

XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

LA MÚSICA

EN LA HISTORIA



XXI JORNADAS DE HISTORIA DE
FUENTE DE CANTOS

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

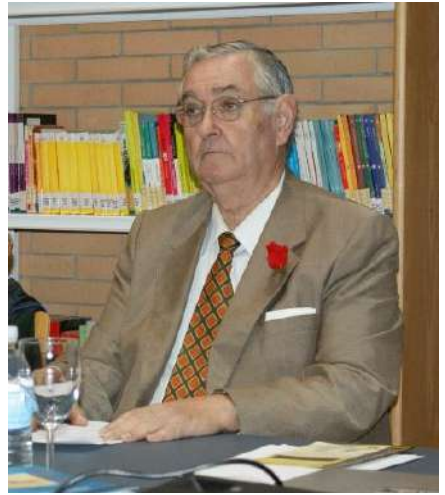
**ACTAS
XXI JORNADA DE HISTORIA
DE FUENTE DE CANTOS**

LA MÚSICA EN LA HISTORIA

ACTAS XXI JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS



Fuente de Cantos, 2022



José Iglesias Vicente
In memoriam

XXI JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 4 y 5 de noviembre de 2022

PATROCINIO

Asociación Cultural Lucerna

ORGANIZACIÓN

Asociación Cultural Lucerna

Sociedad Extremeña de Historia

COMISIÓN ORGANIZADORA

José Lamilla Prímola

José Rodríguez Pinilla

Felipe Lorenzana de la Puente

COLABORACIÓN

Diputación de Badajoz

Ayuntamiento de Fuente de Cantos

Centro de Profesores y Recursos de Zafra

LA MÚSICA EN LA HISTORIA. ACTAS XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

COORDINACIÓN Y MAQUETACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

I.S.B.N.: 978-84-09-49390-6

Depósito Legal: BA-000507-2023

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García

PORTADA

Francisco de Zurbarán, *Las tentaciones de San Jerónimo*, detalle.

IMPRESIÓN

Imprenta Provincial. Diputación de Badajoz

Fuente de Cantos, 2022

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

ÍNDICE

<i>Presentación XXI Jornada de Historia</i> Joaquín Castillo Durán.....	11
--	----

PONENCIAS

<i>Órganos y capillas musicales en la Baja Extremadura en el siglo XVIII</i> Miguel del Barco Díaz.....	15
--	----

<i>Tres compositores extremeños: Cristóbal Oudrid, Joaquín Valverde y Juan Solano</i> Emilio García Carretero	39
--	----

<i>El patrimonio musical histórico de Extremadura. Un proyecto para su recuperación y conservación</i> Francisco Rodilla León	59
--	----

CONFERENCIA-RECITAL

<i>El folklore musical extremeño</i> Emilio González Barroso.....	83
--	----

COMUNICACIONES

<i>El organero de Dios. Roque de Ossette y la música en la parroquial fuentecanteña en el siglo XVIII</i> Felipe Lorenzana de la Puente	91
--	----

<i>Aspectos sociológicos de los organeros de la Baja Extremadura (ss. XVII y XVIII). Nuevas aportaciones</i> José Ignacio Clemente Fernández.....	111
--	-----

<i>El órgano de Albert Merklin en el Real Monasterio de Guadalupe</i> Manuel García Cienfuegos	139
---	-----

<i>El paisaje sonoro de algunas villas y ciudades del sur de Extremadura en la Edad Moderna</i> Julián Ruiz Banderas.....	157
--	-----

<i>La huella artística de la música en las colegiatas andaluzas. El caso de San Hipólito de Córdoba</i> Juan Carlos Jiménez Díaz	187
---	-----

<i>La Esperanza Macarena y el maestro Juan Vicente Mas Quiles. Aspectos de la música procesional en la Sevilla de la posguerra. Arte, historia, sentimiento</i>	
José Gámez Martín.....	205
<i>Aportación a la historia de la música en el suroeste de Badajoz: bandas de música y enseñanza musical en Fregenal de la Sierra (1842-1962)</i>	
Rafael Caso Amador.....	227
<i>Música y tortura. La música al servicio del mal</i>	
Antonio Blanch Sánchez	255
<i>Música y folklore en Fuente de Cantos</i>	
Juan Ramírez García.....	269
PERSONAJES CON HISTORIA, III	
<i>Narciso y Marcial Guareño Manzano, músicos</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente y Clara García Bayón.....	287
JOSÉ IGLESIAS VICENTE, IN MEMORIAM	
<i>Biografía y aportaciones de José Iglesias Vicente a la historiografía local</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	317
<i>Comentarios a la letra del Himno de Extremadura</i>	
José Iglesias Vicente	325
<i>Relación de autores.....</i>	329

PRESENTACIÓN

Joaquín Castillo Durán

Presidente de la Asociación de Amigos del Museo y del Patrimonio de Zafra.
jcastillodmp@gmail.com



Sra. alcaldesa, concejala de Cultura, directiva de la Asociación Cultural Lucerna, paisanos/as, amigos todos, buenas tardes.

Constituye para mí un honor y una satisfacción presentar las *XXI Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, primero como hijo que soy de este pueblo, y segundo como persona dedicada a este apasionado hacer que es la investigación histórica. Mi agradecimiento al hecho de que se haya pensado en mí para ello.

Ha sido encomiable la labor realizada por la Asociación Cultural Lucerna en desenterrar el pasado histórico de este pueblo, como también la de los distintos ayuntamientos de no cejar en su apoyo para que ello fuera posible. Hoy día podemos estar satisfechos de tener un conocimiento bastante amplio de nuestro pasado, que nos permite interpretar nuestro presente, con identidad propia, y pergeñar un futuro salvando los errores pretéritos.

En escaso espacio de tiempo hemos pasado de escribir erudiciones en la revista de la romería de San Isidro a dotarnos de unos conocimientos históricos rigurosos y fundamentados.

Conocemos con bastante profundidad la trayectoria de la villa de Fuente de Cantos desde el tiempo medieval como encomienda de la Orden de Santiago inserta en la provincia de León y su discurrir a través de la Edad Moderna, en la que la Monarquía Hispánica vendía las jurisdicciones de las encomiendas santiaguistas para recabar fondos con que sufragar sus empresas guerreras. Hemos tenido conocimiento de personajes hasta hace nada nos eran completamente desconocidos, como Diego Romano Altamirano, el conde Cantillana o el marqués de Revilla, como también la lucha que los fuentecanteños de entonces mantuvieron contra la depredación a que los sometían estos señores jurisdiccionales.

Podemos interpretar el significado de la tumba del capitán Cuellar, caballero de la Orden de Santiago, que se encuentra en la iglesia del Cristo, o la de Alonso del Corro, secretario del Santo Oficio y conde de Montalbán, en la Iglesia del Carmen

Se ha profundizado en el estudio y conocimiento de nuestros hombres ilustres, como los pintores Francisco de Zurbarán y Nicolás Megías o el diputado y presidente de las Cortes de Cádiz y obispo y prior del convento de San Marcos de León, José Casquete de Prado. Se ha hecho un reconocimiento en vida de la obra escultórica de Julián González, hijo de Fuente de Cantos en la diáspora.

Tenemos un conocimiento muy cercano del negativo impacto económico y vivencial que supusieron las dos desamortizaciones, tanto la eclesiástica como la civil, de las penurias que azotaron al pueblo en los finales del siglo XIX e inicios del XX, a las que tuvieron que enfrentarse tanto la Dictadura de Primo de Rivera, la II República y la dictadura franquista con sus reformas agrarias, sin que ninguno de estos regímenes les encontrara salida.

Se han tratado con rigor los luctuosos sucesos de la Guerra Civil, y, sobre todo la mayor lacra que ha tenido Fuente de Cantos en todo su devenir histórico, la emigración.

El tema que este año ocupa el lugar central de estas jornadas es la música. En los primeros balbuceos de los chiquillos de mi generación en el mundo de la música aparece la banda de música del maestro Perera, que tocaba en el altozano de los coches los domingos y fiestas de guardar, o también de Rafael Becerra con su acordeón, Francisco Iglesias con su batería y otros con trompeta y saxofón, cuyos nombres no recuerdo, que amenizaban las romerías de San Isidro.

En el programa de las jornadas aparecen cómo participantes personas que han destacado en el acervo musical fuentecanteño: Emilio García Carretero que con su tenacidad llegó a formar parte de la Compañía Lírica del Teatro de la Zarzuela de Madrid; Emilio González Barroso, cuya vida personal, profesional y musical en pos de la difusión de folclore extremeño ha estado tan unida a Fuente de Cantos, y Juan Ramírez García, el alma musical del Colegio Francisco de Zurbarán, para quien no tengo calificativos con que valorar su labor al servicio de la música y el folclore extremeño en Fuente de Cantos.

Pero no podía olvidar en ese discurso el dedicar un entrañable recuerdo a aquel pequeño gran hombre que moduló las voces de tantos adolescentes, que

acompañaba con los acordes sinfónicos del armonio de la capilla del Colegio San Francisco Javier las celebraciones religiosas y que desfilaba con elegante marcialidad al frente de su banda de cornetas y tambores en las procesiones de la Semana Santa, don José Martínez Grande.

Cuando se me llamó para hacer esta presentación mi respuesta fue que yo de música entendía poco, porque decir uno que entiende de música son palabras mayores. La verdad es que sí he tenido contacto con el mundo musical. Tuve la suerte de tener mi primer trabajo como maestro en un colegio en donde la música ocupaba un lugar importante. Allá por los años finales de los sesenta, yo llevaba a los alumnos del colegio San Francisco de Paula al Teatro Lope de Vega a escuchar los conciertos de la Sinfónica de Sevilla, y en ese mismo centro conocí a Manuel Castillo, que impartía clases de religión, un gran pianista y compositor que hoy intitula el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, del que recuerdo las conversaciones sobre los entresijos de las grabaciones musicales.

Ya de vuelta en Extremadura, en los años que viví en Llerena, tuve ocasión de conocer a Miguel del Barco Gallego, excepcional organista y director del Conservatorio de Música de Madrid y acompañarle, junto a Carmelo Solís, en una visita para conocer la situación de los órganos de las iglesias de nuestro entorno, un patrimonio artístico entonces en franco deterioro. Ignoro el estado en que hoy se encuentra, me imagino que igual.

Pero quizás lo que más ha influido en mi afición y cultura musical fueron las muchas horas esperando a que terminara sus clases de violín mi hija Laura en el Conservatorio de Música de Almendralejo, contemplando y escuchando los aprendizajes y ensayos de su orquesta, largas horas que muchas tardes compartía con Mercedes, la madre de Manolín García, hoy ya un prestigioso guitarrista.

Todos estos contactos con el mundo musical me han permitido conocer lo que supone la tarea ardua y costosa de formar a un músico y el poco reconocimiento social que tiene; el mundo de la MÚSICA es un mundo desconocido para el público en general; y no digamos en el plano económico, resulta ridículo lo que perciben músicos de alto nivel por unos conciertos que con tanta sabiduría, arte, esmero y decoro interpretan.

Y nada más, termino, no sin antes recodar a dos personas que, aunque físicamente no se encuentren entre nosotros, forman parte de la esencia espiritual de estas jornadas, Andrés Oyola Fabián y José Iglesias Vicente. Reitero mi agradecimiento a Felipe Lorenzana de la Puente, José Lamilla Prímola y José Rodríguez

Joaquín Castillo Durán

Pinilla por haberme invitado a presentar estas jornadas, que contribuirán sin duda a incrementar el ya ingente patrimonio cultural de Fuente de Cantos.

Quedan inauguradas las XXI Jornadas de Historia.

ÓRGANOS Y CAPILLAS MUSICALES EN LA BAJA EXTREMADURA EN EL SIGLO XVIII

ORGANS AND MUSICAL CHAPELS IN LOW EXTREMADURA IN THE 18TH CENTURY

Miguel del Barco Díaz

Conservatorio Oficial de Música *Hermanos Berzosa* (Cáceres)
mdelbarcodiaz@gmail.com

RESUMEN: El siglo XVIII fue el último testigo del esplendor de las capillas musicales y los instrumentos asociados a ellas en España, en particular los órganos. Los acontecimientos históricos y las desamortizaciones que se sucedieron desde los últimos años del siglo y sobre todo a lo largo del siglo XIX, diezmaron a las capillas reduciéndolas a la mínima expresión, mermando considerablemente su calidad musical y la de sus miembros. Extremadura no fue ajena a este esplendor y posterior decadencia, habiendo contado entre sus maestros de capilla y organistas con figuras de la talla de Cristóbal de Morales, Juan Vásquez o Manuel Rodrigues Coelho en los siglos XVI y XVII. El siglo XVIII supuso un cambio en la estética de la música religiosa, que la acercó más a la ópera y a la música del clasicismo vienés, en la que se dejó notar la influencia de Haydn, entre otros.

ABSTRACT: The eighteenth century was the last witness to the splendour of the musical chapels and the instruments associated with them in Spain, in particular the organs. The historical events and the confiscations that took place in the last years of the century and especially throughout the 19th century, decimated the chapels, reducing them to the minimum expression and considerably lowering their musical quality and that of their members. Extremadura was no stranger to this splendour and subsequent decline, having counted among its choirmasters and organists figures such as Cristóbal de Morales, Juan Vásquez or Manuel Rodrigues Coelho in the 16th and 17th centuries. The 18th century meant a change in the aesthetics of religious music, which brought it closer to opera and the music of Viennese classicism, in which the influence of Haydn, among others, was pre-sent.

Miguel del Barco Díaz

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 15-38
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. ¿QUÉ ES UNA CAPILLA MUSICAL?

