo fue en los aspectos estrictamente litúrgicos, encargando al papa la reforma y edición oficial de los principales libros litúrgicos: misal, breviario y pontifical. Pero la influencia de Trento no fue tan grande en lo que se refiere a la música propiamente dicha: respecto del canto llano, la reforma de Palestrina-Zoilo-Anerio-Suriano, que culminó en la “Edición Medicea” de 1614-1615, significó bien poco, incluso en Italia, aunque en el mundo germánico tuvo un mayor influjo, hasta el punto de que llegaría a constituir un importante capítulo del

cum simplicem proferantur, sic tamen ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica imutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant.

⁶ Pueden verse algunos de estos textos —que, sin embargo, no son los únicos— en ROMITA, *Jus Musicae Liturgicae*, pp. 52-58.

“Cecilianismo” del siglo XIX; menor aún fue el influjo trentino respecto de la polifonía, excepto en el caso de Milán, donde el celo del cardenal Carlo Borromeo, con su maestro de capilla Vincenzo Ruffo, trató de crear un nuevo tipo de música polifónica, conforme al espíritu del Concilio, que no tuvo mayor trascendencia.

En cambio, el Concilio sí tuvo un influjo, indirecto sí, pero decisivo, en la evolución de la música de la Iglesia, creando el espíritu religioso de devoción, de fervor, incluso de ascetismo y mística, que daría a la Iglesia y al mundo esa corte de santos de la segunda mitad del siglo XVI, en verdad única en la milenaria historia de la Iglesia. Ese espíritu religioso, que en muchos casos –Guerrero, Victoria y tantos otros– alcanzaba un auténtico misticismo de vida espiritual muy alta, manifestada en sus composiciones musicales, se unió a lo que, en definitiva, fue el motor básico y casi causa principal de la maravillosa polifonía de la segunda mitad del siglo XVI que san Pío X, con toda razón, ponía en su *Motu Proprio* de 1903 casi a la par con el canto gregoriano como ideal de la verdadera música religiosa.

Pero esa segunda mitad del siglo XVI elevó a la categoría de indispensables en el culto dos elementos musicales que ya se estaban gestando en los veinte o más años anteriores a 1550 y que tendrían una parte decisiva en lo que iban a ser los “usos y abusos” en la música religiosa de los tres siglos siguientes, hasta que se llegó a un punto en que todos, autoridades eclesiásticas y músicos de iglesia, y hasta músicos de fuera de ella, clamasen por una “restauración”, volviendo a lo antiguo, “que sería un progreso”⁷. Esos dos elementos son la

⁷ “Volvamos a lo antiguo y será un progreso” es una frase que suele atribuirse a Verdi en una carta presuntamente dirigida a Wagner; en realidad, no fue dicha exactamente de ese modo, ni menos fue dirigida a Wagner, pero sí aparece en una carta a un gran wagneriano y con una expresión que viene a decir eso mismo; es, de todas formas, el mejor testimonio de aquel sentir universal, dentro y fuera de la Iglesia, a finales del siglo XIX. Esa frase la escribió Verdi en una carta escrita el 14 de abril de 1892 dirigida a Hans von Büllow, en respuesta a una que éste le había enviado una semana antes desde Hamburgo, pidiéndole perdón por unas frases que había publicado, muchos años atrás, contra Verdi; por cierto que en esa carta Büllow refiere precisamente la frase evangélica de “no la letra que mata, sino el espíritu que vivifica”. Creo que merece la pena copiar las frases exactas de la carta de Verdi que se refieren a esto. Después de manifestar su gratitud al gran maestro germánico por su carta y por su sinceridad, y de asegurarle que “los artistas verdaderamente superiores juzgan sin prejuicios de escuela, de nacionalidad o de tiempo” [“Gli artisti veramente superiori giudicano senza pregiudizi di scuole, di nazionalità, di tempo”] y que las diferencias entre los artistas “del Norte” y los “del Sur” es fortuna que existan, añade: “¡Felices vosotros, que sois todavía los hijos de Bach! ¿Y nosotros...? También nosotros, hijos de Palestrina, tuvimos un día una escuela grande..., ¡y nuestra! Ahora se hizo bastarda y amenaza ruina. ¡Ojalá que pudiésemos volver a comenzar!” [“Felici voi, che siete ancora i figli di Bach! E noi? Noi pure, figli di Palestrina, avevamo un giorno una scuola grande... e nostra! Ora s'è fatta bastarda e minaccia rovina! Se potessimo tornare da capo?]. Véase CESARI, A. y LUZIO, A., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milán, 1913, pp. 375 y ss.

En España es bien conocida la actitud de Barbieri, del todo parecida a la de Verdi. Expuso sus ideas en el discurso que pronunció el 8 de mayo de 1889 en el Congreso Católico de Madrid y causaron gran impresión, de modo que el discurso fue publicado inmediatamente después en *La Ilustración Musical Española e Hispanoamericana*. Recientemente ha sido reproducido en CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1995, vol. II, pp. 444-452. Menos conocido era un escrito firmado el 18 de marzo de 1880, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional, dentro del “Legado Barbieri”, y que también publicó Emilio Casares, esta vez en el volumen segundo de sus “Escritos de Barbieri” (*Documentos sobre música española y epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 294 y ss.). Merece la pena copiar algunos párrafos, que sintetizan, de modo admirable, esos “usos y abusos” –y él usa esta misma expresión– en la música religiosa. Curiosamente, Barbieri se manifiesta contrario al “canto de órgano”, por el hecho de que la polifonía contrapuntística no permite entender la letra o texto que se canta que se

introducción de los instrumentos en la música del culto y la popularización de las composiciones en lengua vulgar, primero en la Navidad, pronto en el Corpus, y luego también en otras ocasiones del año litúrgico.

Los instrumentos entraron al principio como conjunto independiente de la capilla musical de cantores, para intervenir en ocasiones puntuales; pero pronto se fueron introduciendo en la interpretación de la polifonía, primero como apoyo armónico, para la sustentación de las voces, para pasar luego a duplicar las voces de la polifonía, formar más tarde “coro” propio pero unido al coro o “coros” de los cantores y, finalmente, en el siglo XVIII, alcanzar una importancia cada vez más preponderante y profanizante.

Los cantos en vulgar, que desde comienzos del siglo XVII adoptaron el nombre, prácticamente único, de *villancicos*, concebidos en origen con el nobilísimo fin de acercar los fieles, que en su mayoría no conocían el latín litúrgico, al sublime y entrañable misterio del Nacimiento del Redentor, experimentaron muy pronto una degradación paulatina y continuada, que degeneró en auténticas banalidades y vulgaridades. Fueron muchas, pero siempre vanas, las voces que a lo largo de todo el siglo XVII se levantaron para denunciar esos abusos; fueron muchas, pero siempre vanas, las iniciativas que en todo ese siglo los cabildos de nuestras catedrales tomaban, año tras año, para atajar esos males. Los resultados de esas denuncias y medidas de corrección, cuando surtieron algún efecto, fueron siempre parciales y momentáneos. Más aún: desde comienzos del siglo XVIII, con la introducción de la música italiana, sobre todo de la ópera, nuevos elementos profanizantes se agregaron a los heredados del siglo XVII, tanto por lo que se refiere al uso de los instrumentos en la música de iglesia como por las formas musicales y aun el estilo mismo de la música.

2. EL CECILIANISMO

El problema, lejos de ser exclusivo de España, era universal. Más aún: en Italia llegó a extremos incluso superiores a lo que había sucedido en España. Pero hay que insistir en que las autoridades eclesiásticas a todos los niveles se esforzaron, una y otra vez, en intentar remediar la situación, siempre con resultados prácticamente nulos. Son numerosos los concilios, tan-

ría, según él, la que causaría la devoción de los fieles que él considera, con toda razón, el fundamento mismo o razón de ser de la música religiosa. Por ello dice: “De aquí viene cantar en forma que la letra no se entiende, ni aún percibe, y así a los oídos del pueblo no llega más que la armonía y consecuencia de las voces, porque con esta sola quieren satisfacerle y agradarle”. Y continúa así: “El mismo principio tuvo el uso o, para decir mejor, el abuso de los villancicos, que no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae de ella, particularmente aquellos que tienen diversidades de lenguajes y hoy son tan usados; porque el oír ahora un castellano, luego un portugués, después un vizcaíno o gallego, tras ellos un negro o moro, ¿qué efecto puede hacer semejante música, sino forzar a los oyentes, aunque no quieran, a reírse y a burlarse, y a hacer la Iglesia de Dios un teatro de comedia, y de casa de oración sala de recreación? Ya las cornetas, sacabuches y otros instrumentos de que también han dado en usar algunos religiosos, claro es que todos sirven y se inventaron más para deleitar que para otra cosa”. El modo en que está publicado este documento parece indicar que es del propio Barbieri; pero pienso si no se trata de un texto antiguo, copiado por Barbieri, si es que lo que se conserva en su legado es autógrafo de él, detalle que yo desconozco; que refleja su modo de pensar parece seguro, pues de lo contrario no lo habría copiado; pero el estilo, y aun determinados aspectos del contenido y hasta el lenguaje, parecen deber situar este texto en la segunda mitad del siglo XVII; además parece que directamente se refiere no tanto a las catedrales, sino a las iglesias de religiosos.

to provinciales como nacionales, en todas las naciones, que dictaron normas correctivas intentando atajar los abusos. También los papas intervinieron, una y otra vez, incluso con los documentos más solemnes, en el mismo sentido⁸.

Todo, digámoslo una vez más, fue inútil, y la música siguió su curso. Pero hay que hacer una matización importante: sería un error deducir de eso que toda la música que entonces se componía y se interpretaba en las iglesias, y en concreto en las catedrales, era ésa. Había, ciertamente, abusos; hubo siempre abusos; pero no toda la música era así. Más aún: no sería exageración decir que esas músicas criticadas eran la excepción, no sólo porque se usaban en días contados –muy pocos en todo el conjunto del año litúrgico–, sino porque incluso en esos mismos días se interpretaban otras obras del todo diversas. Y para referirnos a lo que más interesa aquí, que es el caso de España, las numerosas composiciones que se van conociendo del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX, demuestran palmariamente que, en efecto, esas músicas profanizantes estaban muy lejos de ser las únicas, y ni siquiera las más habituales.