La capilla musical, o simplemente capilla, es el grupo de músicos encargados de la música durante los servicios religiosos. Este término comenzó a emplearse desde el momento en que la música litúrgica requiere de intérpretes profesionales, frente al coro tradicional de monjes que entonaban el canto llano, sobre todo a raíz de la consolidación de la polifonía a partir del siglo XIII, a pesar de las numerosas restricciones que se intentaron imponer a su uso en el culto.

Es sobre todo en el siglo XVI cuando se puede asistir a una verdadera profesionalización de estas capillas, por toda Europa occidental, alcanzando cotas de gran calidad y dotando al culto de un esplendor musical que se mantendrá hasta el siglo XVIII. No todas las capillas gozaban de la misma calidad, siendo mayor en aquellos centros religiosos de importancia y con un alto poder económico, desde Roma a obispados como los de Milán, Colonia, Toledo, Sevilla y un largo etcétera que incluiría a las sedes extremeñas de Badajoz, Coria y Plasencia, sobre todo ésta última, que tuvo una de las mejores capillas españolas de los siglos XVI y XVII contando entre sus maestros a Cristóbal de Morales, considerado el mejor polifonista europeo de su tiempo.

Por otro lado, también fueron capillas de gran calidad las vinculadas a las casas reales o imperiales, como la de Viena, París o la Capilla Real de Madrid, que gozó en el siglo XVIII de un esplendor desconocido hasta entonces en España y sirvió de modelo a otras capillas españolas de la Península y de Ultramar.

II. FUNCIONAMIENTO DE UNA CAPILLA

La jerarquía de estas capillas estaba muy definida desde el siglo XVI, con el siguiente orden de cargos:

- Maestro de Capilla: al frente de la capilla, cuyas funciones iban desde la instrucción de los niños cantores, la composición de piezas para la liturgia, la dirección de las interpretaciones musicales y asumir la presidencia en las oposiciones a los diversos puestos. Un texto anónimo de la primera mitad del siglo XVIII dice sobre el maestro de capilla:

“Compositor y Maestro de Capilla es el que rixe y gobierna a todos los músicos, y enseña todo género de música a los Ministriles de la Iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de

música y, en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir Maestro de Capilla que Maestro del Coro”¹.

- Cantores y Ministriles: eran los siguientes en la jerarquía que, según el mismo texto antes citado, se definían como:

“Ministril es voz francesa y significa cualquiera que toca algún instrumento músico en el coro, como corneta, baxón, chirimía u órgano, etc., aunque es verdad que éstos son llamados organistas, pero no por eso salen de la esfera de los ministriles. Estos unos son llamados músicos de mano y otros de cuerda y los organistas; los de aliento son los que tocan instrumentos neumáticos o de aire. A los cuales se juntan los músicos de voz”².

A pesar de la inclusión de los organistas entre los ministriles, estos músicos serán considerados de una categoría superior³, ejerciendo en muchas ocasiones como sustitutos de los maestros de capilla; igualmente, muchos maestros de capilla eran también organistas de formación. Este hecho fue debido a que el órgano, por sus características polifónicas y sonoridad, podía acompañar al mismo tiempo a todas las voces o incluso suplir por completo al coro, cosa que ningún otro instrumento polifónico del momento, como el arpa o la guitarra, podían realizar con el mismo resultado y perfección.

Solía haber dos organistas salvo en las iglesias más modestas, designados como “primero” y “segundo”. Aunque no estaba estipulado como tal, el primer organista solía ser clérigo y el segundo seglar, esta norma no quedará formalmente establecida hasta la firma del Concordato de 1851 entre el Gobierno de Isabel II y la Santa Sede⁴.

Entre los organistas existían los “prebendados” y los “asalariados”, los primeros recibían una renta fija asociada a su plaza a la que habían accedido por oposición mientras que los segundos recibían un salario ocupando la plaza de manera interina⁵.

El coro estaba formado por niños “cantorcicos” y, en los centros de mayor poder adquisitivo, por un coro de voces graves, aunque siempre susceptibles de ser sustituidos por instrumentos. En Madrid, ya desde el siglo XVI, existió el llamado Real Colegio de Cantores de la Real Capilla, más conocido como “Colegio de Niños Cantorcicos”, asociado a la Real Capilla y fundado hacia 1590,

¹ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española*, Madrid, Alianza Música, 2006, vol. 4, p. 24.

² *Ibíd.*, p.24.

³ *Ibíd.*, p.26.

⁴ OVEJERO, I. “De los organistas”, en *Gaceta Musical de Madrid*, nº 26, 1855, pp. 202-203.

⁵ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española...*, p. 26.

manteniendo su actividad hasta 1834 en que fue suprimido por la Reina María Cristina⁶.

El acceso a los diversos puestos se realizaba mediante concurso-oposición, salvo en catedrales importantes como Santiago o la Capilla Real de Madrid, a las que se accedía por méritos⁷.

La capilla Real de Madrid era, pues, la élite de las capillas musicales, en ella se reunían los músicos más selectos del reino que, a mediados del siglo XVIII, contaba con un considerable número de italianos. Su composición y sueldos de los integrantes puede dar una idea aproximada de lo que podía contener una capilla española a mediados del siglo, aunque fuera de modestas proporciones.

LA CAPILLA REAL EN 1756⁸

<i>Nº</i>	<i>Cargo</i>	<i>Sueldo (reales)</i>
1	Maestro (F. Corselli)	
1	Vicemaestro (J. de Nebra)	
1	Organista 1º (J. de Nebra)	16.000
1	Organista 2º (A. Literes)	12.000
1	Organista 3º (M. Rabasa)	9.000
12	Violinistas (italianos)	7.000-12.000
4	Violas	7.000-7.500
3	Bajones	7.000-9.000
2	Fagotes	7.000
3	Violoncellos	8.000-12.000
3	Contrabajos	7.000-10.000
4	Oboes y flautas (L. Misón)	8.000-12.000
2	Clarines	10.000
2	Trompas	9.000
4	Tiples (Masculinos)	12.000-18.000
4	Contraltos (Masculinos)	12.000-15.000
4	Tenores	10.000-15.000
3	Bajos	12.000-15.000

⁶ DELGADO, F. *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1959)*, Universidad de Sevilla, 2003, p. 104.

⁷ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la Música Española...*, p. 27.

⁸ *Ibidem*, p. 55

2	Copiantes o copistas	3.000
1	Puntador (Apuntador)	6.000
1	Afinador de órganos (Echeverría)	2.200
1	Barrendero y entonador	3.000

Hacia finales del siglo comienza una decadencia de la música religiosa que va a desembocar en la ruina total de este género en España a comienzos del siglo XIX, que se extenderá hasta la década de 1850, provocado por una lado por ciertas corrientes filosóficas, provenientes sobre todo de Francia, que ponen distancia con la religión y la Iglesia, unido al gusto musical del momento hacia la ópera y el piano, y por otro los conflictos bélicos, principalmente la Guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814, y la Primera Guerra Carlista de 1833 a 1839, sin olvidar, por supuesto, las desamortizaciones iniciadas ya a finales del siglo XVIII y que tendrán su punto álgido con la llevada a cabo por Juan Álvarez Mendizábal entre 1836 y 1837.

Estos acontecimientos harán desaparecer por completo muchas capillas y provocarán el abandono de órganos por toda España, siendo Extremadura una región muy castigada a tal efecto. Los organistas apenas cobrarán 1.400 reales anuales, en el mejor de los casos, teniendo que descontar de su sueldo el salario de los cantantes si querían contar con ellos⁹. Los maestros de capilla, ya entrado el siglo XIX, cobrarían lo mismo que el resto de los músicos de la capilla, pero sin ver reducido el volumen de su trabajo.

III. ÓRGANOS E INSTRUMENTOS DE TECLA

III.1. Tipos de órganos

El órgano, como uno de los instrumentos más antiguos y que más han evolucionado, presenta enormes diferencias entre las distintas épocas y las distintas zonas geográficas. A partir de las reformas protestantes del siglo XVI, así como la aparición de doctrinas como la calvinista, los órganos sufrirán cambios importantes en función de su servicio a los protestantes o a los católicos o su prohibición para el culto, como en el caso de los calvinistas.

Mientras que en el centro y norte de Europa los órganos alcanzan grandes dimensiones, disponiendo de varios teclados manuales y un teclado de pedal, en el sur serán más pequeños, con un solo teclado y la ausencia de teclado de pedal. Este fenómeno se debía al uso que se le daba en la liturgia: mientras los protestantes

⁹ OVEJERO, I. "De los organistas...", p. 202.

permitían la participación en los cánticos de la iglesia a todos los fieles asistentes, los católicos solo contemplaban la música interpretada por la capilla. Los órganos de las zonas protestantes, por tanto, eran de mayor tamaño para poder acompañar en la entonación de los *corales* luteranos o los *anthems* anglicanos a todos los presentes en la iglesia, además de acompañar a los músicos de la capilla, compuesta ya en el siglo XVIII por coro, solistas y orquesta de cuerda y viento.

Los órganos del sur, y en concreto los ibéricos, se destinaban al acompañamiento del coro y solistas de la capilla exclusivamente, así como de los ministriles, no necesitando, por tanto, un gran tamaño, además de un teclado reducido a los límites de la voz humana en los coros del periodo.

Esta razón es la que impide a los organistas actuales poder interpretar cualquier pieza del repertorio organístico en todo tipo de órgano debido al diferente número y extensión de los teclados manuales (42 a 45 teclas en los ibéricos y 54 a 56 en los luteranos), la ausencia de pedal, o las características tímbricas y mecánicas del instrumento¹⁰.

Dentro de las diferencias expuestas, se pueden distinguir, por su tamaño, varios tipos de órganos:

Comenzando con el llamado *órgano portátil* que consiste en un instrumento de pequeñas dimensiones que, como su nombre indica, se transportaba de un lugar a otro mediante andas y solían utilizarse para celebraciones religiosas privadas, procesiones y música profana de cámara.

También de pequeñas dimensiones es el *positivo*, cuyo nombre podría derivar del verbo latino “ponere”, ya que carecía de soporte propio y se colocaba sobre una mesa. También recibirá este nombre uno de los teclados del órgano con sus tubos independientes, que en los grandes órganos suelen ubicarse detrás del organista en una caja separada del cuerpo principal o bien en el fondo de la caja principal.

El *realejo* es un instrumento también de pequeñas dimensiones cuyo tubo más grave es más agudo que el de un órgano grande, por lo que se decía que no daba el tono real, por lo que era realejo (menos que real). Está entroncado directamente con los órganos portativos para procesiones.

¹⁰ OWEN, B., WILLIAMS, P. y BICKNELL, S. “Organ”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

III.2. El registro partido o medio registro

Dada la importancia de esta innovación es conveniente dedicarle unos párrafos para explicar mejor su funcionamiento e influencia en los órganos y su música. Este sistema permite al intérprete hacer sonar de manera distinta las dos mitades del teclado. La aparición de este ingenio y sobre todo su aplicación y difusión tiene varias explicaciones posibles, por un lado la construcción del órgano resulta más económica dado que no se necesitan dos teclados para disponer de dos sonoridades diferentes, una con cada mano, por otro la temprana ubicación de los órganos en las naves laterales de las iglesias y catedrales españolas hace que los organeros no dispongan de tanto espacio como en los coros altos o traseños, por lo que con el registro partido se consigue mayor variedad tímbrica en un espacio menor; también los órganos más pequeños se benefician en este aspecto al sacar más partido a los pocos registros de que disponen.

Los registros partidos, que provenían de Flandes, fueron, al parecer, introducidos en el último tercio del siglo XVI por maestros organeros españoles como Melchor de Miranda, pero también por influencia de organeros flamencos que vienen a trabajar a España, tal es el caso de la familia Brevos, autora de los órganos de la basílica de San Lorenzo del Escorial de los que aun hoy conservamos sus cajas. En el primer tercio del siglo XVII el medio registro se había extendido por toda la Península. En un principio no afecta a todos los registros, siendo los de lengüeta los primeros en ser tratados de este modo, pero en poco tiempo los flautados se construirán con este sistema, existiendo, además, otros registros exclusivamente de mano derecha (agudos) o de mano izquierda (graves).

Este ingenio se consigue mediante la división en dos de las correderas de los registros. Siendo independientes la de mano derecha y mano izquierda o “de tiple” y “de bajo”, con sus tiradores propios.

La aparición del medio registro en Extremadura y más concretamente en la Baja Extremadura, es tardía en comparación con otras zonas de España. La información más antigua de la que disponemos pertenece a la Catedral de Badajoz, constatando que entre los años 1624 y 1625 el maestro organero italiano José Lombarda parte los registros de los órganos de las naves de San Blas y la Antigua concertado con los canónigos. Por otro lado, y en torno a estas fechas, el clérigo y organero Rodrigo Alonso construía un órgano para la iglesia mayor de Talavera la Real que ya incluía medios registros, aunque habrá que esperar hasta el siglo XVIII para encontrarlos como algo habitual en los órganos extremeños¹¹.

¹¹ SOLÍS, C. *El órgano en Extremadura*, Universidad de Extremadura, 1982.

III.3. Otros instrumentos de tecla

El órgano no era el único instrumento de tecla presente en las capillas, siendo el clave el segundo en importancia y sustituto del órgano en numerosas ocasiones, bien por cuestiones litúrgicas o bien por cuestiones prácticas. La organización del año litúrgico prohibía el uso del órgano en determinados momentos, como la cuaresma y el adviento, práctica que será ratificada en diversos momentos posteriores como el *Motu Proprio* de 1903, permitiéndose solo para “sostener el canto” (acompañar).