Pero existían, de todas formas. Curiosamente, el remedio vino, no de las autoridades eclesiásticas, sino de los músicos mismos. El más eficaz, el que resultaría de verdad eficaz y definitivo, vino de Alemania o, para ser más precisos, de un pequeño grupo de sacerdotes del sur de Alemania, la Baviera, dando origen a un movimiento que muy pronto fue bautizado como “Cecilianismo”. El que podría ser llamado “pre-iniciador” de ese movimiento fue Caspar Ett (1788-1847). Entusiasmado desde sus años juveniles con la polifonía clásica del siglo XVI, fue nombrado en 1815 organista de la iglesia de corte de San Miguel de Munich e hizo interpretar el Viernes Santo del año siguiente (1816), el *Miserere* de Gregorio Allegri (por cierto, en una versión que no era la que se cantaba en la Capilla Sixtina, sino en una que había publicado Burney en 1771), que fue el comienzo de sucesivas, y cada vez más impresionantes interpretaciones de música polifónica del Renacimiento, particularmente de la escuela romana, que hicieron en una ocasión exclamar al nuncio pontificio ante la corte de Baviera: “En verdad, aquí se canta mejor que en Roma”.

Ett, sin embargo, no pretendió extender sus ideas fuera del ámbito de la ciudad de Munich, por lo que no puede ser considerado como verdadero iniciador de lo que sería el movimiento ceciliano. Si a alguna persona se le pudiera dar ese título sería a Karl Proske. Nacido en 1794 y establecido desde 1823 en Ratisbona, fue ordenado sacerdote allí en 1826, siendo elegido canónigo de la colegiata “Capilla Antigua” en 1830. Por fortuna, el obispo de Ratisbona Michael Sailer participaba plenamente de los ideales reformistas de Proske, por lo que pidió a éste que le preparase un memorial sobre “la mejora de la música sagrada en las catedrales”, documento que el propio obispo presentó a su ex-discípulo y gran amante y promotor de las artes, el rey

⁸ El documento pontificio más conocido de todos los anteriores a la segunda mitad del siglo XIX es la carta encíclica de Benedicto XIV *Annus qui*, del 19 de febrero de 1749, dirigida a los obispos de los Estados Pontificios con ocasión de la preparación del Año Santo de 1750; pero también otros papas promulgaron diversos documentos, incluidas bulas, sobre este mismo tema.

Luis I de Baviera, quien aprobó plenamente el proyecto⁹. El mismo rey patrocinó tres sucesivos viajes de Proske a Italia –en Roma estuvo, en conjunto, catorce meses; además visitó las principales ciudades italianas–, a fin de recoger obras musicales antiguas, que dieron como resultado la inmensa Biblioteca Proske, con una cantidad asombrosa de música, que se calcula en cerca de 30.000 composiciones de los siglos XV al XVIII y que aún hoy sigue siendo fuente inagotable e insustituible para los estudiosos.

En Ratisbona Proske hacía interpretar algunas de estas composiciones primero en su propia casa, con un coro de aficionados que él había reunido, luego en la catedral, ayudado por Johann Georg Mettenleiter. Tras los viajes de Proske a Italia con tan espectaculares resultados vino, de nuevo, la decisión del rey Luis I, quien en 1838 decretó que “en la catedral de Ratisbona, que acaba de ser restaurada arquitectónicamente a su estilo original, no se interpretará más música que el canto coral, a cappella, sin acompañamiento instrumental”.

Todas estas iniciativas, sin embargo, quedaban limitadas al ámbito local, casi personal. Todo cambió con Franz Xaver Witt (1834-1888). Ordenado sacerdote en 1856, fue profesor de canto gregoriano en el Seminario de Ratisbona, donde se identificó plenamente con los ideales de Proske, de modo que en 1865 publicó un folleto titulado *Estado actual de la música religiosa católica, particularmente en la Alta Baviera*, dirigido, como añadía expresamente, “a los sacerdotes, maestros de coro y amigos de la música sagrada”. El primero de enero del siguiente año 1866 apareció el primer número de una revista, fundada y dirigida por él –y en la práctica hecha exclusivamente por él– que tituló *Hojas volantes para la música religiosa católica (Fliegende Blätter für Katholische Kirchenmusik)*, con un objetivo mucho más ambicioso, pues iba dirigida “a los maestros de las escuelas populares de Alemania, a los directores de coro, organistas y amigos de la música”; dos años después Witt comenzó la publicación de otra revista, más ambiciosa todavía; su título lo dice todo: *Música Sagrada. Ayudas para la reforma y promoción de la música religiosa entre los católicos*. Pero Witt quería algo más: la fundación de una “Asociación General Germánica de Santa Cecilia”, para promover la reforma de la música sagrada; propuso la idea en 1867, en el 18º Congreso Católico de Innsbruck, pero no fue aprobada. Sí lo fue en el del año siguiente en Bamberg. No solamente eso, sino que, a través de los obispos alemanes –que, en general, se habían identificado plenamente con el movimiento de renovación nacido en Ratisbona– presentes en el Concilio Vaticano I, solicitó nada menos que la aprobación pontificia de la nueva asociación, que Pío IX concedió con su breve *Multum ad commovendos animos*, del 16 de diciembre de 1870.

Dos personas más, entre las que mayor influjo tuvieron en los primeros momentos del movimiento ceciliano, se deben mencionar todavía: el sacerdote Franz Xaver Haberl (1840-1910) y el editor Friedrich Pustet (1798-1882). El primero recogió la rica herencia espiritual de Proske y Witt, fue un

⁹ “Es voluntad de Su Majestad el rey que, a fin de realzar el servicio divino en las iglesias, especialmente en las catedrales, el canto litúrgico y la música de los coros eclesiásticos se restablezcan según las normas del buen estilo antiguo [...]” (Rescripto de la secretaría del Rey de 9 de septiembre de 1830; véase WEISEMANN, Carl, *Geschichte der Kirchenmusik*, Ratisbona, Pustet, 1906; hay también una traducción italiana, publicada igualmente en Ratisbona por la misma editorial en 1908.

transcriptor y editor incansable de música polifónica, y en 1874 fundó la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona. Pustet, por su parte, fundó en 1826, siempre en Ratisbona, la editorial que lleva su nombre, especializada desde sus comienzos en libros religiosos, y que sería el vehículo a través del cual los primeros cecilianistas publicaron sus numerosísimos libros, tanto las ediciones de música antigua como los teóricos, entre los que creo deber mencionar uno de los primeros, el *Magister Choralis*, de Haberl, publicado en 1864, del que, por cierto, el mismo Pustet publicó en 1889 una hermosa traducción al español, pero no —y el dato es bien digno de tenerse en cuenta— para España ni por iniciativa española, sino para Méjico, concretamente por iniciativa del obispo de Querétaro; el decreto episcopal autorizando la edición está firmado en Querétaro el 7 de junio de 1888; en 1898 se hizo una segunda edición, siempre en Pustet de Ratisbona¹⁰.

El movimiento germánico se extendió rápidamente en Estados Unidos, gracias a los numerosos emigrantes alemanes, que para mediados del siglo XIX constituían grupos compactos y muy bien organizados, en los que brillaron compositores de la talla de Johannes Baptista Singenberger, que en 1873 fundó la Sociedad Americana de Santa Cecilia, de la que fue primer presidente; fundó también una revista, *Caecilia*, que dirigió en sus primeros años. Otro país donde se extendió muy pronto este movimiento fue Irlanda, gracias al sacerdote Nicholas Donnelly (1837-1920), que en 1873 hizo un viaje a Alemania, durante el cual oyó, en la catedral de Ratisbona, las magníficas ejecuciones de gregoriano y de polifonía clásica que le impresionaron profundamente; como consecuencia de ello fundó, en 1878, la Asociación Ceciliana de Irlanda y la revista mensual *Lyra Ecclesiastica*, que sería el órgano oficial de la Asociación y cuyo primer número salió el primero de octubre del mismo año 1878¹¹.

Pero la Asociación Ceciliana más importante, después de la germánica, y quizás al par de ella, fue la italiana, por lo que significó de punto de partida para otras naciones, y en concreto para España, y por lo que influyó en la Santa Sede, tanto en la redacción y promulgación de los varios “Reglamentos” para la música sagrada como, en particular, para el *Motu Proprio* de Pío X de 1903¹². El alma de ese movimiento fue Guerrino Amelli. Nacido en Milán en

¹⁰ La bibliografía sobre el Cecilianismo alemán es muy abundante, pero no parece necesario citar aquí esos libros, la mayor parte de los cuales, por añadidura, están en alemán, y muchos de ellos son de difícil acceso, por ser de finales del siglo XIX o de la primera mitad del XX. No me consta que haya ningún resumen amplio en español. Para las notas que aquí presento me he basado en fuentes originales.

¹¹ DALY, Kieran Anthony, *Catholic Church Music in Ireland, 1878-1903*, Dublín, Four Courts Press, 1995, *passim*.

¹² Como se ha dicho en la nota 10 para el movimiento alemán, también la bibliografía sobre el Cecilianismo italiano es extensísima. Un resumen breve pero completo, en italiano, puede verse en BAGGIANI, Franco, “La musica sacra a Ratisbona dalla fine del sec. XIX e i suoi riflessi sulla prassi liturgico-musicale italiana”, *Bollettino Ceciliano*, vol. 100 (2005), pp. 259-265. Otro resumen más completo, pero en una publicación menos asequible, se encuentra en ROMITA, Fiorenzo, *La preformazione del Motu Proprio*, Roma, Desclée, 1961, que es fundamental en la historiografía de la reforma de la música sagrada, sobre todo en Italia, por los numerosos documentos y datos nuevos que saca a la luz. También poco asequible, pero que debe mencionarse por ser uno de los más completos, es el largo apéndice (pp. 208-235) de la *Storia della Musica Sacra* de Carl WEINMANN (Ratisbona y Roma, Editorial Pustet, 1908). Finalmente hay que citar la larga serie de artículos de Emidio PAPINUTTI: “I Congressi Nazionali de

1848, estudió la carrera sacerdotal en el Seminario de Monza y fue ordenado sacerdote en 1870, dedicándose desde entonces a la reforma de la música sagrada. En 1877 fundó la Asociación Italiana de Santa Cecilia y la revista *Musica Sacra*. Desplegó una intensa actividad organizativa durante casi diez años, hasta que en 1885 ingresó como monje en la abadía benedictina de Montecasino, donde llegó a prior y donde murió en 1933.

El movimiento italiano fue muy diverso del alemán, ya que, más que hacia la recuperación e imitación de la música del pasado, es decir, de la polifonía renacentista, se orientó a la creación de una nueva música, un nuevo estilo musical, acorde a los nuevos principios estéticos y litúrgicos, y esto incluso antes del *Motu Proprio* de Pío X. Pero es importante señalar que uno de los prelados italianos que más se significaron en el movimiento de renovación en los últimos decenios del siglo XIX fue precisamente Monseñor Giuseppe Sarto, que en 1903 sería elegido papa con el nombre de Pío X. Nacido, de familia humilde, en Riese (Venecia), en 1835, fue nombrado obispo de Mantua en 1884, y en 1893 ascendió a patriarca de Venecia y fue nombrado cardenal. Intervino activamente en diversos procesos del movimiento que desembocarían en el famoso documento de 1903, que él promulgó, pocos meses, casi semanas, después de ser elegido papa.

El que puede ser considerado como primer compositor de la nueva tendencia en Italia es Giuseppe Terrabugio (1842-1933), aunque tiene también muchas composiciones en el ampuloso estilo del siglo XIX; esto mismo sucede, por lo demás, en España (aunque el hecho es poco conocido) con el maestro de capilla de la Catedral de Valladolid Vicente Goicoechea, máximo exponente de la “nueva música”, que para el Padre Otaño, y aun para los que participamos de ese movimiento muchos años más tarde, constituía el ideal de música religiosa. Pero el que realmente creó el nuevo estilo en Italia, sobre todo en lo que se refiere a la melodía, pero también en el acompañamiento, fue Lorenzo Perosi. Nacido en 1872, era hijo del maestro de capilla de la Catedral de Tortona y aprendió la música desde muy niño, interesándose siempre, de modo particular, por la música sagrada; para profundizar más en el conocimiento e interpretación de ésta estuvo, entre noviembre de 1890 y septiembre de 1891, en la abadía benedictina de Montecasino; y, siempre con el deseo de una más completa formación en la mejor música religiosa, se trasladó, en enero de 1893, a Ratisbona, a fin de profundizar, con aquellos supremos maestros del Cecilianismo alemán (Haberl y Haller, entre otros), el conocimiento y práctica de los grandes polifonistas del Renacimiento. Vuelto a Italia, a finales del mismo año, Perosi fue primero maestro de canto en el Seminario de Ímola y luego maestro de capilla de San Marcos de Venecia y, a partir de 1898, maestro de la Capilla Sixtina, cargo que conservó hasta su muerte, acaecida en Roma el 12 de diciembre de 1956.

Musica Sacra”, en *Bollettino Ceciliano*, 1996-1997; el primero fue publicado en el número de junio-julio de 1996 y el último en abril de 1997, y constituyen una base insustituible, por los numerosos datos hasta ahora desconocidos que presenta el autor de todo el proceso reformista en Italia; es importante la síntesis histórica que publica Papinutti en el primero de los artículos, como introducción, sobre los abusos e intentos de reforma anteriores al movimiento de la segunda mitad del siglo XIX, refiriéndose precisamente a Italia.

Perosi creó un estilo musical del todo personal, basado en una melodía sencilla, elegante, sin grandes exigencias técnicas ni complicaciones interválicas o rítmicas, pero rebosante siempre de profunda religiosidad, junto con una notable belleza y elegancia; el acompañamiento –siempre para órgano solo– era un poco más exigente, pero sin atisbo alguno de profanidad o de virtuosismo. Sus obras más difundidas, en particular por lo que respecta a España, y las que más influjo ejercieron sobre los compositores italianos y de otras naciones, son algunas de sus misas, en particular la de requiem, la misa a dos voces de hombre, la a tres voces de hombre y las dos “pontificales”. Y si algo vale el testimonio personal de quien, como yo, vivió intensamente ese espíritu desde los lejanos años 30 del siglo XX hasta que el movimiento litúrgico, y eclesiástico en general, posterior al Concilio Vaticano II acabó con los casi dos mil años de historia de música religiosa en la Iglesia, deberé decir que esas composiciones, junto con las de otros compositores italianos –Casimiri, Refice– y españoles –Goicoechea–, que nacieron a imitación de las de Perosi, sonaban indefectiblemente en nuestras celebraciones, llenándonos de fervor y entusiasmo religioso y litúrgico.

3. INTENTOS REFORMISTAS EN ESPAÑA ANTES DE ESLAVA

También en España, como había sucedido en los demás países, y en concreto en Alemania, Francia e Italia, la música religiosa había sufrido repetidos embates. Aun prescindiendo de lo que sucedió en la Edad Media, hay que recordar, por la trascendencia que tuvo para el futuro, hasta llegar a Eslava, lo que sucedió con la música en lengua vulgar desde aproximadamente la mitad del siglo XVI, o sea, los “villancicos” de que ya se hizo mención. Todo nació de unas “canciones” de Navidad. Los biógrafos de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada después de la reconquista de 1492, afirman que fue él quien tuvo la genial idea de sustituir los tradicionales responsorios litúrgicos en latín, en los maitines de Navidad, por unas “cancioncillas devotas”, compuestas en parte por él mismo, a fin de que los mahometanos convertidos a la fe cristiana comprendieran mejor el significado de los misterios que se estaban celebrando en la catedral. De aquí, añade uno de los más famosos biógrafos del santo arzobispo, “quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino”¹³.

Para mediados del siglo XVI esa práctica se había extendido a toda España, iniciándose simultáneamente una tendencia que, de nuevo, llegaría hasta los tiempos de Eslava: la degradación de los textos y de la música. La alegría misma de la fiesta, el carácter popular que asumió, por la naturaleza misma

¹³ SIGÜENZA, Fray José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600-1605, parte 3ª, capítulo 33. Esta cita, junto con otras referentes a los orígenes de esta práctica musical en España, fue publicada en LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 1, y de ahí la han tomado, asumiendo esa misma opinión, prácticamente todos los autores que después se han ocupado de este tema, que son muchos. Hoy sabemos que las cosas no sucedieron exactamente así, pues después de la publicación de ese libro se han conocido datos que demuestran que la práctica venía de algo antes. Este último hecho es cierto, aunque no invalida, en lo sustancial, la afirmación de fray José de Sigüenza, ya que los hechos anteriores se refieren a actuaciones ocasionales y no tuvieron la trascendencia de lo iniciado por fray Hernando de Talavera.

del misterio que se celebraba –baste pensar en los “nacimientos” que comenzó a construir nada menos que San Francisco de Asís en el siglo XIII– hacían que fuese natural, casi inevitable, ese proceso descendente de la calidad literaria y musical. A ello se añadía que el repetir, año tras año, y en un número considerable los mismos conceptos básicos, obligaba a poetas y maestros de capilla a inventar nuevos motivos, literarios o musicales, que llegaron a agotar la materia, con las consecuencias fácilmente comprensibles; los maestros tuvieron que seguir escribiendo cada año diez o más “villancicos” –que fue el término que, tras las oscilaciones del siglo XVI, quedó como único desde comienzos del XVII–, con la particularidad de que cada vez se fueron haciendo más largos y complejos, lo que aumentaba consiguientemente las dificultades y ayudó a la progresiva degeneración de poesías y músicas.

El problema, en este sentido, comenzó muy pronto. La primera colección que nos transmite algunos de estos “villancicos” de Navidad, la de Uppsala, es buena prueba de ello, pues aunque tiene varios de excelsa factura literaria, tiene otros, como los números 45 y 46, que ya abren las puertas a otras formas literarias y, consiguientemente, musicales, bien diversas:

Cancionero de Uppsala, nº 45.

E la don, don Verges María,
e la don, don, peu cap de sang,
que nos densaron.
E la don, don¹⁴.

Cancionero de Uppsala, nº 46

Ríu, ríu, chíu,
la guarda ribera;
Dios guarde el lobo
de nuestra cordera¹⁵.

No es, pues, de extrañar que a partir de comienzos del siglo XVII se encuentren, en las actas capitulares de todas las catedrales españolas, numerosos acuerdos para tratar de resolver el problema, y en particular que muchos cabildos adoptasen la fórmula de nombrar una comisión a la que el maestro de capilla tenía que presentar los textos de todos los villancicos antes de comenzar a ponerlos en música, para censurar su contenido teológico y poético. Esta práctica se hizo pronto universal y persistió en el tiempo mientras duraron los villancicos, pero confieso, como ya he expresado en otras ocasiones en que toqué temas similares al presente, que nunca he comprendido los criterios que guiaban a estas comisiones capitulares en su juicio, pues sólo muy raras veces aparece la noticia de alguna crítica o dificultad por parte de los censo-

¹⁴ Mitjana atribuye esta pieza, con interrogante, a Mateo Flecha; después de cada estrofa de cuatro versos, se repite el estribillo *E la don, don*; las estrofas, todas de cuatro versos, son siete. Véase *Cancionero de Uppsala*, introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay, México, El Colegio de México, 1944; y *Cancionero de Uppsala*, transcripción de Rafael Mitjana, estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Rosso, Madrid, Instituto de España, 1980.

¹⁵ La “cordera” es la Virgen; la poesía mezcla conceptos de la Inmaculada Concepción con los del Nacimiento del Señor; el estribillo *Ríu, ríu, chíu* no se repite en todas las estrofas, pero sí en varias; las estrofas son seis, pero muy largas, de doce versos, estructuradas en varias partes. Para las ediciones de esta pieza, véanse las referencias bibliográficas mencionadas en la nota anterior.

res, mientras que tanto la poesía como la música de esos mismos villancicos dejan, a mi juicio, mucho que desear.

El problema, lejos de reducirse, se fue agrandando según pasaban los años, pues ya antes de que finalizara el siglo XVI se había establecido la ley, no escrita pero universal, y tan estricta que no admitía excepción, de que esos villancicos tenían que ser nuevos, poesía y música, cada año; y si alguna vez el maestro se descuidaba o repetía algunos textos o algunas composiciones, el Cabildo se apresuraba a llamarle la atención, exigiéndole la novedad, e incluso amenazándole con que, si repetía la falta, el Cabildo encargaría la composición a otro músico, pagándole a costa del salario del mismo maestro.

A lo largo de todo el siglo XVII se mantuvieron esas tendencias en sus diversos aspectos sin que hubiese cambio sustancial, dentro de la lógica evolución que experimentaron la música y la poesía en esos años. Pero es digno de notarse que ninguno de los tres grandes teóricos españoles del siglo XVII –Cerrone en 1613, Lorente en 1672 y Nassarre a finales del siglo¹⁶– aluden en sus voluminosos tratados a este problema. Tampoco se podía esperar, en buena lógica, otra cosa, dada la orientación que los tres dieron a sus libros. Tan sólo Nassarre, en las “Cristianas advertencias para maestros de capilla, compositores y músicos”, que antepuso al segundo volumen, incluye repetidos lamentos sobre los abusos de algunos maestros, pero todo en términos genéricos, idénticos a los de otros muchos tratadistas de todos los tiempos sobre los que él se apoya y a los que cita constantemente, que no significan nada concreto. Es bien significativo, por ejemplo, que el primero de los autores que cita, después de San Pablo y Santo Tomás de Aquino, es San Agustín, al que vuelve una y otra vez; por supuesto, quien no podía faltar, en esa larga serie de autores que él cita, era el Padre Atanasio Kircher (Kircherio, lo llama él), además de Lanfranco y otros.