Junto al órgano, por tanto, se encontraban otros instrumentos de tecla, principalmente el clave, que sustituía a aquel en los momentos litúrgicos antes mencionados y se empleaba igualmente para el acompañamiento, cumpliendo dos funciones principales: la de generar la armonía o acordes y la de servir como elemento de medida rítmica, a modo de percusión o metrónomo, empleando el instrumentista para ello su mano derecha, cuya parte no estaba escrita en la partitura, siendo siempre improvisada y otorgando así libertad al intérprete. El clave servía además para la práctica diaria de los organistas, dado que no siempre se podía contar con un “entonador” que moviera los fuelles del órgano. Llegando a existir, por ejemplo, en el ámbito alemán, claves con pedal al igual que los órganos.

No existía distinción entre unos instrumentistas de tecla y otros, como ocurre hoy en día en muchos casos. Un instrumentista de tecla tocaba todos los instrumentos existentes, empleando el término “organista” de forma genérica.

Otro instrumento muy empleado fue el clavicordio, que se asemeja más al piano en cuanto a que produce su sonido golpeando la cuerda con una pieza de metal llamada tangente, quedando “atrapada” la cuerda con esta pieza y pudiendo realizar incluso *vibratos* como en los instrumentos de cuerda. El clavicordio tenía la ventaja de poder realizar matices y dinámicas, a diferencia del órgano y del clave, pero tenía un inconveniente de importancia: su sonido era muy débil y no podía emplearse para acompañar, al menos a más de un instrumento o voz, por lo que se utilizaba fundamentalmente para tocar a solo y practicar.

El piano o *Fortepiano*, como se le conocía en el siglo XVIII, se había inventado en Florencia en torno a 1700, aunque no empezaría a cobrar protagonismo hasta la segunda mitad del siglo. Aún eran instrumentos con ciertas imperfecciones, en pleno proceso de consolidación, que se parecían mucho al clave en cuanto a sus dimensiones y sonoridad. No obstante, la posibilidad de poder

tocar más fuerte y más suave (*Forte e piano*) provocará el abandono paulatino de los claves y clavicordios a favor de esta nueva invención.

IV. REPERTORIO

IV.1. Obras instrumentales para los ministriles

Los ministriles no solo acompañaban al coro en sus intervenciones litúrgicas, sino que también interpretaban obras instrumentales con cierta frecuencia ya desde el siglo XVI. Son numerosas las catedrales españolas que establecieron reglas para estas intervenciones, demostrando la importancia que se le daba a la música en el culto religioso¹².

El siglo XVII aportó un repertorio instrumental de gran calidad, aunque aún muy emparentado con la polifonía vocal, situación que comenzará a cambiar a finales del siglo con la introducción paulatina del estilo italiano liderado por la sonata establecida por Arcangelo Corelli, compositor elogiado por compositores españoles como Francisco Valls, que abarcará hasta la mitad del siglo XVII. Esta sonata, escrita habitualmente para uno o dos violines y bajo continuo, aunque también para otros instrumentos solistas, coexistirá con la tradición española de piezas instrumentales de carácter vocal que reciben el nombre de canciones “a tres”, “a cuatro” o “a solo” según el número de voces que intervienen, sin especificar, por lo general, el instrumento que debe tocar cada parte o voz, dejando la elección a la tesitura de los mismos y a su disponibilidad.

Una segunda etapa se produce pasada ya la mitad del siglo, con la llegada a España del estilo musical italiano más moderno, representado por el concierto de Vivaldi, para uno dos o hasta cuatro solistas con orquesta y bajo continuo. Este nuevo estilo se aposenta principalmente a través de músicos y compositores italianos que llegan a España para ocupar puestos en las capillas y las orquestas privadas, o bien como profesores de miembros de la nobleza o la Casa Real. Tales casos son los de Carlo Broschi “Farinelli”, Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, Giacomo Facco, o Francesco Corselli, entre otros muchos.

También influencias más lejanas, como el clasicismo vienés, encabezado por Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, se dejarán sentir en España a partir de 1780 por varios medios, entre ellos los contratos establecidos con músicos del ámbito austriaco, principalmente con Haydn, entre las casas

¹² GARBAYO, J. “Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco”, *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, Vol. 1, nº. 1, 2002 (pp. 211-224), pp. 212-215.

ducales de Osuna y Alba, así como la adquisición de obras de estos autores por el rey Carlos IV, o encargos privados como el del Oratorio de la “Santa Cueva” de Cádiz a Haydn con el cuarteto “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz”, igualmente se interpretaban sinfonías de Haydn en la abadía de Montserrat, de lo cual fue testigo Fernando Sor¹³.

Estos estilos italianos y centroeuropeos, que se materializarán en el uso cada vez mayor del concierto y la sinfonía, provocarán el abandono y desinterés progresivo de la música para órgano, escribiendo para grupos de instrumentos, formas musicales tradicionalmente organísticas como la tocata o los versos para alternar, sobre todo a partir de la década de 1770¹⁴.

De este tipo de piezas se conserva un número considerable de ejemplos en el archivo de la Catedral de Badajoz, algunas de ellas transcritas y reestrenadas por Miguel Ángel Rodríguez Velásquez, de autores como Francisco de Paula Trujillo, Juan Isidoro Carvallo y Capblanco, etc.

La rápida expansión de la sinfonía y el estilo clásico por las catedrales españolas dio lugar a excesivas licencias compositivas en la música religiosa según la opinión de diversos autores, ya desde las críticas de Francisco Valls hacia el abuso del estilo italiano del *concerto* y la sonata, serán numerosas las voces que eleven sus quejas hacia lo que consideraban un camino que podía llevar a desvirtuar la música religiosa. Tal es el caso del violinista y organista de la catedral de Tarragona, Antonio Rafols que en 1801 publicó un tratado sobre la sinfonía en el que defiende el estilo de Haydn frente al estilo italiano y expone tres principios por los que deben regirse las sinfonías para la iglesia¹⁵:

1. Ser recta (dentro de las reglas musicales, sin innovaciones innecesarias).
2. Estar acorde con el lugar dónde se interprete y más si es en un templo. Dice Rafols sobre este precepto: “los jueguecitos y tonadas saltarinas quédense para las danzas pastoriles; los estruendos y alborozos váyanse a los campos de Marte; que el tabernáculo del Señor solo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, majestuosas, propias, en fin, de Dios¹⁶.”
3. Deben conformarse con el tiempo: “alegres en tiempo alegre”, fúnebres en tiempo triste” siguiendo siempre el espíritu de la iglesia en sus diversas solemnidades.

¹³ *Ibidem*, p. 218.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ *Ib.*

Las críticas de Rafols se centran sobre todo en el último punto¹⁷, constando algo que será común y cada vez más extendido como es el emplear sinfonías profanas de éxito con fines litúrgicos, lo que se convertirá en algo general en todos los ámbitos de la música religiosa, incluida la de órgano, en la que se irán sustituyendo las piezas de carácter religioso por otras más acordes con los gustos y modas del momento, sobre todo la ópera y el piano de salón. Esta degeneración de la música en los templos se agravará en la primera mitad del siglo XIX contribuyendo aún más al abandono y desaparición de las capillas y de los órganos en España.

IV.2. Obras para órgano

La forma musical o tipo de composición litúrgica por excelencia en el órgano ibérico, ya desde el siglo XVI, fue el *tiento* o “intento”, como se conocerá en el siglo XVIII, que no deja de ser una pieza de carácter vocal, generalmente a cuatro voces, escrita para ser tocada en el órgano o instrumento de tecla, por otro lado nos encontramos también con los versos, piezas de pequeñas dimensiones que constituyen una improvisación sobre el versículo de un salmo o texto del ordinario de la misa, con el fin de alternar la polifonía vocal y el canto llano con la interpretación al órgano.

El *medio registro* o *registro partido* dará lugar también a una serie de formas musicales que enriquecerán las ya existentes y formarán parte en los dos siglos posteriores del repertorio habitual de los organistas españoles. Estas formas reciben el nombre de tientos partidos o de medio registro “de tiple” o “de mano derecha”, si la melodía principal se interpreta con la parte derecha del teclado, o bien “de bajo” o “de mano izquierda”, si es la parte izquierda la empleada.

V. ALTERNATIM

El término *Alternatim* se refiere a la práctica de dividir secciones de un texto litúrgico entre el órgano y el coro. El coro normalmente canta un canto llano de la Misa cuando alterna con el órgano, aunque también se empleaba con la polifonía. La práctica fue casi exclusivamente de la liturgia de la Iglesia Católica Romana¹⁸.

Esta práctica enriqueció la literatura organística existente con la aparición de las misas para órgano, que abarcan la mayor parte de la cristiandad

¹⁷ Ib.

¹⁸ HIGGINBOTTOM, E. “Alternatim”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

occidental y unos 500 años de historia de la música, comenzando alrededor de 1400 y terminando a finales del siglo XIX con obras como *L'organiste à la messe* de Justin en la década de 1870¹⁹.

V.1. La legislación eclesiástica y la liturgia

La misa para órgano es esencialmente una práctica y no una forma musical y como tal fue objeto de regulación por parte de la Iglesia. El documento más antiguo emitido por la Sede Apostólica para referirse en detalle a la música de órgano litúrgico es el *Caeremoniale Episcoporum* o *Ceremonial de los obispos* del Papa Clemente VIII publicado en Roma en 1600²⁰.

Este ceremonial permite el uso del órgano todos los domingos, excepto los de Adviento y Cuaresma, y en todos los días festivos importantes, y enumera los momentos en los oficios en que el órgano puede intervenir. La sección relativa a la Misa dice: “En la Misa solemne se toca el órgano alternativamente para el Kyrie eleison y el Gloria in excelsis...; igualmente al final de la Epístola y en el Ofertorio; para el Sanctus, alternativamente; luego más grave y suavemente durante la Elevación del Santísimo Sacramento; para el Agnus Dei, alternativamente, y en el verso antes de la oración posterior a la Comunión; también al final de la Misa”²¹.

Esta disposición, que ya se practicaba a grandes rasgos desde hacía más de 200 años, se mantuvo hasta principios del siglo XX. Fue sostenida, no solo por la autoridad del *Caeremoniale Episcoporum*, sino también por los numerosos ceremoniales diocesanos locales y por los ceremoniales publicados para el uso de las órdenes religiosas. Finalmente fue cambiado por el Papa Pío X, cuyo *Motu proprio* (1903) impuso una prohibición formal a la música alternativa de órgano en general²².

Por lo general, los versos solían ser improvisados, aunque los organistas de buena formación eran conocedores de que no todos los de su oficio llegaban a tener el nivel suficiente de conocimientos para la improvisación, que requería de una formación muy minuciosa y de años de estudio de numerosas disciplinas, como el contrapunto, el Canto Llano, el bajo continuo o acompañamiento y la composición, además de la técnica propia del instrumento.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ib.*

²² *Ib.*

Es por ello que tantos organistas compusieran y publicaran numerosas colecciones de versos en los distintos tonos al uso, para ser empleados por aquellos organistas con menos habilidad. Estas colecciones podían ser específicas sobre una parte del ordinario de la misa o del Oficio (Salmodia), o ser de uso general teniendo al Tono como único elemento común con los salmos, antífonas o partes del ordinario con los que se alternaban.

SECUENCIA DE *ALTERNATIM* EN EL *MAGNIFICAT* SEGÚN FRAY FRANCISCO DE CÁCERES EN 1591²³

Fecit potentiam...	Canto
Deposuit potentes...	Órgano
Esurientes implevit...	Canto
Suscepit Israel...	Órgano
Sicut locutus est...	Canto
Gloria Patri...	Órgano
Sicut erat...	Canto
Amen	Órgano

La danza se convirtió, ya desde el siglo XVI, en uno de los pilares de la educación de las clases privilegiadas en toda Europa, llegando a estar presente en un alto porcentaje en la música instrumental a modo de *suites* al estilo francés.

En el siglo XVII había alcanzado este arte su punto álgido, sobre todo en la Francia de Luis XIV que podía ser considerado como un bailarín profesional a todas luces y donde floreció el *ballet de cour*, de la mano de compositores como Jean-Baptiste Lully. No obstante, la danza francesa tuvo un marcado origen español al llegar, con el séquito de la Reina Ana de Austria, esposa de Luis XIII y madre de Luis XIV, maestros de danza que llevó desde Madrid y que enseñaron su hijo.

Las piezas de danza o que tuvieron su origen en este arte, también estuvieron presentes en el repertorio litúrgico. Ejemplos de ello son las chaconas y los pasacalles, piezas realizadas con variaciones sobre un bajo *ostinato* (bajo cuya secuencia de notas se repite siempre igual, hasta el final), que llegaron a ser consideradas de tal solemnidad que fueron admitidas como piezas religiosas. No se debe olvidar, que dentro de la iglesia también estaba permitida la danza, con los célebres seises.

²³ BERNAL RIPOLL, M. "El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591)", *Ars et Sapientia*, nº 11, 2007, p. 7.

Muchas de estas piezas eran interpretadas también fuera de la liturgia dentro de los conciertos que se ofrecían de forma gratuita para toda persona que deseara quedarse a escuchar música en la iglesia una vez acabado el culto. En ese momento no existían restricciones por parte de la iglesia hacia la música que se podía interpretar, a diferencia de la actualidad en la que se exige, en muchos casos, a los organistas, demostrar que los programas de concierto son todos de piezas religiosas, dejando de lado y en muchas ocasiones despreciando obras de excelente calidad, que fueron escritas para hacerse sonar en los órganos de los templos y que no implican falta de respeto alguna hacia lo que representa el lugar de interpretación, dado que las iglesias fueron siempre centros de difusión de la cultura, además de templos de fe.

Dentro del repertorio organístico, también llegó a España la tocata italiana. En origen, la tocata era una forma para tecla en la que se alternan diferentes secciones con cambios de tempo (Rápidas o lentas) y de textura (Libre o contrapuntística), su práctica comenzó en las últimas décadas del siglo XVI consolidándose a principios del siglo XVII sobre todo de la mano de Girolamo Frescobaldi (1553-1643).