Los cambios vinieron con el siglo XVIII, sobre todo en la música, en que cambió todo, desde la concepción de la melodía hasta las formas musicales, pasando por los instrumentos. Se puede decir, sin exageración, que la música del siglo XVII era aún la “antigua”, mientras que la que se introdujo a partir de hacia 1700 fue la “moderna”. Los cambios más visibles e inmediatos se dieron en la música en castellano, en que llegaron a adoptarse, y ya casi desde el comienzo mismo del siglo, formas musicales tan nuevas como las cantatas y, por supuesto, los recitados-arias en lugar de los tradicionales “villancicos” de Navidad y Corpus, que también siguieron existiendo, por supuesto, y hasta eran, con mucha diferencia, los más numerosos, pero también esas otras formas nuevas fueron muy usadas.

Uno de los cambios que más influjo tuvieron, en todos los órdenes, en el siglo XVIII fue el de los instrumentos, sobre todo con la introducción de los violines, que muy pronto se convirtieron en indispensables. Pocos decenios después de comenzado el nuevo siglo los cambios habían sido tales que sus-

¹⁶ Es bien sabido que, aunque los dos volúmenes de la obra de Nassarre *Escuela Música* están publicados en 1723 y 1724, los tenía preparados antes de finalizar el siglo XVII; y, en todo caso, el autor refleja en todo el tratado la música del siglo XVII, no la del XVIII; véase a este respecto el “estudio preliminar” de Lothar Siemens a la edición facsímil de 1980, en la Institución “Fernando el Católico” de la Diputación de Zaragoza, en que aclara éste y otros puntos de la edición, lo mismo que de los *Fragmentos Músicos* de 1683.

citaron quejas por doquier y a todos los niveles contra la profanización de la música religiosa. La más conocida de esas quejas la constituye el “discurso” 14º del Padre Feijóo, que él tituló “Música de los templos”¹⁷. Es verdad que, como repetidas veces se ha comentado, el Padre Feijóo en ese tratado, como hace en otros de su extensa obra, es apasionado y, por tanto, algo exagerado; pero no cabe duda que refleja una realidad poco menos que diaria de la música que se oía en los templos en su tiempo cuando escribe, casi al comienzo de su tratado:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y, a lo último, se pone aquello que llaman *Grave*, pero de esto muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? En el templo, ¿no debiera ser toda la música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos y extendido en tantas *Gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la música, que había de arrebatar el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación¹⁸.

Apasionado, sí, y algo exagerado, también. Pero realista. Porque basta penetrar en cualquier archivo de una catedral española y ver la música que se conserva de ese siglo XVIII, que es mucha, o incluso consultar algunos de los ya numerosos catálogos de archivos de música de nuestras catedrales en que se describen estas composiciones, para darse cuenta de que la situación que el Padre Feijóo denuncia en ese párrafo, y en otros de ese “discurso”, y aun en algunos otros tratados, lejos de ser inventada, responde a una realidad demasiado exacta. Véanse, si no, dos ejemplos de un manuscrito de órgano de esa época (Ejemplos 1 y 2)¹⁹:

¹⁷ FEIJÓO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, tomo I, “nueva impresión, en la cual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares”, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1777, pp. 285-309. Hay diversas ediciones modernas, varias de ellas antológicas. Entre la abundante bibliografía sobre ese discurso, las dos publicaciones más importantes, que considero básicas, son MARTÍN MORENO, Antonio, *El Padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijóo”, 1976, y el segundo volumen de la conocida monografía de Francisco José LEÓN TELLO: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.

¹⁸ FEIJÓO, “Música de los templos”, en *Teatro crítico universal*, I, p. 287.

¹⁹ Hace años que poseo este manuscrito en mi biblioteca. Nunca, hasta hoy, había dado cuenta de él. Lo adquirí en Granada hace ya más de cuarenta años, aunque se puede dar por seguro que no fue escrito en Granada pero sí en Andalucía, o quizás en Guadalupe, ya que contiene varias composiciones de maestros y organistas de ese monasterio.



Ejemplo 1. Fray Domingo [de Santiago], Minué para tecla. Santiago de Compostela, Biblioteca de José López-Calo.



Ejemplo 2. [Alonso] Ramírez de Arellano, pieza para tecla (1756). Santiago de Compostela, Biblioteca de José López-Calo.

El “Fray Domingo” mencionado en la partitura del Ejemplo 1 es fray Domingo de Santiago, organista y maestro de capilla a mediados del siglo XVIII en el convento de Guadalupe (Cáceres); “Ramírez de Arellano”, el compositor del Ejemplo 2, supongo que será Alonso Ramírez de Arellano, activo en Cádiz hacia 1780²⁰; las manchas que se notan en el papel del primer ejemplo son debidas a la corrosión de la tinta. Ese minueto es el único que se encuentra con ese nombre en el manuscrito; pero hay otras composiciones que, aunque tengan otros nombres, tienen ese mismo estilo, como sucede con la de Ramírez de Arellano del Ejemplo 2.

La realidad de la música que criticaban Feijoo y otros era cierta. Pero también es verdad que en la segunda mitad del siglo XVIII, y sobre todo según se avanzaba hacia el final del mismo, se perciben en las composiciones, y en concreto en las composiciones en castellano, diversos síntomas de intentos de mejora en todos los sentidos, empezando por los textos de los villancicos, en los que esos cambios son más visibles y cada vez más frecuentes, y siempre, o casi siempre, para bien. Hay una clara diferencia, en este sentido, entre los textos de los villancicos del siglo XVII, en particular de la segunda mitad del siglo, y los del XVIII, sobre todo los posteriores a 1750, que son de una calidad poética superior y de más variados conceptos. Y sin embargo, en esa segunda mitad del siglo XVIII comienzan a percibirse deseos de suprimir los villancicos y volver a la música litúrgica en latín; y este proceso se fue haciendo cada vez más intenso según se acercaba el final del siglo, acabando por ser suprimidos los villancicos en no pocas de nuestras catedrales, para ser sustituidos, en la Navidad, por los responsorios litúrgicos de los Maitines, y en el Corpus por motetes contruidos sobre textos de la liturgia, tanto de la misa como del Oficio. Hubo catedrales, y precisamente de las principales –Burgos, Valladolid, Granada– donde, a pesar del acuerdo expreso de sustituir los villancicos, y concretamente los de esas dos grandes festividades, Navidad y Corpus, por la música litúrgica en latín, se mantuvieron, coexistiendo ambos géneros musicales durante decenios.

Pero hay que hacer una matización importante: es verdad que los villancicos en castellano fueron sustituidos por las composiciones litúrgicas en latín; pero no lo es menos que esas nuevas composiciones no eran, desde el punto de vista musical, mucho más “litúrgicas”, más “religiosas”, más devotas, en una palabra, que los villancicos a los que sustituían. Esto es verdad sobre todo en los responsorios de los Maitines de Navidad, que en buena parte son extensas obras sinfónico-corales con largas, a veces muy largas, “overturas”, que tanto se parecen a las de las óperas de entonces, sobre todo en el responsorio primero, de la serie de ocho de que constaban los Maitines; otros responsorios, sobre todo los intermedios, eran más sencillos, frecuentemente a solo o a pocas voces; pero estos intermedios estaban compuestos en compás

²⁰ Véase DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad, Diputación y Ayuntamiento de Cádiz, Centro de Documentación Musical de Andalucía y Unicaja, 2004, pp. 479 y ss. El catálogo de las obras de Ramírez de Arellano conservadas en Cádiz –por el momento las únicas que se conocen de él– puede verse en PAJARES BARÓN, Máximo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. 467-471; las datadas van desde 1779 hasta 1784; hay una de 1796, pero parece que esa fecha se refiere al año de copia, no al de composición.

de 6/8 o en otros similares que se prestaban a ritmos bien poco “litúrgicos”. El ambiente navideño de alegría, con las inevitables connotaciones a los pastores y demás, impelía a esas prácticas y a otras similares. Por el contrario, los motetes del Corpus siempre tuvieron un carácter más devoto, aunque también en ellos es habitual el uso de la orquesta completa, grandes solos o formas como “recitado y aria”, que tanto se parecían a las óperas italianas de entonces.

Hubo otros dos géneros litúrgicos de particular significado en los que también se usó mucho un estilo ampuloso, con los consiguientes peligros para la liturgicidad y espiritualidad de la composición musical: las lamentaciones y misereres de Semana Santa, en que abundan mucho tanto las composiciones grandiosas a cuatro y ocho voces, como las solísticas, de refinado *bel canto*.

Todo lo expuesto, en sus variados aspectos, tanto positivos como negativos, debe también tenerse presente para explicar algunas de las prácticas de Eslava y demás compositores de su tiempo. Porque las corrientes purificadoras, claramente perceptibles dentro de la marcha general de la música de nuestras catedrales hacia finales del siglo XVIII, continuaron, y cada vez con más insistencia, en el XIX. Esta tendencia, que fue haciéndose cada vez más insistente, tuvo un apoyo externo en las circunstancias políticas del convulso siglo XIX. Primero fueron las leyes, reales órdenes, etc. de José Bonaparte que, aunque efímeras, como efímero fue su reinado, hicieron que, no obstante las leyes y decretos derogadores de Fernando VII, ya nunca la situación económica de nuestras catedrales fuera la que había sido hasta entonces. Lo mismo debe decirse del trienio liberal de 1820 a 1823 y, naturalmente, después de la muerte de Fernando VII en 1833, de las subsiguientes leyes y decretos antirreligiosos, que culminaron en la desamortización de Mendizábal dos años después. Es verdad que muchas catedrales consiguieron sortear, de alguna manera, la tempestad que todo aquello supuso, pero la realidad es que fueron sólo “arreglos” para las solemnidades principales y que prácticamente todas las catedrales, sin una sola excepción, tuvieron que disminuir, a veces radicalmente, sus efectivos musicales, hasta quedar éstos reducidos a una débil sombra de lo que habían sido.

Pero esos factores externos, aun existiendo, y aun habiendo tenido, como tuvieron, un fuerte influjo, no fueron, con toda evidencia, la razón principal de la autopurificación de la música que se nota en los maestros de la primera mitad del siglo XIX, sino que esa autopurificación fue una consecuencia de una corriente artística y religiosa que no aparece codificada en ningún libro ni fue consecuencia de un impulso personal (como en el caso del Cecilianismo alemán o en el de la renovación del canto gregoriano en Francia), sino que fue consecuencia de un ambiente que se había ido creando.

En los archivos de nuestras catedrales hay una gran cantidad de música de esta primera mitad del siglo XIX que demuestra claramente esta tendencia purificadora. Desgraciadamente, hasta ahora la única catedral de la que se ha publicado una selección suficiente de la música de este período, como también de los siglos anteriores y de la segunda mitad del siglo XIX y del XX, y que, por tanto, permite un acercamiento sobre bases seguras al proceso evolutivo de la música religiosa en España en este período, es la de Burgos; yo mismo he sido recientemente el editor de esta música, en concreto en los vo-

lúmenes XII –siglo XVIII, pero que llega hasta 1810 aproximadamente,– y XIII –primera mitad del siglo XIX– de los que he dedicado a esa catedral²¹; y si bien no es elegante citarse uno a sí mismo, en este caso no tengo más remedio que hacerlo, ya que, repito, es la única música publicada con un criterio plenamente representativo de las varias tendencias de esta época.

Pues bien: en esos dos volúmenes de Burgos se ve, con toda claridad, la diferencia de concepción musical que hay entre las obras de, por ejemplo, Gregorio Yudego (maestro desde 1792 hasta 1824, aunque hacia 1810 dejó de componer, por falta de salud) y las de Plácido García Argudo, organista de la Catedral de Burgos desde 1798 hasta 1825, en que fue nombrado maestro (se jubiló en 1829, pero fue autor de una buena parte de la música de la catedral desde que Yudego dejó de componer) y, por supuesto, las de Francisco González Reyero (nombrado maestro en 1829, siguió en Burgos hasta su muerte, acaecida en 1866, pero tuvo que dejar de servir el magisterio por problemas de salud desde 1860). Yudego aún pertenece al siglo XVIII, por lo que sus obras incluyen, por lo general, orquesta completa, y sus melodías son, con mucha frecuencia, ornadas, y aun muy ornadas; pero también es verdad que dos *Christus* publicados de este maestro²² son espléndidos motetes de una perfección estilística y religiosa tal, que bien podría firmarlos el más celoso cecilianista de la segunda mitad del siglo XIX; lo mismo sucede con el himno de Completas *Te lucis ante terminum*²³ y con otras obras; se trata casi de excepciones, pero existen, y constituyen una prueba más de la tendencia que entonces comenzaba a tomar cuerpo entre nuestros compositores, de un cambio hacia un estilo musical más litúrgico.

En efecto: frente a la tendencia que, salvo esas excepciones que se acaba de señalar y otras similares, Yudego mantiene aún en sus composiciones, según la herencia recibida del siglo XVIII, las obras de los otros dos maestros de la primera mitad del XIX son ya otra cosa, comenzando por la misa de García Argudo que abre el volumen XIII, para tiple solista, primer coro, también de solistas a cuatro voces, segundo coro “de ripieno” y acompañamiento de solo órgano, ya plenamente realizado en la partitura original, apoyado por el contrabajo, sin ningún otro instrumento; o el salmo de Completas *Cum invocavero*, también para tiple solista y coro acompañante a cuatro voces, con también sólo acompañamiento del órgano y del contrabajo. Esas obras y las demás que constituyen el citado volumen XIII demuestran palmariamente que estamos ante un mundo de estética, y aun de espiritualidad musical religiosa, del todo nuevo.

4. INICIATIVAS REFORMISTAS DE ESLAVA

Era indispensable hacer todo ese recuento de lo sucedido, en España y fuera de nuestra nación, en la evolución de la música sagrada y acerca de los varios intentos de reforma, recuento que, aunque del todo incompleto, ha resultado, quizás, exageradamente extenso para un breve estudio como el pre-

²¹ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Burgos. Vol. XII. Música (III). Siglo XVIII*, Burgos, Cajacírculo, 2002; LÓPEZ-CALO, José, *La música en la Catedral de Burgos. Vol. XIII. Música (IV). Siglo XIX (I)*, Burgos, Cajacírculo, 2003.

²² LÓPEZ-CALO, *La música en la Catedral de Burgos. Vol. XII*, pp. 479-488.

²³ *Ibidem*, pp. 490-495.

sente; pero sólo con esa visión de conjunto se pueden enjuiciar adecuadamente los esfuerzos renovadores de Eslava, lo mismo que su obra, tanto musical como teórica, y tanto en lo que tiene de positivo como en lo que tiene de negativo, al menos según los criterios de juicio en que actualmente nos ponemos, pues por los numerosos testimonios de sus contemporáneos sabemos que ellos tenían un concepto de muchas de las obras de Eslava del todo diferente del que nos formamos nosotros.

Miguel Hilarión Eslava nació en Burlada, un pueblecito en las afueras de Pamplona, el 21 de octubre de 1807²⁴; pocas semanas antes de cumplir los diez años fue admitido como niño de coro de la Catedral de Pamplona; cuando tenía 15 años, por haber cambiado la voz, asumió el cargo de instrumentista, junto con otras obligaciones en la Capilla de la misma catedral, entre ellas la de componer música para ella; su principal profesor en Pamplona fue el maestro de capilla Julián Prieto, con quien estudió, además del solfeo, la armonía y composición, ampliando luego sus estudios en esta última asignatura con Francisco Secanilla, maestro de capilla de la Catedral de Calahorra; en 1828 ganó por oposición la plaza de maestro de capilla de la Catedral de El Burgo de Osma, donde permaneció hasta 1832, en que fue elegido para el mismo puesto de la Catedral de Sevilla; finalmente, en julio de 1844 fue elegido maestro de la Capilla Real de Madrid, cargo que conservó, primero como “maestro supernumerario” y desde 1847 como titular, hasta su muerte, que le sobrevino en Madrid el 23 de julio de 1878.

En Madrid, además de su cargo principal de maestro de la Capilla Real, Eslava fue profesor de composición en el Conservatorio desde 1854 y, durante unos meses, también director, cargo que asumió de nuevo más tarde, pero siempre de forma transitoria y breve. La revolución de septiembre de 1868, con su implacable sed de revancha contra todo lo hecho por el gobierno anterior, destituyó a Eslava de sus dos cargos, maestro de la Capilla Real y profesor del Conservatorio; el cese del primer cargo era lógico, dado que el nuevo gobierno suprimió, sin más, la Capilla de Música, dejando a todos sus miembros en la calle, sin respetar en modo alguno los derechos adquiridos, en concreto en el caso de Eslava, pues él tenía su cargo por oposición, en propiedad; su destitución en el Conservatorio, en cambio, era del todo arbitraria y dictada sólo por la política del nuevo gobierno de eliminar todos los nombramientos anteriores, sólo por el hecho de haber sido hechos por la reina y su gobierno, sin fijarse en la valía o aptitud de las personas que ocupaban esos cargos; el gobierno cambió incluso el nombre del Conservatorio sólo porque se lo había puesto la reina cuando lo creó, sustituyéndolo por el de “Escuela Nacional de Música”; afortunadamente, la decisión de quitar a Eslava el cargo y sueldo de profesor del Conservatorio fue tan arbitraria e injusta, y el prestigio del compositor era tan grande, que poco después, también por gestiones de hombres tan eminentes como Barbieri y Monasterio, junto con la presión popular, se le restituyó en el sueldo de profesor, y hasta se le devol-

²⁴ La más completa biografía de Eslava hasta ahora publicada es la de ANSOARENA, José Luis, “Biografía de D. Hilarión Eslava” en *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978, pp. 1-118; se trata de una biografía exhaustiva, construida sobre documentos originales y, en conjunto, definitiva. De ella tomo los datos que resumo en el texto, así como algunas citas que oportunamente menciono.

vieron los honorarios que se le habían suprimido. Más tarde, cuando la restauración alfonsina, se restituyó a Eslava en el puesto de director de la Capilla Real, devolviéndole también lo que había dejado de cobrar, y en la cátedra del Conservatorio, aunque su estado de su salud, que para entonces era ya crítico, no le permitió una actividad continuada y eficaz en ninguno de los dos cargos.

Efectivamente, el daño estaba hecho y había sido enorme. Y si bien el prestigio del anciano profesor y maestro, lejos de disminuir, seguía creciendo de forma masiva y constante, y hasta contribuyó decisivamente a ello la gravísima injusticia que el gobierno había hecho con él, aquellas dos destituciones, con todo lo que llevaron consigo, sobre todo lo sucedido en el Conservatorio, afectaron gravemente a su salud, sin que las constantes muestras de estima y admiración que recibía lograran compensar el derrumbe que aquellas injusticias le causaron, a lo que se juntaba el desgaste que una vida de intensísimo trabajo había causado en su otrora fuerte naturaleza.

Pasemos ahora, tras este breve recuento biográfico, a centrarnos en las actividades de Eslava en pro de la mejora de la música religiosa, que tienen dos aspectos: el teórico y el práctico, que deben ser estudiados individualmente.

Eslava fue el primer músico español que se propuso un plan de mejora de la música religiosa a nivel nacional y que, en sus escritos, creó un cuerpo doctrinal coherente, y bastante completo, respecto a la música religiosa como, por lo demás, hizo en otros campos de la música, en particular en la pedagogía, ya que sus métodos de solfeo, de armonía y de composición quedaron como clásicos, y aun muchos músicos españoles que nos formamos a partir de los años 30 del siglo XX los hemos utilizado para nuestro aprendizaje musical. Eslava no solamente fue el primero, sino que hasta la llegada del Padre Otaño, en los comienzos del siglo XX, tras el *Motu Proprio* de Pío X, fue el único que intentó una tal empresa de reforma, también porque nadie, como él, disfrutó de una posición de autoridad nacional indiscutible²⁵. Es imposible reproducir aquí todas sus iniciativas, y menos los escritos, que son muy numerosos, en pro de la mejora de la música religiosa en España, por lo que recordaré sólo los dos o tres que creo son los principales y que bastan para el propósito del presente escrito.

La primera gran iniciativa, y quizá la más importante, data de 1852, aunque es evidente que los pasos que entonces dio Eslava fueron fruto de una meditación larga y profunda, seguramente de meses, si no de años, y se pueden resumir así: el 3 de marzo de ese año se estableció en Madrid una “Asociación de la Lira Sacro Hispana”²⁶, de la que formaban parte diecisiete músicos, casi todos de la Capilla Real –de la que, no lo olvidemos, Eslava era el

²⁵ Entre Eslava y Otaño está Felipe Pedrell, pero éste constituye un caso particular, diferente de los otros dos. Véanse algunos datos sobre Pedrell al final del presente trabajo.

²⁶ ANSORENA, “Biografía”, p. 71, la llama “Unión Artístico-Musical”; no me consta de dónde haya tomado él este nombre, pues Eslava no lo usa en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, que publicó con la última entrega de la *Lira Sacro-Hispana* y que constituye la fuente más directa de lo que sabemos de todo eso. Esa “Unión Artístico Musical” existió, pero en otro momento y con otras finalidades; me faltan elementos de juicio para afirmar si, efectivamente, la “Unión Artístico Musical” tuvo algo que ver con la constitución de la sociedad fundada el 3 de marzo de 1852.

maestro—; Eslava, con su “ejemplar modestia” como, en frase feliz, la define el Padre Rubio²⁷, se autocoloca en el último lugar de la lista de socios fundadores: los objetivos de la empresa los define él de la siguiente forma: “El objeto de esta Asociación fue la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa, compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos”²⁸.