No obstante, la tocata en España fue en principio asociada a los instrumentos de viento, posteriormente Tocata, Sonata y sinfonía, serían consideradas generalmente como una misma pieza, empleando un término u otro tan solo por cuestiones litúrgicas o por tradición. El mencionado Francisco Valls en su *Mapa Armónico* de 1742, ya hace referencia a este fenómeno de similitud entre estas tres formas musicales, diferenciando tan solo a la sinfonía en cuanto al número de instrumentos que la interpretan²⁴.

VI. ÓRGANOS, ORGANEROS Y ORGANISTAS EN EL SIGLO XVIII

VI.1. El órgano del siglo XVIII

Los órganos del siglo XVIII van a sufrir una transformación a lo largo del siglo, aunque se mantienen en la tradición del siglo XVII en el que se había consolidado la disposición de los tres grupos o coros habituales de registros: Flautados, Flautas y Lengüetas. Los cambios más significativos con respecto al siglo XVII afectan fundamentalmente al coro de lengüetería, que amplía su espectro de timbres y registros, exteriores e interiores, llevando al órgano ibérico a su máximo esplendor durante este siglo, también debemos considerar el añadido de registros de adorno como “pajaritos”, “tambores”, “timbales” o “cascabeles”.

²⁴ GARBAYO, J.: “Música instrumental y liturgia...”

También encontraremos instrumentos de dos teclados, en un número muy reducido, así como nuevos registros con nombres más acordes a la evolución de la música y los instrumentos del momento como son la “flauta travesera” o el “clarinete”. El ejemplar más innovador y de mayores dimensiones de este período es el que construyeron los organeros Leonardo Fernández Dávila y el mallorquín Jorge Bosch, que lo concluirían en 1778 para la Capilla del Palacio Real de Madrid, que dispone de tres teclados manuales y uno de pedal cromático, siendo el primero de esta índole en nuestro país.

VI.2. Organeros²⁵

El siglo XVIII se inicia en España con la Guerra de Sucesión, que supondrá un paréntesis en cuanto a producción artística y constructiva de órganos hasta su fin en 1714. Una vez concluido el conflicto y vueltas las aguas a su cauce a pesar de los cambios acontecidos en la nación tras la llegada de Felipe V al trono, puede comprobarse cómo la Baja Extremadura presenta una actividad organera mayor que la que se observa en los pueblos y localidades de la Alta.

La catedral de Badajoz fue ampliada a finales del siglo XVII por el obispo don Juan Marín de Rodezno. Esta ampliación y su decoración, más acorde con los nuevos tiempos, culminaría con la construcción de un nuevo órgano que formaría parte, con los dos ya existentes, de uno de los grupos de órganos más importantes de Extremadura. Se encargó la obra de este instrumento al organero salmantino José Martín Hernández, que ya había trabajado sobradamente en la provincia de Cáceres y en Zafra, donde en 1717 construye el monumental órgano de la colegiata de dicha villa, así como el del Convento de San Francisco y el de la ermita de la Coronada de Villafranca de los Barros, estos dos últimos desaparecidos. Los contactos de Martín Fernández con la Catedral se mantendrán hasta su muerte en 1739.

La ubicación de éste gran órgano fue controvertida y se consultó a diferentes expertos, incluido el ingeniero militar Bordique, que era de la opinión de ubicarlo sobre la cabecera de la sillería, lugar que ocupa en la actualidad su caja, ya que el órgano como tal fue sustituido por uno nuevo de carácter sinfónico en 1925, obra de Albert Merklin.

²⁵ El listado y la información sobre los organeros que se muestran en esta sección procede íntegramente de la tesis de Carmelo Solís sobre el órgano en Extremadura, dado que no existe, hasta la fecha, otro trabajo tan completo como el citado.

En 1731 se encarga desde el cabildo de la Catedral de Badajoz a José Martín un “Realejo a la moda de los de Madrid”; por enfermedad del maestro no se entregaría el instrumento. Por otro lado, mientras trabaja en la construcción del órgano grande de la Catedral, atenderá el encargo hecho desde Jerez de los Caballeros para la parroquial de San Bartolomé. Este instrumento se perdería en el terremoto de Lisboa de 1755, existiendo otro en la actualidad de 1766.

En Salvatierra de los Barros trabaja a finales del siglo XVII Joseph de Aranda y Chavarría, “maestro de aderezar órganos”, seguido en sus labores por el portugués Pedro Núñez. En la zona de Jerez de los Caballeros se localiza a la familia de organeros Olmedo, compuesta por Francisco, Juan, Pedro y Manuel, que trabajarán entre otros centros en Salvatierra, Burguillos del Cerro, Medina de las Torres y en Jerez, también los encontraremos en Bodonal de la Sierra. Asimismo, Fernando Manuel, “maestro organero”, vecino de Fregenal de la Sierra, que en 1729 recibe el encargo de la construcción de un órgano para la parroquial de Santa María de Jerez de los Caballeros.

Llerena, dada su importancia como centro artístico y capital del Provisorato del mismo nombre en la provincia de San Marcos de León, dispone de una importante lista de organeros en el siglo XVIII como Diego Gallego, sucedido por su hijo Alonso en el oficio, cuyo primer trabajo documentado se ubica en Campillo de Llerena, tasando un órgano construido por Juan Bonilla de Guadalcanal en 1682.

Antonio de Rivilla y Cerda, de origen toledano, traerá a Llerena las innovaciones del órgano barroco, estableciendo su residencia y taller en esta ciudad en la década de 1720, desde donde prestará sus servicios a varias localidades de la Baja Extremadura como Monterrubio, Alburquerque, Villafranca de los Barros y la propia Catedral de Badajoz, entre otras.

Cierra la lista de organeros de la primera mitad del siglo XVIII fray Martín de Almazán, miembro de la comunidad trinitaria de Badajoz que recibe numerosas consultas de las autoridades eclesiásticas sobre materia de órganos. Trabajó también en Don Benito, Bodonal de la Sierra, Torre de Miguel Sesmero, Valencia del Ventoso y Segura de León. En 1742 es encargado por el cabildo de la Catedral de Badajoz del aderezo de los órganos de Nuestra Señora de la Antigua y de San Blas.

La segunda mitad del siglo presenta la actividad organera focalizada principalmente en dos ciudades, Jerez de los Caballeros y Llerena:

VI.3. Jerez de los Caballeros

Don Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña, de origen luso, vecino de Jerez. Su actividad se divide entre la organería y la relojería. No se sabe mucho de su actividad excepto por disponer unos registros en el órgano de la parroquial de Santa María de Burguillos del Cerro. Aunque se le supone muy activo en este periodo, dado que en 1771 es nombrado “artífize maior de órganos en las ciudades, villas y lugares de dicha nuestra provincia” ampliando dicho nombramiento en 1785 con el de Organero Mayor de la Catedral de Badajoz.

En 1780 se traslada a Badajoz, permaneciendo hasta 1789, encargado fundamentalmente de la atención a los órganos de la Catedral y otros instrumentos de la capilla. En 1786 concierta el órgano de la iglesia mayor de Talavera la Real, de proporciones modestas; es la única obra de este organero conservada en la actualidad. Los trabajos de este organero traspasaron los límites de Extremadura llegando a aderezar el órgano de Echevarría de la Catedral de Ciudad Rodrigo.

Francisco de Andía, procedente de una familia de organeros navarros cuya actividad se centra en Andalucía, en 1742 se encuentra afincado en Fuente del Maestre trasladándose después a Jerez. Conocemos un buen número de trabajos realizados por este organero como los dos órganos encargados en 1771 para Cabeza del Buey, actualmente desaparecidos. También en la propia ciudad de Jerez. Participa en varios concursos de adjudicación obras que no consigue a lo largo de la década de 1770, realizando en 1780 dos instrumentos para la parroquial de Montijo y para Santa María de Brozas, instrumento que aún se conserva, al igual que el de San Bartolomé de Jerez y Nuestra Señora del Mercado de Alburquerque. Durante la Guerra Civil de 1936 a 1939 se perdieron los de Cabeza del Buey, Valverde de Leganés y el de Montijo del que sólo queda la caja.

VI.4. Llerena

Centro artístico de gran importancia desde el siglo XVI, contará con varios talleres de organería que atenderán los encargos de las diferentes parroquias y conventos de la ciudad y su comarca principalmente y también los mandatos de los sínodos como el de 1741 celebrado en Uclés por las autoridades santiaguistas que en uno de sus acuerdos ordenaban “que en todas nuestras iglesias aya órganos para acompañar el canto de la Misa, y demás Oficios Divinos... y dichos órganos estén puestos en sitio contiguo a el Coro; pero en parte, que bajo de él no aya, ni se construya Capilla, o Altar...”

José Antonio de Larrea y Galarza considerado uno de los mejores organeros de la segunda mitad del siglo XVIII, no solo en Extremadura sino a nivel nacional, aparece afincado en Llerena en 1749 trasladándose después a la villa de Zafra. Precisamente ese año de 1749 concierta el órgano de Santa María de Jerez de los Caballeros, instrumento perdido en un incendio en 1965 y del que conocemos la escritura del concierto y varias fotografías del Archivo MAS de Barcelona.

Ya en la década de 1750 construye los órganos de la parroquial de los Santos de Maimona, Valencia de las Torres (desaparecido en la Guerra Civil) y Santa María de Fregenal de la Sierra. También será el autor del instrumento de grandes dimensiones para la iglesia de Santiago de Don Benito, destruido en 1939. De especial interés e importancia es el de San Martín de Trujillo, en buen estado de uso en la actualidad y uno de los mejores ejemplares de órganos que existen en Extremadura, construido entre 1759 y 1761. Probablemente de sus manos también saliera el instrumento que actualmente se encuentra en la capilla de San Juan de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, dada la similitud con otros instrumentos de este maestro, éste ejemplar de pequeñas dimensiones y del que se conservan la caja, los fuelles, el teclado y algunos tubos. Fuera de Extremadura hay que mencionar el órgano que entre 1771 y 1773 construyera para la parroquial de El Barco de Ávila y que también se encuentra en uso en la actualidad, instrumento de una gran belleza y calidad mecánica y sonora.

A Larrea le sucede en Llerena José Marchena, del que se conserva tan sólo una de sus obras en la actualidad, que no es otra que el órgano de la parroquial de Los Santos de Maimona, construido en 1780 sustituyendo al que había proyectado Larrea treinta años antes. Este ejemplar fue restaurado y ampliado por Gerard de Graaf en los años 80 del siglo XX, junto con el de la iglesia arciprestal de Almendralejo, que empezó a construirse en 1789 y fue destruido en 1936; su descripción nos da la idea de las grandes proporciones de este instrumento. También construyó Marchena el órgano para una ermita de extramuros de Fuente de Cantos. Así mismo entre sus últimas obras cabe destacar el instrumento que en 1788 se encontraba en fase de construcción en su taller de Llerena, para la iglesia mayor de Berlanga.

Del maestro organero Francisco Ortíguez fue el gran órgano de la Parroquial de Ntra. Señora de la Granada de Fuente de Cantos, a mediados de siglo, cuya descripción, dejada por el organista de dicha parroquia, Roque de Ossete,

nos muestra un órgano de grandes dimensiones, que constaba de los siguientes registros²⁶:

Flautado de a 13
Flautado de violón
Octava general
Docena
Pífano de mano derecha
Quincena
Decinovenena
Ventidosena
Compuestas de Llano IV
Zímbala IV
Sobre zímbala IV
Corneta Real de mano derecha
Clarín de batalla
Clarín real (Mano derecha)
Trompeta Magna de mano derecha
Trompeta Real interior
Dulazyna
Bajoncillo de mano izquierda
Chirimías
Contras de a 26

CADERETA INTERIOR DE MANO DERECHA (¿2º TECLADO EN 4'?)

Flautado de violón de ecos
Octava general abierta
Corneta de ecos y contra ecos
Pífano de ecos
Clarín de ecos y contra ecos

La descripción de Ossette es doblemente interesante, porque en el documento que elaboró incluye nociones de registración (arte de combinar los registros del órgano para obtener los diferentes timbres del instrumento), que son muy escasas en España.

²⁶ Ossete, R.: "Plan en que se explica la obra que contiene el órgano de la iglesia de Fuente de Cantos: por su organista se explica en método músico aritmético", Legajo 79980, Vol. II, Archivo Histórico de Toledo.

VI.5. Últimos organeros del siglo XVIII

Los últimos organeros de los que tenemos datos en Llerena y su comarca, son Juan Martín de Gaspar, afincado en Berlanga pero documentada su participación en la reparación del órgano del coro bajo de Santiago en Llerena, y por último Leonardo Lucas, del que se sabe que en 1801 era enterrado en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

En Llerena se encuentra también un órgano sin documentar en el Convento de Santa Clara, se trata de un instrumento de pequeñas dimensiones, propio para la clausura, que presenta una pintura en el lateral de la caja indicando la fecha de su construcción y decoración como sigue: "Este Organo se Hizo, el año de 1780. Y se doro i pinto en el de 1789", por las fechas podría tratarse de un ejemplar de José Marchena, que como hemos visto se encontraba afincado en Llerena a finales del siglo XVIII.

Otros organeros de importancia a finales del siglo XVIII son Juan Eugenio Figelli y Pascay Caetanus Oldovini, de más que probable origen italiano y procedentes de Portugal. El primero trabajando en Alburquerque y el Convento Dominicano de Badajoz, el segundo, autor del órgano de Santa María de Olivenza construido en 1766 con amplia carrera en el país vecino.