Después de explicar que la Asociación se dividió en acciones, de las que cada miembro suscribió una, excepto el propio Eslava, que suscribió tres, expone los motivos que llevaron “a los profesores mencionados” a emprender la magna obra:

El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales, y el descuido y abandono de sus archivos musicales, hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase a esto que esas excelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallaban en libros de atril o en papeles separados y sin partituras, lo que hacía imposible su estudio. De esto se seguía que los viajeros extranjeros, instruidos en el ramo, que visitaban nuestros archivos, sacaban sus apuntes a la ventura, elogiando o vituperando después sin haber podido tomar los debidos conocimientos en la materia.

Hubo también otra consideración muy importante para emprender esta publicación. Todos los profesores inteligentes en historia musical estaban convencidos de que no era posible que poseyéramos la correspondiente a España, escrita debidamente, si antes no se publicaban trabajos parciales acerca de cada uno de los cuatro ramos o géneros principales en que se divide el arte, que son: 1º, el religioso; 2º, el dramático; 3º, el popular; y 4º, el didáctico. En efecto, ¿cómo es posible que un solo individuo haga aisladamente todos los estudios e investigaciones necesarias, para reunir las obras, datos y noticias indispensables en cada uno de esos cuatro ramos, tratándose de una nación que ha tenido la mayor incuria y abandono en la conservación de los documentos y obras más interesantes al arte? Es muy difícil hallar un hombre que a sus vastos conocimientos literario-musicales, a su gran práctica en el arte y a su fino criterio, reúna la paciencia y actividad que son necesarias para tan difícil empresa. Porque es necesario tener presente que en el día las historias sobre bellas artes, si no van comprobadas con documentos y monumentos, no merecen estimación alguna.

No contento con eso, y seguramente que para asesorarse mejor a través del estudio directo de lo que se hacía en otras naciones, Eslava se propuso realizar un largo viaje por Europa que, efectivamente, consiguió hacer en la primavera-verano de ese mismo año 1852; él dice que la finalidad de ese viaje era estudiar y copiar las obras de música española que existiesen en las bibliotecas de las naciones que iba a visitar, y menciona en concreto las bibliotecas de París, Berlín y Viena; pero la impresión que se saca es que él quería informarse bien de los movimientos religiosos de esas naciones, en particular por lo que se refería a la recuperación de las obras históricas.

²⁷ RUBIO, Samuel, “Eslava musicólogo - Lira Sacro-Hispana”, en *Monografía de Hilarión Eslava*, pp. 151-175; la frase citada está en la p. 156, “Ejemplar modestia de Eslava con respecto a la realización de su obra”.

²⁸ ESLAVA, Hilarión, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, p. 1.

El resultado, como se sabe, son los diez imponentes volúmenes de la *Lira Sacro-Hispana*, que aún hoy causan asombro por su envergadura y por el colosal esfuerzo que Eslava, por sí solo, tuvo que realizar. Con razón escribe el Padre Rubio:

Se trata de una empresa que hoy mismo nos asustaría; que de hecho no se ha vuelto a repetir, aunque su necesidad es bien patente y apremiante; que supone un tesón, una fuerza de voluntad y una constancia, para no desmayar ante el cúmulo de dificultades que tuvo que vencer Eslava, rayanos en lo milagroso²⁹.

Y un poco más adelante: Imagínese el acopio de material que habría logrado Eslava si hubiera contado con los medios de que disponemos hoy para obtener copias sin movernos de nuestro estudio”. Al año siguiente, y mientras Eslava seguía recogiendo materiales para su magna obra y dirigiendo su publicación, acometió otra parecida que, aunque de menor extensión, no fue menos benemérita, en todos los sentidos: la de reunir una antología de música orgánica³⁰. La finalidad de esta nueva empresa, era, en el fondo, la misma: la mejora de esta rama de la música religiosa en España. Lo expone él en el prólogo de la publicación:

El objeto de la obra que ofrezco a mis compañeros es de la más alta importancia: Constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujeción a ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical. He aquí los fines que en esta publicación me propongo.

Los medios, sin embargo, serían diversos de los que usó en la *Lira*. En ésta se propuso recopilar una antología de composiciones musicales españolas de todos los tiempos; en el *Museo*, en cambio, lo que hizo fue pedir a varios organistas compositores una serie de obras, escritas expresamente para esta antología, o que ya tuviesen compuestas, pero que juzgasen, en alguna manera, modélicas, de modo que pudiesen servir, tanto para el uso de los demás organistas en las funciones litúrgicas como de modelo de composiciones organísticas para los demás.

Desde este punto de vista que es, repitámoslo, el de Eslava, tengo que confesar que siempre me he quedado perplejo porque, realmente, no se acaba de comprender qué entendía él por modelos de composiciones organísticas. Él, en la “Breve memoria histórica de los organistas españoles”, al hacer, como en la *Lira*, un recorrido por las formas musicales y estilos de los sucesivos períodos históricos, se detiene en modo particular en la “decadencia” en que, según él, había caído la música organística después de que, en el siglo XVIII, los organistas hubiesen abandonado el *género fugado* y adoptado el que él llama *género libre*, que ocasionó esa “decadencia” del siglo XIX. Escribe Eslava:

Los organistas que se dedicaron al género libre casi exclusivamente, no se contentaron con lucir su habilidad en el órgano, sino que quisieron también ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y así como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el piano influyó, a su vez, en la decadencia del libre orgánico.

²⁹ RUBIO, “Eslava musicólogo”, p. 153.

³⁰ ESLAVA, Hilarión, *Museo orgánico español*, Madrid, 1853-1854. Como hizo con la *Lira*, Eslava publicó el *Museo orgánico* por entregas; la primera salió en septiembre de 1853 y la última en noviembre de 1854.

Y un poco más adelante concreta así su pensamiento:

Éstos [los que él llama “nietos” de los primeros que abandonaron el género fugado], con algunas honrosas excepciones, han llegado a confundir, hasta cierto punto, el género religioso con el profano, y el de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de más o menos habilidad, a quienes, por lo general, les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos.

Pues eso, ni más ni menos, es lo que son —o al menos me parecen a mí— la mayor parte de las composiciones de esta, por lo demás, magnífica antología: una buena parte de esas composiciones más parecen pensadas para el piano que para el órgano, sobre todo los ofertorios, pues las elevaciones suelen ser más pausadas y religiosas. Incluso algunas composiciones del propio Eslava, aunque son, a mi juicio, de las más inspiradas y recomendables de toda la colección, adolecen de no pocos de estos defectos. Véase, si no, el comienzo del *Ofertorio n.º 1* del compositor (Ejemplo 3) y un fragmento perteneciente a la “Plegaria” de su *Elevación n.º 1* (Ejemplo 4):

OFERTORIO

para ORGANO N.º 1 por D. H. ESLAVA.

Mod.º pero libre.

PRELUDIO.

Ejemplo 3. Hilarión Eslava, *Ofertorio n.º 1*, fragmento inicial (*Museo Orgánico Español*, vol. 1, p. 28).



Ejemplo 4. Hilarión Eslava, *Elevación nº 1*, fragmento de la “Plegaria” (*Museo Orgánico Español*, vol. 1, p. 36).

El mismo año en que Eslava fue nombrado profesor del Conservatorio de Madrid, fundó la revista *Gaceta Musical de Madrid*, creada, según rezaba el prospecto en que se anunciaba su comienzo, por “una sociedad de artistas”, pero en realidad por él mismo, que fue también su director en los años de vida de la publicación, y cuyo primer número salió el 4 de febrero del siguiente año, 1855. Pues bien: ya en ese primer número, después de un artículo firmado por el propio Eslava sobre “El arte musical en España”, se encuentra una “Exposición que dirigen a S. M. los profesores de Madrid”, fechada el 30 de noviembre de 1854 y firmada por 49 músicos, encabezados precisamente por él, por Eslava. Esa larga exposición tenía por objeto solicitar de la reina

una medida equitativa y justa, que, contribuyendo al mejor culto tributado a Dios en su santo templo [...], facilite seguro medio de sostener deco-

rosamente la música religiosa, parte esencialísima y de la mayor importancia en el arte que cultivan, y verdadera necesidad en una nación por excelencia católica.

La esencia de la proposición que hacían era la necesidad de cubrir las numerosas plazas que habían quedado vacantes tras la desamortización de Mendizábal de 1835, y que, no obstante lo decretado por el Concordato de 1851, no se habían cubierto todavía, o estaban servidas por personas incompetentes; entre otras medidas concretas que solicitaban estaba la de que esas plazas no tuviesen que ser cubiertas por eclesiásticos, como implícitamente se determinaba en el Concordato, sino por seglares competentes, y siempre a través de oposiciones, a fin de garantizar el nivel técnico y artístico que exigía la excelsa finalidad de la música religiosa.

No contento con eso, Eslava publicó, en el número 3, del 18 de febrero —la revista era semanal— un artículo de fondo, firmado por él, con el “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”. Este artículo es de la mayor importancia para comprender sus ideas. Hoy puede sorprendernos en más de un aspecto, pero hay que ponerse en el ambiente y circunstancias en que él lo escribió y, de todas formas, es indispensable detenerse un momento en él, pues es fundamental para comprender qué entendía él por la reforma y mejora de la música religiosa, y los medios prácticos que sugería para lograr ese objetivo. Merece la pena copiar, ante todo, los primeros párrafos, pues en ellos plantea Eslava el problema tal como él lo veía. El documento comienza así:

El estado en que han quedado las capillas musicales de España por las disposiciones adoptadas en el último Concordato celebrado con la Santa Sede, es tristísimo. Un maestro, un organista, dos cantantes, contralto y tenor, el sochantre y los niños de coro forman la capilla de una iglesia metropolitana, y los mismos, excepto el contralto, forman la de una sufragánea.

¡A la orquesta y doble coro, cuyo eco majestuoso resonaba en otro tiempo por las bóvedas de nuestras catedrales, sucede hoy el miserable conjunto de tres o cuatro voces!

El culto exterior de nuestra santa religión requiere pompa y majestad, y la música contribuye poderosamente a este objeto, cuando es digna del templo por su mérito y por su ejecución.

Las catedrales de España, tan hermosas en general, tan grandes, exigen que el conjunto de la capilla musical corresponda a la grandeza y magnificencia de la basílica. El querer que la capilla de una catedral sea como la de un convento de monjas o de una pequeña parroquia es, a nuestro modo de ver, un verdadero despropósito. Si nos hallásemos en el caso de un obispo o de un cabildo, haríamos todos los esfuerzos posibles por reunir siquiera un doble coro de ocho voces, para que, unidas al órgano, actuasen dignamente en los sagrados oficios; y si no nos fuese posible reunir estos elementos renunciaríamos a la capilla música y nos contentaríamos con solo el canto llano.

La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales dificulta más y más la organización de sus capillas. Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores no guardan entre sí proporción alguna equitativa. El maestro de capilla, que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora.

Cuán poco meditada ha sido esta materia lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han expedido edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores, o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen, por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes.