VI.6. Organistas en Llerena

Hasta la fecha se han podido documentar unos pocos organistas del siglo XVIII en Llerena tras la consulta de las actas capitulares del ayuntamiento. Los primeros de los que se tiene noticia en dicho siglo se mencionan en el acta de 25 de Febrero de 1751, en la que se recoge un pedimento de Manuel Lacodre Vecino, de Llerena, en el que tras el fallecimiento de D. Antonio Cipriano, presbítero y organista por nombramiento de la ciudad de la Iglesia de la Granada, expone haber sido organista en las ausencias del primero, habiéndose acordado en 1748 que obtuviese la mitad de las rentas organista, por lo que solicita que se le confiera en propiedad la plaza²⁷.

En la misma acta se menciona la lectura de un memorial presentado por D. Joseph Jiménez Caro, presbítero de esta ciudad, natural de ella, en el que pide que se le nombre "para servir el órgano de la Granada", con la mitad de la renta en el ínterin de la vida de D. Antonio Cipriano. Tras deliberar y revisar la documentación se nombró a Joseph Jiménez que ya gozaba del salario de organista²⁸.

²⁷ Actas Capitulares. Archivo Municipal de Llerena.

²⁸ *Ibidem*.

No se exponen las causas de esta decisión, pero es significativo el hecho de que, a la hora de elegir entre un organista y otro, se escoge al religioso en lugar de al seglar, cumpliendo así con la norma mencionada con anterioridad de que los primeros organistas fueran religiosos.

En el acta de 23 de abril de 1785 se localiza otro caso de similares características, con un memorial presentado por Isidoro Suárez Castañeda, natural de Zafra y profesor de música, que solicita se le conceda el órgano de la Granada con motivo de que D. Juan Reyes, presbítero del Santuario de Tudía, ha sido nombrado organista y no se ha incorporado a su cargo a pesar de habersele escrito a tal fin²⁹.

Sobre este asunto, el 27 de abril de 1785 el propio Juan Reyes Sánchez, expone mediante un memorial que se haya presente en Llerena para ocupar el cargo de organista, aceptando su puesto con un salario de 100 ducados y un aumento de otros 100 por el consistorio³⁰.

VII. SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ÓRGANOS EN LA BAJA EXTREMADURA

La mayoría de los órganos conservados en la actualidad datan del siglo XVIII, con unos pocos de los siglos XIX y XX. Los del siglo XVIII representan la última época en la que los centros religiosos contaban con recursos suficientes, apoyados por donaciones privadas y por los propios consistorios locales, para abordar las construcciones de nuevos órganos que reemplazaran a los antiguos o bien remodelaciones para actualizar o ampliar los ya existentes. Esa capacidad de la iglesia se vio mermada y prácticamente anulada con las desamortizaciones y la pérdida de interés por la música de órgano y la renovación de los instrumentos, siendo pocos los ejemplares de nueva factura a partir del final de la Guerra de la Independencia, que también supuso el fin de muchos órganos que ya no dispondrían de sustituto.

A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX muchas iglesias, sobre todo pequeñas, van a dotarse con un armonio u “órgano expresivo”, instrumento de pequeñas dimensiones que emite su sonido por medio de lengüetas, con posibilidades expresivas que no tiene el órgano y que obviamente resultaba más económico y manejable. No es difícil deducir que estos instrumentos, muy interesantes por otro lado, no cubrían ni cumplían las funciones y la sonoridad

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ib.*

grandiosa de los órganos a los que sustituían. Pero fueron muchos sus defensores en España, incluso dentro del mundo del órgano³¹.

La decadencia de las instituciones religiosas desde finales del siglo XVIII hizo desaparecer paulatinamente los centros tradicionales de enseñanza musical y del órgano que se localizaban principalmente en las catedrales. El Real Conservatorio de Madrid, que fue fundado en 1830, no contaría con una clase de órgano hasta 1856³², a pesar de los notables esfuerzos de Hilarión Eslava al frente de varios profesores y músicos en este aspecto.

El concordato de 1851 firmado por el gobierno de Isabel II con la Santa Sede, hundiría aún más la calidad musical de las capillas y los organistas al limitar el acceso a la organistía de las catedrales solo a los miembros de la iglesia, quedando relegados los organistas seculares a las parroquias en las que disponían de un sueldo mísero, provocando el desinterés por los estudios de órgano.

El propio Eslava, sacerdote y compositor de reconocido prestigio, que ejerció como maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla antes de ser profesor del Real conservatorio de Madrid, criticó duramente esta actitud de la iglesia a través del Concordato, pronosticando el desastre al que se abocaba a la música religiosa y a la calidad de los organistas, al ser muy reducido el número de organistas y compositores religiosos de calidad y tener como primer criterio de elección, el pertenecer o no a la Iglesia.

El siglo XX no va a contribuir a mejorar esta situación en España, como ya expuso Carmelo Solís, ya que otro de los motivos de abandono de los órganos y de la música religiosa fue la mala interpretación generalizada que se hizo de los decretos del Concilio Vaticano II en materia artística y sobre todo musical, sustituyendo paulatinamente la música vocal y organística de gran calidad de la que se dispuso hasta bien entrado el siglo XX por otras de muy baja que no contaban a penas con los órganos salvo para acompañar el canto.

La opinión sobre esta realidad es compartida por una inmensa mayoría de organistas, músicos en general y personas con sensibilidad y gusto por la música, tanto religiosos como seculares, que ven cómo se pierde un repertorio tan rico frente a otro de tan mala calidad y carente totalmente de elegancia y solemnidad. No hay que olvidar que muchos de estos compositores eran

³¹ DEL BARCO DÍAZ, M. *La enseñanza del órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el siglo XIX* (TFM), UNIR, 2017, p. 10.

³² *Ibíd.*, p. 33.

religiosos, como es el caso del Padre Antonio Soler, figura indiscutible de la música española del siglo XVIII, o Eduardo Torres, que cubre los años finales del siglo XIX y principios del XX, siendo capaces de componer piezas de excelente calidad sin dejar de lado la religiosidad.

Por supuesto no se puede generalizar en este ni en ningún aspecto, existiendo centros religiosos que se preocupan por mantener sus instrumentos y permitir la interpretación de repertorio apropiado a los mismos, a pesar de que son cada vez más anecdóticos. Tampoco se puede obviar que, al desaparecer la figura del organista litúrgico profesional, al contrario que en países como Francia, Alemania, Austria, Países Bajos, Bélgica, etc., se añade otro escoyo al requerir un avanzado nivel para abordar tales obras musicales y la persona que ejerce como tal, rechaza el repertorio más interesante.

Queda aún por realizar una labor enorme de recuperación de instrumentos, así como del repertorio de las capillas musicales, aunque se han hecho grandes esfuerzos y avances en este aspecto. Baste recordar el programa de restauración y reconstrucción de órganos que se hizo en la década de 1980, que afectó a los órganos de la Catedral de Badajoz, al de Los Santos de Maimona, Olivenza, Villafranca de los Barros, Calzadilla de los Barros, etc., en la provincia de Badajoz y a otros tantos en la provincia de Cáceres, y fue llevada a cabo por los organeros Azpiazu y De Graaf, así como los trabajos de transcripción y reestreno de obras de las capillas extremeñas, a cargo de músicos e investigadores como Miguel Ángel Rodríguez Velásquez o Alonso Gómez Gallego, entre otros.

TRES COMPOSITORES EXTREMEÑOS: CRISTÓBAL OUDRID, JOAQUÍN VALVERDE Y JUAN SOLANO

*THREE COMPOSERS FROM EXTREMADURA: CRISTÓBAL OUDRID, JOAQUÍN
VALVERDE AND JUAN SOLANO*

Emilio García Carretero

emiderren@hotmail.com

RESUMEN: Versa nuestro trabajo sobre los músicos más importantes que, a nuestro entender, ha dado nuestra región extremeña. Dos de ellos pacenses y nacidos en el siglo XIX: Cristóbal Oudrid y Joaquín Valverde, y un tercero cacereño y del siglo XX: Juan Solano. Los dos primeros fueron imprescindibles en el género lírico español (zarzuela) y el tercero fue, y sigue siendo, uno de los mejores compositores de este género tan español que últimamente ha dado en llamarse copla. En el caso de Valverde es necesario hablar también del compositor madrileño Federico Chueca, ya que durante varios años colaboraron juntos y la obra de uno no se entiende sin la del otro. La disertación culminará con una breve relación de otros personajes relevantes que desarrollaron sus carreras en el ámbito musical.

ABSTRACT: Our work deals with, in our view, the most important musicians from Extremadura, being two of them from Badajoz and born in the 19th century: Cristóbal Oudrid and Joaquín Valverde; and the third one born in Cáceres in the 20th century: Juan Solano. The first two were essential for the Spanish lyric genre (zarzuela), whereas the third one was and still is one of the best composers of this so Spanish genre that has been lately called copla. In the case of Valverde, it is also necessary to mention the composer from Madrid Federico Chueca, since they collaborated for years. So, one's work is not understood without the other's. The dissertation finishes with a brief relationship between other relevant personalities who developed their careers in the musical field.

Emilio García Carretero

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 39-58
ISBN: 978-84-09-49390-6

I. INTRODUCCIÓN A LA ZARZUELA



A lo largo de mis muchos años de trabajo en el mundo del espectáculo, siempre me llamó la atención la creencia de los profesionales de la música de que Extremadura, si bien es tierra de conquistadores, no es proclive a dar entre sus hijos músicos y artistas insignes. La fama sobre esto se la llevan comunidades como Valencia, Cataluña, Madrid o Andalucía.

Cierto que estas regiones de nuestra España tienen entre sus hijos músicos tan célebres como, por nombrar algunos, el valenciano José Serrano, el catalán Amadeo Vives, el madrileño Federico Moreno Torroba, o andaluces tan ilustres como puedan ser el gaditano Manuel de Falla o el sevillano Joaquín Turina. Por supuesto que cualquier otra comunidad española cuenta con músicos extraordinarios que en su momento alcanzaron la fama y también la inmortalidad.

Puede decirse que Extremadura alcanza más notoriedad por sus extraordinarios pintores, presididos por nuestro genial paisano Francisco de Zurbarán, pero no podemos olvidar que también nuestra patria chica ha dado hijos que han elevado a Euterpe, diosa de la música, a la misma altura que pudiera hacerlo cualquier compositor nacido en otro lugar de España o del mundo.

Desde siglos ha, tanto Cáceres como Badajoz han dado músicos geniales, tanto compositores, como instrumentistas o cantantes. Imposible sería en el tiempo del que disponemos en estas charlas de Jornadas Históricas, hacer mención de todos ellos, por lo que me voy a centrar en el trabajo de tres compositores si bien, aunque no sea más que de pasada, procuraré citar algunos músicos más que por derecho propio deberían ser minuciosamente analizados en este trabajo que les presento.

Los compositores sobre los que voy a versar son los pacenses Cristóbal Oudrid y Joaquín Valverde, y el cacereño Juan Solano Pedrero.

Para centrarnos un poco voy a hacer una brevísima referencia a lo que significa dentro de la música española el género denominado Zarzuela.

Este género tan español nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y más concretamente en el palacio de la Zarzuela en el que, por aquellos

años, descansaba del trajín de sus cacerías el infante don Fernando de Austria, hermano del rey Felipe IV.

A expensas del infante, se organizaba para cumplimentar a sus numerosos invitados unas representaciones teatrales cuyos argumentos escribían los mejores poetas del momento y sirva como ejemplo un nombre: don Pedro Calderón de la Barca, que en unión de músicos como Sebastián Durón o Antonio Literes creaban unos espectáculos híbridos mezcla de partes habladas y cantadas que los cortesanos dieron en llamar “fiestas de la Zarzuela”.

Las “fiestas de la Zarzuela” lograron tal éxito que prontamente pasaron a ser representadas en el Palacio del Buen Retiro para que pudiesen ser gozadas por aquellos cortesanos que no tenían fácil acceso al palacio de la Zarzuela, y más tarde en los Corrales del Príncipe o de la Cruz donde ya podían ser contempladas por el público en general que de forma un tanto arbitraria dio en denominar aquellos espectáculos con el nombre de “Zarzuela”.

El apelativo hizo fortuna y así sigue llamándose a estos espectáculos que, sin duda alguna, se identifican con la música española como ningún otro género ya que reúne en sus pentagramas la música popular y folclórica con la inspiración más o menos afortunada de sus compositores que nunca dudaron en ir dotando sus obras con las tendencias musicales imperantes en cada momento de su ya larguísima historia.

Al iniciarse el siglo XIX el favor del numerosísimo público que asistía a los teatros se decantaba por los espectáculos zarzuelísticos y año tras año favorecía cada vez más con su presencia las temporadas de zarzuela que se ponían en escena en Madrid y que muy pronto pasaron a representarse en ciudades como Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao y todas las más importantes del país.

II. CRISTÓBAL OUDRID

En el año 1844 llega a la corte un joven extremeño llamado Cristóbal, que contacta con el entonces célebre músico Baltasar Saldoni, del que recibe algunas clases y también ayuda para introducirse en el mundillo de la música, logrando dar algunos conciertos de piano y componiendo distintas piezas musicales para ser ejecutadas en los salones más o menos aristocráticos.

En 1846 estrena en el Teatro del Príncipe –el que hoy conocemos como Teatro Español– su primera zarzuela: *La venta del puerto o Juanillo el contrabandista*, ambientada en tierras andaluzas y que contaba con libreto de uno de

los mejores actores cómicos que ha dado el teatro español: Mariano Fernández, hombre de inquietudes culturales que en ocasiones plasmaba en obras teatrales que casi siempre eran interpretadas por él mismo.