La solución que Eslava proponía consistía, en lo fundamental, en establecer escuelas de música en todas las catedrales, que deberían actuar de acuerdo con el Conservatorio, y hasta parece sugerir que pudieran tener validez académica; los profesores serían los propios músicos de las catedrales; y, por supuesto, volvía a insistir en la necesidad de suprimir la cláusula que obligaba a que los músicos fuesen sacerdotes. Esta última idea era poco menos que imposible de soslayar, ya que el Concordato adjudicaba sendos “beneficios” eclesiásticos a esos cargos musicales; es verdad que muy pronto las catedrales comenzaron a aplicar la fórmula de pasar esas cantidades a la “Fábrica”, para poder admitir seglares en esos cargos; pero ello llevaba consigo otras complicaciones, como un determinado número de misas que esos “beneficiados” tenían obligación de celebrar, en virtud del cargo que desempeñaban.

Naturalmente, ni el gobierno respondió a la “exposición” de 1854, ni la propuesta de Eslava tuvo efecto práctico alguno, a pesar de las varias veces que en la revista vuelven, él y otros, sobre estos temas. Pero Eslava ideó otras iniciativas, no menos importantes, que produjeron frutos más positivos que esas que se han mencionado, como también publicó otros impresos donde expuso sus proyectos de reforma de la música sagrada, que también deben conocerse; y ya que hemos comenzado exponiendo lo que podría ser llamado “concepto teórico” o “básico” de lo que él creía que debía ser la música sagrada, y, por tanto, por dónde, y cómo, debía acometerse la tan ansiada reforma, vamos a detenernos todavía un poco en la visión teórica de Eslava acerca de la música sagrada y su reforma.

Eslava, a lo que parece, evolucionó no poco en este punto. O al menos eso se deduce de la comparación de esos primeros escritos “teóricos” con los que escribió más tarde. De todos ellos hay uno que destaca de manera decisiva sobre los demás: la ya citada *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, escrito que él, con su modestia habitual, califica de “breve”, pero que en realidad contiene conceptos verdaderamente excelsos, y donde ofreció, de una manera más completa y prácticamente definitiva, su pensamiento.

En el capítulo que, a petición del Padre Ansorena, redacté en 1978 para la *Monografía de Hilarión Eslava*, analicé con detención esas opiniones del gran maestro navarro con amplias citas textuales, para presentar su pensamiento de una manera más segura y directa, por lo que no creo necesario reproducirlas de nuevo aquí³¹. Pero sí me parece indispensable copiar algunos párrafos porque, en verdad, constituyen las bases teológicas sobre las que Eslava funda su pensamiento:

El hombre, criado por Dios, dotado de un alma racional y hecho rey de la creación, admiró desde luego las maravillas del universo, se reconoció deudor de inmensos beneficios y prorrumpió en cantos de *alabanza* al

³¹ Véase LÓPEZ-CALO, José, “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”, en *Monografía de Hilarión Eslava*, pp. 119-150.

supremo Creador de tanta maravilla y dador de tantos y tan grandes favores. El hombre, conociendo su pequeñez a la vista de la omnipotencia de Dios y de su infinita bondad y sabiduría, con voz sumisa y respetuosa le prestó humilde *adoración*. El hombre, en fin, viéndose rodeado de infinitos peligros, de enfermedades y males de todo género, levantó su trémula y doliente voz y dirigió su *plegaria* a Aquél que es el único que podía socorrerle en sus aflicciones y angustias. Y he aquí los tres principales afectos que debe expresar la música religiosa, y que son los que determinan su carácter, considerado su origen y esencia.

Algunos autores de allende el Pirineo han sentado el principio de que el carácter de la música religiosa es únicamente la *plegaria*; pero de lo que acabamos de indicar se deduce claramente que los afectos de *alabanza* y *adoración* son tan naturales y razonables como los del ruego o *plegaria*. Decimos más: esos tres afectos hemos dicho que son los *principales*, para manifestar que no son los únicos, y que hay otros que de ellos se derivan, o a ellos se dirigen. Medítese un poco sobre la letra de las lamentaciones de Jeremías, del *Te Deum laudamus*, de las lecciones de Job, del *Gloria in excelsis Deo*, y sobre todo de la incomparable y sublime poesía del *Dies irae, dies illa*, y se verá la necesidad de expresar, no sólo los afectos dichos, que forman el fondo, sino también el pesar, arrepentimiento, alegría, tristeza, amor, dulce esperanza, santo terror, etc.

La mayor parte de ese opúsculo la constituye una larga exposición de lo que fue la música religiosa española en los siglos XVI al XVIII; las características de la música de esos siglos las resume Eslava en tres estilos: el “antiguo”, es decir, el contrapuntístico del siglo XVI, para el que dice “se necesitaba ser buen contrapuntista y haber hecho buenos estudios escolares, que son los que constituyen lo que llamamos talento”; el “llano”, que dice consistía en “procedimientos sencillos respecto a la melodía y armonía, dando toda la mayor expresión posible a la letra y haciendo jugar a la orquesta con ritmos marcados, a veces con gran brillantez”, añadiendo que este estilo “era el que más se acercaba al teatral”; y el tercero, al que llama “mixto” y que, dice, “participa del primero y segundo, y de consiguiente era el más rico y variado, y preferible a los otros dos”.

La conclusión de todo su pensamiento la resume en los párrafos siguientes, con los que quiero cerrar esta breve exposición de los ideales de Eslava acerca de la música sagrada:

Nosotros admitimos estos tres estilos y todos los compuestos de ellos, con tal que se observen en los mismos los principios filosóficos que hemos establecido en esta *Memoria*. Queremos la expresión religiosa que debe caracterizar la música del templo; y para ella admitimos todos los recursos del arte y todas las formas, por diversas que ellas sean. Sólo rechazamos de la iglesia toda música que nada exprese, o que exprese lo que no debe y sea impropio de los sentimientos religiosos. Somos contrarios a las opiniones extremas. Creemos errónea la opinión de aquellos que quieren que se adopte el género de imitación *a la Palestrina* como el *non plus ultra* de la perfección de este ramo. Reprobamos también el extremo opuesto, practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para la iglesia no sólo música teatral sino también del género *bufo*. Nosotros, que apreciamos justamente el mérito de los maestros Mercadante, Rossini, Weber, Mozart y otros que, además de sus excelentes obras lírico-dramáticas, han compuesto algunas piezas religiosas muy dignas de sus relevantes talentos, rechazamos otras de este mismo género y compuestas por dichos

autores, porque son completamente teatrales. Queremos también que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes a la música dramática ni a la popular. Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros cadenciales que se oyen todos los días en el teatro al fin de los períodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos, ni por su estructura.

Sin embargo de esto, y a pesar de que nosotros admitimos en la iglesia todos los instrumentos, exceptuando los de percusión, vamos a clasificar brevemente las diversas formas de la música religiosa respecto a los elementos que en ella deben emplearse, avalorando el grado de conveniencia de cada una de ellas.

La primera forma, y la más propia del templo, es la música a voces solas. El efecto de una gran masa de solas voces es tan magnífico, sublime y religioso, que ninguna otra forma es a ella comparable. Ninguna presenta con tanta verdad la idea de un pueblo congregado para alabar a Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias. Las voces naturales, puras y expresivas que exhalan pechos palpitantes sin mezcla de los sonidos artificiales que producen los instrumentos, son de un valor e importancia incomparable. Nosotros, pues, creemos que las piezas a voces solas, escritas con los recursos del arte moderno, y no con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI, como quieren algunos, son preferibles a todas las que pueden escribirse con orquesta [...].

La segunda forma es la de voces acompañadas del órgano, del cuarteto de cuerda o del viento-madera; pero no cabe duda que ella aminora la pureza de efecto, comparándola con la de solas voces [...].

La tercera forma es la de voces con acompañamiento de orquesta. Esta forma, al mismo tiempo que es la que se presta a más ricos y variados efectos, en razón de que contiene en sí los recursos de la primera y segunda y los que a ella son propios, es la más expuesta a las reminiscencias teatrales, que deben evitarse. Nosotros aceptamos esta tercera forma con la condición de observarse en ella no sólo los principios artísticos y filosóficos que en esta *Memoria* quedaron establecidos, sino también las restricciones siguientes: 1ª, deben excluirse los *solos* de instrumentos, exceptuándose en algún breve preludeo o intermedio; 2ª, no deben practicarse esas especies de *parlantes* en que la orquesta lleva el discurso musical acompañando a ella simplemente las voces, a no ser en algún trozo corto como medio pasajero de variedad; 3ª, deben evitarse ciertos ritmos de acompañamiento, muy usados en la música teatral, o si se practican deben ser poco duraderos, y como recurso momentáneo de variedad. Bajo estos principios están escritas nuestras obras con orquesta, publicadas en la *Lira Sacro-Hispana*.

CONCLUSIONES

Con toda razón el Padre Ansorena, después de hacer un amplio recorrido por los variados intentos de Eslava de corregir los defectos que según él tenía la música religiosa de su tiempo, de publicar un buen número de sus textos sobre sus ideales de música en las iglesias, y de comparar todo eso con las obras del mismo Eslava, escribe:

Cuando él [Eslava] habla, a partir de 1855 de las cualidades que deben adornar la música religiosa, hay una palmaria contradicción con sus pri-

mitivas partituras. Él mismo se arroja arena a los ojos. De ahí deducimos que Don Hilarión renunciaba a estos pecados de juventud y que públicamente estaba reconociendo: así es como no hay que componer³².

No eran sólo las obras de juventud. Mucho más habría que aplicar ese juicio a las obras posteriores, en concreto a muchas de las que Eslava compuso en Sevilla y sobre todo a las de Madrid. Las de Sevilla se conservan en el archivo de esa catedral, aunque algunas de las que publicó posteriormente datan de aquella época; las de Madrid son, sobre todo, las que publicó en la editorial e imprenta que su sobrino Bonifacio Eslava³³ había fundado en Madrid, por iniciativa del propio Don Hilarión y con su ayuda; porque, en verdad, se trata de obras que contradicen, “palmariamente”, para usar la expresión del Padre Ansoarena, los ideales que Eslava refleja en sus escritos³⁴.

Y sin embargo, fuerza es reconocer que, al lado del Eslava tradicionalmente conocido y citado, el que pudiéramos definir como el de las grandes lamentaciones de Semana Santa, el de las “secuencias”, del oficio de difuntos y, sobre todo, el del *Miserere* sevillano de 1835-37, hay otro Eslava muy distinto, el de la *Misa breve* en re menor, *op.* 128, el del *Tu es Petrus* de 1870, y sobre todo el de los “motetes a cuatro voces con acompañamiento de órgano”, dignos del mejor cecilianista alemán como comenté, en el citado artículo de la *Monografía*, a propósito de algunas frases del *Tu es Petrus*. Creo un deber reproducir aquí estas frases que entonces publiqué, comentando esas obras espectaculares del período de Madrid:

Pero ése no fue el único Eslava de esta época: estaba también el de las composiciones a voces solas, o con acompañamiento de órgano, ‘en estilo antiguo’; composiciones en las que Eslava se adelantó a su tiempo, anticipando el cecilianismo y, desde luego, las tendencias de la reforma de San Pío x. A este grupo pertenece, ante todo, su excelsa, aunque breve, colección de motetes. Los cuales, es importante tenerlo presente, tuvieron también una enorme difusión por las catedrales españolas y contribuyeron eficazmente a la propagación de este género, tan importante, de música religiosa, sirviendo de modelo e inspiración a otras muchas. De hecho, hay copias de ellos en muchos archivos catedralicios, algunas hechas en pleno fervor postpiano de pureza litúrgica³⁵.