Fig. 1: El compositor Cristóbal Oudrid, en la época de sus primeros triunfos en la lírica

Pero ¿quién es este joven de veintiún años que ha obtenido un éxito aceptable con esta zarzuela y que ya empieza a ser conocido entre los cómicos como “el maestro Oudrid”?

Cristóbal Oudrid Segura, nacido en Badajoz el 7 de febrero de 1825, hijo del músico militar Cristóbal Oudrid y Estarón, nacido en Madrid aunque de origen francés, el cual fue destinado a Badajoz, donde casó con la pacense Antonia Segura González.

Fue su padre su primer maestro y el niño Cristóbal mostró tales aptitudes para la música que en poco tiempo llegó a dominar todos los instrumentos de la banda que su padre dirigía. Prontamente su padre intuye que su hijo necesita horizontes más extensos del que puede proporcionarle la capital pacense y autoriza su traslado a Madrid con el principal objeto de los estudios musicales de un muchacho que en seguida muestra más preferencias por la vida nocherniega de cafés y teatros que por el estudio propiamente dicho.

Por otra parte, la extrema simpatía y fantasía del extremeño -que se hizo célebre narrando en las tertulias cafeteriles las hazañas de su abuelo paterno, emigrante de origen flamenco que había tomado parte activa en la batalla de Waterloo, formado parte del ejército de Napoleón Bonaparte, y que él exageraba de forma harto notoria- unido al éxito que prontamente adquirieron sus producciones, hicieron que Cristóbal, si bien no dejó de lado los estudios, no los tuvo en cuenta todo lo que su progenitor hubiese deseado.

Como iremos viendo, Oudrid fue un músico que siempre basó sus composiciones en temas populares. Es por eso que algunos de los números de sus obras nos recuerdan algún canto popular de la región en la que radique el argumento de las mismas. Un ejemplo: en su zarzuela *El molinero de Subiza*, una de las más exitosas de su carrera, hay un número que es la “Salve Marinera”, la tan célebre *Salve, Estrella de los mares..., salve...* Bien, a estas alturas yo no he logrado averiguar si esta salve se basa en la música de Oudrid, o es el compositor quien basa su música en la Salve que entonan los marineros. Algo parecido pasa con su obra más conocida al día de hoy: *El sitio de Zaragoza*, que tiene en su partitura reminiscencia de diversos ritmos militares que, posiblemente, el músico escuchaba durante su niñez y adolescencia en la Banda dirigida por su padre.

Por desgracia no puedo extenderme todo lo que quisiera y merece la obra de nuestro insigne músico, pero no quiero dejar en el tintero comentar algo sobre lo que fue el gran error de Cristóbal Oudrid. Ciertamente que el maestro pertenece por derecho propio a la gran historia de la música española, y así está reconocido por todos los historiadores, pero... cometió un error que ayudó a que su obra fuese olvidada mucho antes que las de otros músicos de su generación, a pesar de que, algunos de ellos, estaban muy por debajo de su genio.

A mediados del siglo XIX, la zarzuela estaba en pleno auge. En estos años la “zarzuela grande” está de plena actualidad. Compositores como Emilio Arrieta, Joaquín Gaztambide, y muchos otros presididos por el insigne maestro madrileño Francisco Asenjo Barbieri, lograron situar el género lírico español a la altura de la ópera italiana, muy del gusto de aquella sociedad que en muchas ocasiones iba al teatro más para ser vistos que para ver ellos lo que pasaba en el escenario. Muy por el contrario de las clases populares, que son las que verdaderamente tenían la zarzuela entre sus preferencias y fueron las que lograron elevar a ésta muy por encima de cualquier otro género musical.

En Madrid era el Teatro del Circo el local de más categoría de los que programaban temporadas de zarzuela –que también se daban en muchos otros–. Se representan por estos años, mediados del siglo XIX, obras de los compositores nombrados, entre las que destacan por el éxito las del compositor pacense. Es entonces cuando Barbieri y Gaztambide conciben la idea de formar un consorcio con la que explotar el exitoso género.

El resultado es la formación de una sociedad constituida por siete personas: el barítono Francisco Salas, el dramaturgo José Olona y los músicos José Incenga, Rafael Hernando, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide y Cristóbal Oudrid que, como primera medida, toman en arriendo el Teatro del Circo, el cual, musicalmente hablando, había de ser dirigido por el maestro pacense, y representar en él preferentemente las obras de los autores participes de la sociedad, sin despreciar otras de autores de la relevancia de Emilio Arrieta, por poner un ejemplo.

A pesar del oneroso arrendamiento del Teatro del Circo, el éxito financiero del año 1855 sorprendió gratamente a todos y pensando en dar un paso adelante que fuese decisivo para sus respectivas carreras y para el género musical que explotaban deciden arriesgarse y construir un nuevo teatro del que sean empresa, tanto del local como de la compañía.

El proyecto, económicamente hablando, es de mucha envergadura, cada uno de los socios ha de poner en juego una importante cantidad de dinero además de hacerse cargo de pagar periódicamente lo acordado con el banquero don Francisco de las Rivas, que se erige en promotor del que había de ser el, por fortuna aún hoy conocido, Teatro de la Zarzuela.



Fig. 2: Teatro de la Zarzuela, Madrid.

Los desacuerdos surgidos entre los miembros de la sociedad hacen que, casi en el último momento, los músicos Incenga, Hernando y Oudrid abandonen la misma y queden fuera del proyecto más importante que ha vivido la historia de nuestro género lírico con la construcción de un local que desde el momento mismo de su inauguración, 10 de octubre de 1856, ha sido testigo de los triunfos más fulgurantes que pueda haber conocido la música española.

Por fortuna Cristóbal Oudrid no sería ajeno al recién creado teatro, ya que sus obras eran sinónimo de éxito en cualquier lugar y local donde se representasen. Por otra parte, la política empresarial llevada a cabo por el cantante Francisco Salas y los maestros Barbieri y Gaztambide, que en definitiva fueron los responsables del nuevo teatro, no desdeñaban para su escenario cualquier obra que “oliese” a éxito, ni aunque fuese de un compañero que tantos quebraderos de cabeza pudo darles en la Sociedad Lírico Española, como fue nuestro paisano Cristóbal Oudrid.



Fig. 3: Cristóbal Oudrid en su época de madurez

Para muestra un botón: cuando el 27 de diciembre de 1870 se produce en Madrid el atentado en el que resultó asesinado el general don Juan Prim y Prats, en el Teatro de la Zarzuela se representaba una obra de Oudrid: *El molinero de Subiza*, estrenada pocos días antes del atentado (21 de diciembre). Lógicamente el atentado causó enorme impacto en la política, era inminente la entrada en Madrid del efímero rey Amadeo I de Saboya, y por supuesto la sociedad encontraba poco segura las oscuras calles de aquel Madrid, por lo que

optó por quedarse en casa y no asistir a los teatros, por los que muchos locales se vieron obligados a cerrar ante la ausencia de público. Una de las pocas excepciones fue el Teatro de la Zarzuela que ponía en escena *El molinero de Subiza*, a pesar de encontrarse este local prácticamente al lado de la calle del Turco (hoy Marqués de Cubas), y de estar acordonado el lugar donde se había producido el atentado; la gente siguió llenando el teatro de la Zarzuela y aplaudiendo al maestro Oudrid y a su magnífica obra.

Como no puedo extenderme mucho no quiero finalizar la reseña sobre el más grande de los músicos pacenses sin recalcar que el compositor don Cristóbal Oudrid fue uno de los grandes pilares del género lírico español del siglo XIX, llegando a estrenar la friolera de ochenta y ocho zarzuelas e innumerables piezas sinfónicas como *El Sitio de Zaragoza*, una de las pocas composiciones suyas que han llegado a nuestros días.

De él decía Peña y Goñi¹, ante el análisis detenido de su obra: “Puede afirmarse que Oudrid es uno de los pilares de la construcción del género lírico español en el siglo XIX. Mas, ¿qué ha quedado de todo el caudal de la obra que escribió?: más de ochenta zarzuelas y multitud de canciones y piezas instrumentales como *El sitio de Zaragoza* y la Salve marinera de la zarzuela *El molinero de Subiza*, y estas dos composiciones, si el público tiene ocasión de escucharlas, lo hace sin saber que pertenecen a la inspiración del compositor extremeño”.

Falleció en Madrid el 13 de marzo de 1877, a los 52 años de edad, ejerciendo por aquel entonces el cargo de director musical del Teatro Real de Madrid.

III. JOAQUÍN VALVERDE

El segundo de nuestros protagonistas es otro grande de nuestra zarzuela Don Joaquín Valverde Durán, nació en Badajoz el 27 de febrero de 1846, donde inició sus estudios al mismo tiempo que su carrera musical como flautista en bandas y orquestas de diversos teatros. Tras fallecer su progenitor se trasladó con su madre a Madrid al amparo de su hermana Balbina, actriz famosa, que logró colocarlo en la orquesta del Teatro Español, donde ella había iniciado su carrera de actriz.

Ingresa en el Real Conservatorio de Música consolidando sus estudios de flauta e inicia los de composición con el gran Emilio Arrieta, el popular au-

¹ Antonio Peña y Goñi (San Sebastián, 2 de noviembre de 1846 – Madrid, 13 de noviembre de 1996) crítico teatral y taurino, musicólogo y compositor.

tor de la ópera *Marina*, con tal aprovechamiento que en el año 1867 consigue el primer premio en flauta y en 1870 el de composición.

De inmediato empieza su carrera profesional en Madrid como director de orquesta de teatros tan distintos como el Español, Comedia o Apolo, por poner algunos ejemplos, logrando prontamente el respeto de sus compañeros y del público por su buen hacer profesional y su compañerismo para con todos.

No deja de ser curioso que un músico como Joaquín Valverde, que está considerado como uno de los mejores compositores del mal llamado “género chico”, estuviese siempre a la sombra de otro músico: Federico Chueca. Es inevitable al hablar de Valverde tenerlo que hacer también de Chueca ya que gran parte de la obra de ambos va unida como si se tratase de hermanos siameses.

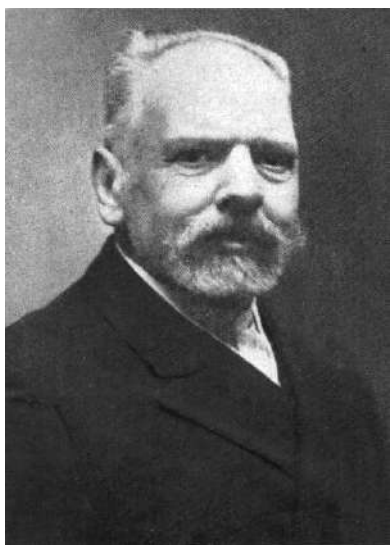


Fig. 4: El compositor Joaquín Valverde



Fig. 5: El compositor Federico Chueca

El madrileño Federico Chueca había nacido, como Joaquín Valverde, en el año 1846. Ambos músicos nada más conocerse inician una amistad que duraría hasta la muerte y en la que ponen de manifiesto la alegría de vivir y la predilección que sienten por la música retozona y castiza que es la predominante en el naciente teatro por horas, que prontamente se haría popular con la denominación de “género chico”.

Valverde y Chueca se conocen el año 1876 cuando ambos cuentan treinta años de edad; Valverde ya había estrenado, con distinto éxito, diversas obras instrumentales para las orquestas de los teatros que dirigía, pero no había logrado ese éxito tan deseado por todo artista y que sirve para colocarse, si no en cabeza, sí entre los primeros artistas de la disciplina que se ejerza.

Por su parte Chueca tampoco había logrado situarse, ni mucho menos, entre los compositores preferidos del público que, por otra parte, sí apreciaba la enorme inspiración, el talento y la simpatía del músico madrileño, que tenía un poder de captación que subyugaba a todo aquél que le escuchaba en los cafés en los que ejercía como pianista y donde improvisaba de continuo dando rienda suelta a su inspiración prodigiosa.

Si esto, la inspiración, era el fuerte de la personalidad de Chueca, lo mejor de Valverde estaba constituido por el método y el trabajo continuo, que daban como resultado unas composiciones donde la instrumentación de la orquesta brillaba de forma contundente y esplendorosa.

Ambos jóvenes, al conocerse, deciden colaborar en alguna zarzuelita en la que Chueca se encargue de crear la música y Valverde de llevarla al pentagrama, si bien aportando éste –además de la instrumentación– la técnica necesaria para que la exuberante inspiración de Chueca se quede en la medida justa que el teatro musical requiere.

Esa colaboración da sus primeros frutos el año 1877 en el que estrenan dos obras: *¡A los toros!* y *El maestro de obra prima*, piezas que sirven para consolidar tanto las carreras de ambos músicos como el naciente teatro por horas que en la década de los ochenta de ese siglo XIX logrará imponerse como el preferido por el público de toda España.

La colaboración de ambos músicos duraría alrededor de unos quince años, hasta que en los primeros de la década de los noventa el maestro Federico Chueca se cansase de escuchar lo mucho que se aprovechaba del duro trabajo del maestro Joaquín Valverde, por lo que ambos, sin romper la amistad, decidieron separarse. Pero su unión dio como resultado obras inmortales como *La Gran Vía*, *La canción de la Lola*, *Cádiz*, *De Madrid a París*, *El año pasado por agua*, y un largo etc., que casi siempre son nombradas como obras de Chueca, sin pararse a considerar la gran parte que en la autoría pertenece a nuestro paisano el compositor don Joaquín Valverde.

También colaboró Valverde con otros compositores de gran talla: Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí, Tomás López Torregrosa, Tomás Bretón y, por supuesto, con su hijo Quinito, del que ahora hablaremos.

Tras cesar su colaboración con Chueca, el maestro Valverde estrenó obras en solitario que alcanzaron notoriedad: *La segunda tiple*, que consiguió un buen éxito, o *El director*, o *La isla de los suspiros*, que fue la obra que marcó su despedida del teatro. Falleció en Madrid el 17 de marzo de 1910.

No debo terminar esta sucinta biografía del compositor don Joaquín Valverde sin hacer referencia a su hermana Balbina y a su hijo de igual nombre: Balbina Valverde nació en Badajoz el 1 de abril de 1840 y falleció en Madrid un par de meses antes que su hermano. Fue una actriz portentosa especializada en papeles de carácter y que en su juventud también hizo incursiones dentro del género lírico. Durante más de tres décadas fue la actriz favorita del Teatro Lara, de Madrid, en el que estrenó obras de todos los grandes autores de su época, incluido nuestro glorioso Premio Nobel de literatura don Jacinto Benavente que escribió pensando en ella *Los intereses creados*, una de sus mejores obras. Al casar su hija con el dramaturgo Sisesio Delgado, fundador con el maestro Ruperto Chapí de la Sociedad General de Autores, dio vida a la saga teatral Familia Delgado en la que han militado grandes actores y actrices que han llegado a nuestros días.



Fig. 6: La actriz Balbina Valverde



Fig. 7: El compositor Quinito Valverde

La obra de la que el maestro Joaquín Valverde se sentía más orgulloso era su hijo de igual nombre al cual el mundillo del teatro denominó siempre Quinito, para diferenciarle de su padre. Quinito fue un extraordinario pianista y compositor que se decantó más por la música que le tocó vivir en su juventud, el cuplé; compuso casi todas las canciones que estrenó la malograda y gran Consuelo Vello Cano "Fornarina", como la celeberrima *Clavelitos*, tema que, convertida en pieza de concierto, han cantado numerosísimas cantantes tanto líricas como Victoria de los Ángeles, o de canción ligera como Sara Montiel.

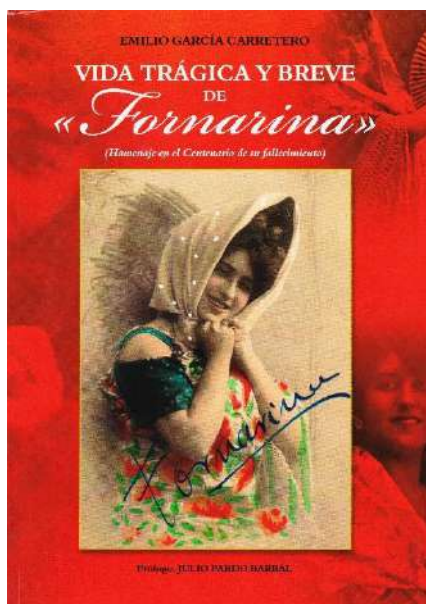


Fig. 8: La cupletista Consuelo Vello Cano, La Fornarina

Quinito fue un hombre que bebió su vida muy aprisa, falleció en México el año 1918 cuando contaba cuarenta y tres años de edad.

IV. JUAN SOLANO

Y llegamos ya a nuestro tercer protagonista: el músico cacereño don Juan Solano Pedrero, nacido en Cáceres el 26 de diciembre de 1919, según algunas fuentes, o en 1922, según otras.

Ya de niño comenzó sus estudios de solfeo y piano con distintos profesores de su ciudad natal para pasar, en plena adolescencia, al conservatorio de Sevilla, en el que terminó sus estudios con el máximo aprovechamiento.

Se traslada a Madrid muy joven pensando en integrarse en el Ejército, del que llegó a formar parte durante algún tiempo, pero su amistad con poetas como Xandro Valerio, José Antonio Ochaíta, Alejo Montoro, o Rafael de León, hizo que el pensamiento de Solano con respecto a su futuro profesional cambiase de forma radical.



Fig. 9: El maestro Juan Solano

Era aún militar cuando colabora con Alejo Montoro, que le hace las correspondientes letras para dos canciones que habían de constituir el primer disco que se graba del compositor cacereño. Estas dos canciones, cantadas por un tenor de nombre García Guirao, llevan por títulos “Tarde de otoño en Plate-rías” y “Madre”, canciones que aún están en el recuerdo colectivo de muchísimos españoles.

Estamos hablando de los primeros años cuarenta del siglo veinte, los tristes años de posguerra y miseria y en los que el público está ansioso por evadirse de los cotidianos problemas a lo que ayuda de forma harto expresiva la radio.

Las dos canciones citadas obtienen desde el primer momento un éxito absoluto. El cantante García Guirao, abandonó la zarzuela, género del que provenía, para dedicarse a la canción ligera y aprovechando un excelente contrato marchó a la Argentina, país en el que desarrollaría toda su labor profesional. Por su parte, Solano, abandona el ejército para dedicarse en exclusividad a la música y tras cesar su cooperación con Alejo Montoro da comienzo la colabo-

ración con José Antonio Ochaita y Xandró Valerio, que duraría hasta el fallecimiento de ambos poetas. Posteriormente habría de colaborar el maestro con poetas de la talla de Rafael de León o de Manuel Benítez Carrasco.

Al inicio de la década de los cincuenta, del pasado siglo, el trío formado por Ochaita, Valerio y Solano escriben para una jovencísima Antoñita Moreno un espectáculo con el título de “Antonia, La Cantaora”, estrenado en el madrileño Teatro Fontalba el 28 de octubre de 1950, que incluía una canción en el final del espectáculo, llamada “Sortija de oro”. Todo el espectáculo constituyó un enorme éxito, pero la citada canción fue un triunfo de tal magnitud que a la siguiente temporada el espectáculo presentado por Antoñita Moreno ya no llevaba por título “Antonia, la Cantaora” sino “Sortija de Oro”. Durante la larga vida profesional de la señora Moreno, “Sortija de Oro” fue uno de sus temas fetiches del que nunca pudo, ni quiso, prescindir. Me contaba Antoñita que en los treinta y cinco recitales efectuados por ella en la Unión Soviética, durante el año 1969, en que llevaba un repertorio compuesto por canciones de García Lorca, Machado o Juan Ramón Jiménez, era esta “sortijita” –como ella la llamaba– uno de los preferidos por el público moscovita.



Fig. 10: La cantante Antoñita Moreno

Volviendo a Solano, hay que decir que el trío Ochaita, Valerio y Solano se sitúa dentro del género folclórico a la altura del compuesto por el dramaturgo Antonio Quintero, el poeta Rafael de León y el músico Manuel López Quiroga, los super populares “Quintero, León y Quiroga”. Haciendo esta comparación podemos darnos cuenta del triunfo conseguido por el compositor extremeño.

Si hubiéramos de relatar todos y cada uno de los éxitos del maestro Solano haríamos esta Jornada interminable. Basta decir que compuso sus canciones para todas las grandes artistas del mal llamado género folclórico. ¿Quién no ha cantado, o al menos tarareado, alguna vez, canciones como “A tu vera”, con la que ganó el primer premio del Festival de Benidorm en 1961 y que estrenó Dolores Vargas “la Terremoto”, y que Lola Flores incorporó a su repertorio con éxito de clamor; o “Tengo miedo”, con que consiguió el primer premio del Festival de la Costa Verde, y que han cantado todas las grandes artistas del género, desde Marifé de Triana a Rocío Jurado? En la carrera de esta última, el maestro Solano fue pieza fundamental para su consolidación.



Fig. 11: Libro de partituras de Juan Solano

Forman legión los éxitos de Juan Solano en las voces de Concha Piquer, de Antoñita Moreno y de un largo etc, pues, sin excepción, todas las cantantes dedicadas al género que el músico extremeño dominó, han incluido en su repertorio canciones de nuestro inmortal paisano, gloria de Extremadura, que también dio muchos éxitos al popular cantante Manolo Escobar. Por poner sólo un ejemplo: “El porompopero”, una de las canciones más cansinas –por lo repetitiva– de la historia de la copla. Por otra parte, es imprescindible destacar que fue el maestro Juan Solano el artífice de la subida al puesto más destacado del pódium de la copla de la, por entonces jovencísima, Isabel Pantoja, a la que

el maestro montó sus primeros espectáculos y escribió sus primeros éxitos como la canción titulada “Un clavel”, por citar uno de los muchísimos éxitos de la cantante sevillana.

No puedo resistirme a narrar mi experiencia personal con el maestro Juan Solano: un día de San Antonio de principios de la década de los noventa, conocí al maestro en casa de nuestra común amiga Antoñita Moreno. Como se trataba de una fiesta en la que había amigos del mundillo del espectáculo, en un momento de euforia casi todos cantamos o hicimos algo relacionado con nuestras disciplinas artísticas. Yo canté, creo que “Granada”, de Agustín Lara, que fue escuchada muy atentamente por el maestro. Al terminar de cantar el maestro me hizo una indicación para que me acercarse a la silla dónde estaba sentado –ya estaba muy torpe de movimientos– y me confesó que hacía muchos años que andaba detrás de una voz como la mía que, en cierto modo, le recordaba en la tesitura a la de aquel tenor de nombre García Guirao para el que había compuesto sus primeras canciones.

Muy gentilmente, el maestro me envió a mi domicilio las partituras de tres canciones: “Tarde de Otoño en Platerías”, “Madre” y “¡Ay, qué bonito es Madrid!

Grabé las tres canciones. Una de ella, “Tarde de Otoño en Platerías” dio título a mi primer disco, y puedo asegurarles que es un tema que va unido a mí como una segunda piel.

Aquello pudo haber sido una hermosa colaboración entre extremeños. No fue posible: el gran compositor don Juan Solano Pedrero falleció en Málaga el 23 de abril de 1992 y por mi parte, gracias al tema “Tarde de otoño en Platerías”, me dio la oportunidad de iniciar, al margen de mi trabajo habitual en el Coro Titular del Teatro de la Zarzuela, una serie de recitales y colaboraciones con otras compañías, así como diversas entidades bancarias que me incluyeron en su agenda cultural, como en diversos hoteles, restaurantes, etc.

V. OTROS AUTORES

No quiero finalizar esta disertación sin hacer mención de otros grandes artistas extremeños que por sí solos merecen toda la atención. En primer y destacado lugar he de nombrar al profesor Don Manuel García Matos. El gran folclorista nació en Plasencia (Cáceres) el 4 de enero de 1912. Fue un músico de un rigor y una seriedad extrema en la investigación de la música española, lo que hizo que su trabajo fuese reconocido internacionalmente.

Fruto de su trabajo y sus arduos estudios son “Cancionero Musical de la Provincia de Madrid”, “Lírica Popular de la Alta Extremadura”, “Danzas Populares de Andalucía”, así como una gran colección de estudios sobre el flamenco, por lo que fue clasificado como uno de los más grandes flamencólogos de su momento. Falleció el año 1974 en posesión de innumerables premios y distinciones.

También quiero en esta charla nombrar a algunos artistas pacenses que en su momento triunfaron plenamente en distintas disciplinas musicales. Nombraré solo a cuatro, aunque la lista podía ser interminable: la soprano del



Fig. 12: El musicólogo Manuel García Matos



Fig. 13: La soprano Teresa Istúriz

siglo XIX Teresa Insturiz, nacida en Badajoz, llevó a cabo una carrera internacional cantando en los mejores Teatros de Ópera del mundo. Los almendralejenses Carmen Flores y Francisco Ortiz. Ella, una de las cupletistas más famosas e importantes de la primera mitad del siglo XX, actuó en toda España y en diversos países hispanoamericanos. De esta artista existe una biografía escrita por mí. Él, extraordinario tenor que llevó a cabo una exitosa carrera internacional en la ópera y en la zarzuela, y tras abandonar los escenarios se reconvirtió en magnífico profesor de canto. Desgraciadamente este año de 2022, el admirado Paco Ortiz falleció a los ochenta y dos años de edad. Con mi paisano Paco Ortiz compartí en muchas ocasiones el escenario del madrileño Teatro de

la Zarzuela, siendo testigo directo de la mucha admiración y cariño que el público madrileño le tributaba.

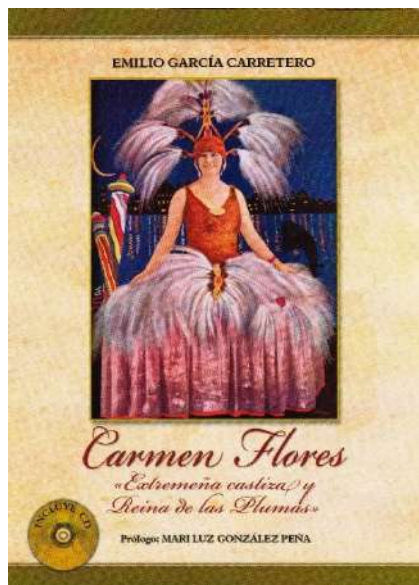


Fig. 14: La cupletista Carmen Flores



Fig. 15: El tenor Francisco Ortiz

La gran artista pacense Olga Ramos fue una mujer extraordinaria, además de bellísima. Nacida en Badajoz el 18 de julio de 1918, poseía una preparación artística que muy pocas veces se da en las artistas del género que cultivó. Fue una violinista extraordinaria componente de una orquesta femenina que en los inmediatos años de nuestra guerra civil tuvo muchísimo éxito en los distintos locales en los que desarrolló su carrera. Más tarde derivó a la canción en un género, ya decadente por aquellos años y que ella con su talento supo poner de plena actualidad: el cuplé. Un género que ya parecía olvidado pero que por obra y gracia de su encanto y dominio del escenario volvió a estar entre los preferidos del numerosísimo público que seguía a esta gran artista ya convertida en un icono del Madrid más castizo y Verbenero. Durante años su espectáculo “Las noches del Cuplé” se mantuvo en un local fijo del Madrid más clásico y castizo. Queridísima por el público de toda España, pero especialmente por el madrileño, ya que fue en la capital de la nación donde ella desarrolló preferentemente su carrera.