Véase, como confirmación y ejemplo representativo, el comienzo de su *Ave Maria*, a cuatro voces mixtas y órgano (Ejemplo 5).

³² ANSOARENA, *Biografía*, p. 82.

³³ Propiamente era Bonifacio San Martín Eslava; véase ANSOARENA, *Biografía*, p. 20.

³⁴ En la ya varias veces citada *Monografía de Hilarión Eslava*, pp. 346-370, publiqué como apéndice a mi artículo “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”, y como apéndice al cuerpo de artículos que constituyen el libro, un “Catálogo provisional de las obras religiosas de Hilarión Eslava”; estructuré ese catálogo provisional en los cuatro períodos en que se articula su obra como compositor: Pamplona, Burgo de Osma, Sevilla y Madrid, y añadí unas pocas obras que se conservan en varios archivos o que son “de época incierta”. Posteriormente, y a lo largo de muchos años, he ido completando ese “catálogo provisional”, que desde hace tiempo tengo concluido, aunque nunca lo he publicado.

³⁵ LÓPEZ-CALO, “Hilarión Eslava, compositor de música sagrada”, p. 144.

The image shows a musical score for a four-voice setting of 'Ave Maria' by Hilarión Eslava. The score is written for Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass), with an organ accompaniment. The music is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: 'A - ve, Ma - ri - - a, gra - ti - a ple - - - na, gra - ti - a ple - - na. A - e, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - - cum A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - - na. a, gra - - - ti - a ple - - - na. A - ve, Ma - ri - - a'. The organ part provides a harmonic accompaniment throughout the piece.

Ejemplo 5. Hilarión Eslava, *Ave María* a 4 voces mixtas y órgano, fragmento inicial.

Se impone, finalmente, una conclusión: ¿Fue Eslava un cecilianista? ¿Fue un precursor del Cecilianismo? Cecilianista, en sentido estricto, no; eso desde luego. El Cecilianismo, tal como lo concibieron los alemanes para corregir los errores y abusos que en aquellos años centrales del siglo XIX convertían la música que entonces se usaba en las iglesias en una cosa poco digna de la alta misión a que, por definición, estaba destinada, volvió su mirada hacia el pasado, hacia la polifonía clásica del siglo XVI, y, además de recuperar aquellos tesoros tantos años ocultos y aquella tradición poco menos que perdida, inventó un nuevo lenguaje musical, moderno, sí, pero imbuido del espíritu que había inspirado las grandes creaciones músico-religiosas de otros tiempos. Eslava, por el contrario, afirma expresamente que no es ése el camino para corregir los errores y defectos de la música de su tiempo y conseguir la restauración de la auténtica música religiosa; no desdeñaba, sin más, aquella música; y la mejor prueba de ello es que él fue el primero en España que intentó recuperar la mejor tradición del Siglo de Oro poniendo a disposición de todo el que quisiera usarla una magnífica antología de nuestra mejor música de finales del siglo XV y de todo el XVI, y aun de comienzos del XVII; pero decía también que la imitación de ese estilo no era, dice él gráficamente, “el *Non plus ultra* de la perfección de este ramo”.

En este sentido, estricto, riguroso, Eslava no era, ciertamente, un cecilianista. Pero aunque difiriese del Cecilianismo alemán en los medios, sí era un

cecilianista en la finalidad que pretendía, empresa a la que, como hemos visto, dedicó hercúleos esfuerzos. Estos esfuerzos, las realizaciones de Eslava, fueron, por lo general, mal comprendidas y duramente criticadas por los que vinieron detrás de él. El Padre Ansorena, en la introducción a su ya varias veces citada biografía de Eslava, copia diversos testimonios, a favor o en contra del compositor³⁶. Entre los que atacan a Eslava, Ansorena cita algunos textos que Felipe Pedrell publicó en *Música Sacro Hispana*, la revista de su discípulo, el Padre Otaño. Yo mismo, en un largo artículo sobre el *Miserere* de Eslava, publiqué otros muchos³⁷; y no son los únicos ni todos los que se pudieran aducir. En cierto modo, los ataques de Pedrell se podrían comprender, dado el carácter apasionado que siempre le caracterizó, que eclipsó sus por lo demás notables cualidades y condicionó gravemente sus muchos méritos y beneméritas iniciativas³⁸.

Eslava no fue, pues, un cecilianista en sentido estricto. Pero sí un auténtico predecesor del Cecilianismo en España, en cuanto que el espíritu que le movía era el mismo que, casi por entonces, movía a Witt y demás iniciadores de este movimiento. Y en el fondo era el mismo espíritu que movía a Barbieri y a otros pioneros (incluso al mismísimo Pedrell) que, quizá partiendo desde otros puntos de vista, aspiraban a lo mismo. Más aún: creo que se puede afirmar, con toda verdad, que Pedrell y otros “reformadores” españoles no habrían sido lo que fueron si no hubiera existido antes un Eslava, que abrió el camino que conduciría a los movimientos de finales del siglo, los pedrellianos y los demás, para concluir en la gran reforma del Padre Nemesio Otaño³⁹.

³⁶ ANSORENA, *Biografía*, pp. 4-7.

³⁷ LÓPEZ-CALO, José, “El Miserere de Eslava”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 27 (Sevilla, 1999), pp. 199-259.

³⁸ ANSORENA, *Biografía*, p. 5, dice: “Incomprensibles las palabras de Felipe Pedrell, si no conociéramos su fanatismo, que le llevó a arremeter por igual contra otros nombres venerables”. Véase, a este respecto, VILLALBA MUÑOZ, Luis, *Felipe Pedrell. Semblanza y biografía*, “Imprenta de la Tierra de Segovia”, 1922, *passim*, sobre todo a partir de la p. 91; ya el primer párrafo de ese importante folleto lo dice todo: “Felipe Pedrell.- He aquí la figura más grande de la música contemporánea española. Y no es incompatible con la valía real y positiva de su personalidad artística el que alrededor de su nombre musical y en la apreciación crítica de su labor se haya tejido una paradoja de juicios desconcertantes, pues nada más cierto que Pedrell ha resultado para sí mismo, y que él mismo se ha labrado, una verdadera paradoja”.

³⁹ El movimiento “ceciliano” o “pre-ceciliano” en España está aún por estudiar. Desgraciadamente, los pocos artículos que sobre la música religiosa española de la segunda mitad del siglo XIX se han publicado en estos últimos años aclaran poco, pues por lo general se limitan a poco más que repetir conceptos y hechos tan conocidos que se convierten casi en lugares comunes; algunos dan la impresión de que sus autores no leyeron nada, o casi nada, de la música del siglo XIX que se guarda en los archivos de nuestras catedrales, quiero decir de las composiciones mismas, en particular las latinas, a pesar de que es en esos archivos donde está la casi totalidad de esta música y donde hay numerosísimos ejemplos bien significativos de lo que en realidad fue. Un ejemplo entre los muchos que se podrían citar es el caso de Antonio García Valladolid, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, que tiene una producción musical extraordinariamente rica y que en 1865 —es decir, el mismo año del folleto de Proske— compuso para su Catedral de Valladolid una interesantísima serie de versiones del himno a la Virgen *Ave maris stella* en polifonía pura, *a cappella*, en estilo “polifónico” del más puro contrapunto imitativo; algunas de las versiones son de otros autores, entre ellas —y el dato es bien significativo— la de Juan Navarro, de la edición de 1590, que García Valladolid copia transcribiéndola a notación moderna, incluido el “canon in diapasón” de la estrofa *Vitam praesta puram*. Y aún habría que añadir que esas composiciones polifónicas de García Valladolid fueron muy usadas en el culto solemne de la catedral castellana, como lo demuestran la partitura y las partichelas de las mismas, que se conservan en el archivo de esa catedral y que están sobadas, y hasta ajadas, por el mucho uso. Repito: esa iniciativa del maestro vallisoletano es de 1865.

Pedrell no lo comprendió así, ni podía comprenderlo, dado el carácter tan particular que tenía. Por eso son, hasta cierto punto, comprensibles los ataques, algunos muy duros, que él lanzó contra Eslava. En cambio, son menos comprensibles los juicios que otros, posteriores a Pedrell, lanzaron contra el gran maestro navarro. El más incomprensible, para mí, es el de Anglés; y lo digo con no poco dolor, pues Anglés, además de ser el excelso hombre que todos sabemos fue, es para mí maestro venerado y una de las personas a quienes más debo en la vida. Pero eso no me impide seguir sin comprender, hoy como hace casi cincuenta años, lo que escribe en el volumen I de su *Diccionario de la Música Labor*:

Pocos músicos pudieron influir tanto en el arte español de su tiempo como Eslava, dados los importantes cargos que ejerció en Madrid, especialmente desde el punto de vista pedagógico; sin embargo, tal influencia resultó bastante negativa, pues, como dice muy acertadamente Mitjana, Eslava poseía más buena voluntad que clarividencia⁴⁰.

Ojalá que una mayor distancia en el tiempo y un mejor conocimiento de la realidad de la obra y pensamiento de Eslava nos lleven a una visión más justa de lo que él hizo, también en beneficio de la música religiosa española.

RESUMEN

El artículo estudia el importante papel que tuvo el compositor navarro Hilarión Eslava (1807-1878) como precursor en España del Cecilianismo, una corriente que tuvo gran fuerza en Alemania, Italia y otros países, y que introdujo notables reformas en la música religiosa. El trabajo se articula en cuatro secciones: 1) Usos y abusos en la música religiosa; 2) El Cecilianismo; 3) Intentos reformistas en España antes de Eslava; y 4) Iniciativas reformistas de Eslava.

ABSTRACT

This article studies the important role played by the Navarran composer Hilarión Eslava (1807-1878) as precursor in Spain of Cecilianism, a movement which enjoyed great impetus in Germany, Italy and other countries, and which originated significant changes to religious music. The article is organised into four sections: 1) The use and abuse in religious music; 2) Cecilianism; 3) Attempts at reform in Spain prior to Eslava; and 4) Eslava's reform initiatives.

⁴⁰ ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín, *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, Barcelona-Madrid, Editorial Labor, 1954, p. 835.