Falleció en Madrid el 25 de agosto de 2005, pero su arte no se perdió con su muerte ya que su hija, Olga María Ramos, mantiene su legado con la misma gracia y arte que su progenitora.

Olga Ramos, que adoraba Madrid, siempre presumió de ser pacense y llevó el nombre de Extremadura con el legítimo orgullo que debe hacerlo todos los buenos hijos de nuestra noble tierra.



Fig. 16: La cupletista Olga Ramos

Fuente de Cantos, nuestro pueblo, cuenta también con ilustres personalidades que han destacado, y destacan aún, dentro de un género tan tradicional como es el flamenco: muy sucintamente, quiero nombrar a don Manuel Yerga Lancharro, que fue alcalde de nuestro pueblo, y que llevó a cabo un gran trabajo de investigación en el campo del flamenco que le valió ser reconocido por todos los profesionales de ese género como uno de los investigadores más veraces y prestigiosos de nuestro país. Don Manuel Yerga había nacido en nuestro pueblo el 7 de abril de 1923 y falleció el 8 de enero de 2000.

El prestigio de don Manuel como flamencólogo fue heredado, por su mucha sapiencia y preparación, por un gran amigo de todos nosotros: Paco Zambrano, autor de numerosos libros biográficos que han venido a llenar la laguna que existía sobre la vida de diversos artistas flamencos que gracias a su labor han sido rescatados del olvido.

Por último, Rafael Candelario Matamoros, dueño de una privilegiada voz flamenca y al que todos conocemos por el apodo que le dio nada más y nada menos que el gran don Juan Valderrama, Juanito Valderrama: *Rafael el Extremeño*, artista de éxito reconocido en el mundillo flamenco, siempre vinculado y orgulloso de su natal Fuente de Cantos. Hombre que merece un mayor reconocimiento de este su pueblo.

EL PATRIMONIO MUSICAL HISTÓRICO DE EXTREMADURA. UN PROYECTO PARA SU RECUPERACIÓN Y CONSERVACIÓN

*THE HISTORICAL MUSIC HERITAGE OF EXTREMADURA. A PROJECT
FOR ITS RECOVERY AND CONSERVATION*

Francisco Rodilla León

Universidad de Extremadura
franro@unex.es

RESUMEN: Los centros religiosos de la comunidad de Extremadura guardan un patrimonio musical histórico apenas conocido y valorado. Ni siquiera se han publicado los catálogos completos de la música conservada en las catedrales de esta comunidad. La toma de conciencia en los últimos años por parte de los cabildos de la importancia de este legado musical y el esfuerzo de algunos investigadores en darlo a conocer ha permitido llevar a cabo un proyecto de investigación que ha conseguido no solo conservar para el futuro gran parte de estos fondos musicales (los libros de canto de órgano y la música "a papeles") mediante su digitalización en formato fotográfico de alta calidad, sino también darlos a conocer a través de ediciones musicales, estudios sobre los repertorios conservados y su difusión en conciertos. En nuestro trabajo se explica el proceso seguido en este proyecto de investigación y algunos de los resultados más relevantes.

ABSTRACT: The religious centers of the community of Extremadura keep a barely known and valued historical musical heritage. The complete catalogs of the music preserved in the cathedrals of this community have not even been published. The awareness in recent years on the part of the councils of the importance of this musical legacy and the effort of some researchers to make it known has allowed them to carry out a research project that has managed not only to preserve a large part of it for the future of these musical collections (organ songbooks and music "on paper") by digitizing them in high-quality photographic format, but also by making them known through musical editions, studies on the preserved repertoires and their dissemination in concerts. In our work we explain the process followed in this research project and some of the most relevant results.

Francisco Rodilla León

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 59-81
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. INTRODUCCIÓN

En la actualidad el conocimiento que se tiene respecto a la aportación de la música histórica de Extremadura al conjunto de músicas de nuestro país es exiguo e incompleto. A ello hay que sumar que por el momento disponemos de muy pocas fuentes accesibles para su estudio. El único centro religioso que hasta hace poco tiempo estaba en condiciones de facilitar a investigadores una parte importante de sus fondos musicales (el fondo jerónimo) en formato digital era el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Por otra parte, las posibilidades de consulta que generalmente ofrecen todavía los archivos catedralicios de Extremadura a investigadores son muy limitadas por el carácter privado de los mismos, razones de horarios, acceso y desplazamientos a estos centros, etc.

Recientemente hemos concluido un proyecto de investigación en el que se ha llevado a cabo la digitalización de buena parte de los fondos musicales extremeños más relevantes por su cantidad y calidad (los correspondientes a la música de canto de órgano y a la música “a papeles”), guardados en las catedrales de Badajoz, Coria y Plasencia, con el fin de conservarlos en formato digital fotográfico de alta calidad. El resultado ha sido unas 90.000 fotografías que forman un corpus de más de 4.200 obras que ya se hallan a disposición de investigadores para su consulta y estudio.

De forma paralela, también se han realizado otras tareas, como la catalogación de estos fondos o el trabajo de estudio y transcripción musical de algunas de estas fuentes, con vistas a ser puestas a disposición de intérpretes tanto en versiones prácticas como en ediciones críticas.

En este trabajo se explicará el proceso seguido en la digitalización, catalogación y transcripción final para su interpretación de ciertas obras de interés histórico y musical, tanto las procedentes de los libros de canto de órgano de los siglos XVI al XVII como de partituras manuscritas, fundamentalmente del XVIII, todo ello con el fin de dar a conocer una parte importante del patrimonio musical que todavía atesoran nuestras catedrales.

II. LOS ESTUDIOS SOBRE EL PATRIMONIO MUSICAL CONSERVADO EN EXTREMADURA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya se ha señalado, se cuenta todavía con poca información sobre el patrimonio musical histórico conservado en Extremadura a pesar de los esfuerzos que en las últimas décadas se han realizado para mostrar la calidad y cantidad del mismo. Prueba de ello son los pocos párrafos que se dedican a los maestros de capilla y obras conservadas en nuestras catedrales o en el Monasterio de Guadalupe, en los ya clásicos libros generalistas de Historia de la Música Española¹. Ni siquiera en las últimas publicaciones de Historia de la Música realizadas en la última década se encuentra información de interés; es más, se obvia toda referencia a la música de los centros religiosos más importantes de esta Comunidad².

Sin embargo, se debe prestar atención a los trabajos que a lo largo del pasado siglo se realizaron sobre la música y músicos extremeños: en primer lugar, los estudios sobre la música de la catedral de Badajoz publicados en los años sesenta del siglo pasado por Santiago Kastner en la revista *Anuario Musical*³. Mención aparte merecen los documentados artículos firmados por Carmelo Solís en las décadas finales del pasado siglo dedicados a la música en la Baja Extremadura⁴. Las últimas aportaciones sobre la música catedralicia de

¹ LÓPEZ-CALO, J. *Historia de la Música española*, 3: *El siglo XVII*, Alianza Música, Madrid, 1988, o MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española*, 4: *Siglo XVIII* (1985, reimpr. 1993).

² Con el título genérico de *Historia de la Música española e hispanoamericana*, se han editado 8 volúmenes que abarcan los diferentes períodos históricos desde diferentes enfoques, según la temática asignada a cada uno de los autores de cada capítulo. A este respecto, podrían haber resultado interesantes en lo que se refiere a la aportación extremeña al conjunto de músicas de nuestro país los siguientes volúmenes: Vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, (coord.) María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, 2012; Vol. 3: *La música en el siglo XVII*, (coord.) Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, 2016; Vol. 4: *La música en el siglo XVIII* (coord.) José Máximo LEZA CRUZ, 2014.

³ KASTNER, Macario Santiago: "La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)", *Anuario Musical*, 12, 1957, pp. 123-146; del mismo autor: "La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)", *Anuario Musical*, 15 1960, pp. 63-84; "La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)", *Anuario Musical*, 18, 1963, pp. 223-238.

⁴ Los trabajos de este investigador fueron numerosos y con aportaciones de gran interés, tanto en el ámbito de la Historia del Arte como de la Historia de la Música en Extremadura. En todo caso, destaca su aportación al conocimiento del órgano en Extremadura que realizó con su tesis doctoral: "El órgano en Extremadura (siglos XV al XIX). Estudio y catalogación", defendida en la Universidad de Extremadura en 1990, investigación que, a pesar de los esfuerzos realizados últimamente, todavía permanece a la espera de su publicación. Otros trabajos, dedicados tanto al órgano en Extremadura como a la música histórica extremeña, son: SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "Juan Vázquez en la Catedral de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 30, 1974, n.º 1, pp. 127-151; "Juan Vázquez. Datos para una biografía", en RUBIO Samuel (Estudio y Ed.) *Agenda Defunctorum, Sevilla, 1556*, Real Musical, Madrid, 1075, pp. VII-XIII; "Datos para la historia del órgano en Extremadura (siglos

Badajoz pertenecen a Josefa Montero, quien da a conocer algunos datos de interés sobre la historia de la música de esta catedral⁵, y a Teodoro A. López López, quien proporciona una valiosísima y actualizada información sobre su archivo musical⁶. Vinculados a la seo pacense, en especial, a dos de sus más importantes maestros de capilla, se encuentran las respectivas tesis doctorales de Alonso Gómez Gallego, sobre la música y la poesía de Juan Vázquez⁷, y de Héctor Archilla Segade, sobre el maestro portugués Estêvão de Brito⁸.

Respecto a la catedral de Plasencia, además del ya clásico estudio realizado por Samuel Rubio en 1950 referente a los libros de polifonía conservados en su archivo⁹, Román Gómez Guillén realizó con posterioridad algunos trabajos con desigual interés y acierto¹⁰. Aunque, sin duda, el estudio más relevante realizado

XV y XVI)", en BONET CORREA, A. (Coord.) *El órgano español: Actas del Primer Congreso*, 1983, pp. 155-172; "El órgano barroco en Extremadura", en BONET CORREA, A. (Coord.) *El órgano español: actas del II Congreso Español de Órgano*, 1987, pp. 203-246; "Maestros de Capilla, Organistas y Organeros Portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)", *Revista Portuguesa de Musicología*, n.º 1, 1991, pp. 87-96; "Órganos y organeros en Fuente del Maestre (Siglos XVI al XIX)", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, t. 1, 1, 1990, pp. 55-62; "El archivo musical de la Catedral de Badajoz", *El patrimonio musical de Extremadura*, Trujillo, Ediciones de La Coria, 1993, pp. 15-38; "Órganos y organeros en Olivenza", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, t. 4, 1, 1993, pp. 85-96; "El polifonista pacense Juan Vázquez y la estética musical del XVI", en FERNÁNDEZ DAZA, M. et al. (Coords.) *El Humanismo extremeño*, 1999, pp. 565-567; "Los órganos de la Catedral de Badajoz", *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 1, Catedral Metropolitana de Badajoz, 1995; TEJADA VIZUETE, Francisco, "Libros Corales de la Catedral de Badajoz. Estudio y Catalogación", *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. IV, Trujillo, 1998, pp. 326-384; del mismo autor: "El polifonista pacense Juan Vázquez y la estética musical del siglo XVI", *III Jornadas sobre el Humanismo Extremeño*, Real Academia de las Letras y de las Artes, Trujillo, 1999, pp. 565-567.

⁵ MONTERO, Josefa: "La música en la catedral. La actividad musical y los maestros de capilla", en TEJADA VIZUETE, Francisco (Coord.) *La catedral de Badajoz (1255-2005)*, Badajoz, Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 574-667.

⁶ LÓPEZ LÓPEZ, Teodoro A. "El archivo musical de la catedral de Badajoz", *XLIX Coloquios históricos de Extremadura*, Trujillo, 2020, pp. 185-212.

⁷ GÓMEZ GALLEGO, Alonso, *La recepción de la lírica popular antigua en la obra del polifonista Juan Vázquez*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2015. Disponible en <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/7673>.

⁸ ARCHILLA SEGADE, Hugo, *Músicos portugueses en España durante el reinado de Felipe III. El maestro Estêvão de Brito*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2016. Disponible en <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/3999>.

⁹ RUBIO, Samuel, "El archivo musical de la catedral de Plasencia", *Anuario musical*, vol. V, 1950, pp. 147-168.

¹⁰ GÓMEZ-GUILLÉN, Román, "Cristóbal de Morales, Maestro de Capilla en la Catedral de Plasencia", *Revista de Estudios Extremeños*, XXVIII-2, 1972, pp. 345-352; del mismo autor: "Juan Vázquez en la catedral de Plasencia", *Revista de Estudios Extremeños*, XXIX-3, 1973, pp. 495-502; *Los órganos de la catedral de Plasencia (datos para un estudio histórico)*, Delegación Provincial de Cultura, Cáceres, 1980; *Juan Santiago Palomino: maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1712-1738)*,

todavía en el siglo pasado es el de López-Calo, donde se hace un recorrido por la historia de la música de la seo placentina a través de la documentación conservada en la misma¹¹. Ya en el este siglo son dignas de mención las aportaciones de Ramos Berrocoso respecto a algunos maestros de capilla de la catedral de Plasencia de los siglos XVIII y XIX, de su archivo musical o de la documentación de interés para reconstruir el pasado musical de esta catedral¹². En otro orden de cosas y para finalizar este recorrido por los estudios sobre música en la catedral placentina, se deben citar las dos tesis doctorales defendidas en la Universidad de Extremadura en los últimos años, la realizada por Alicia Martín Terrón sobre la historia de la música de la catedral desde mediados del siglo XVIII hasta la tercera década del XIX¹³, y la de Marta Serrano Gil, que trata sobre el período histórico que abarca desde el siglo XV a mediados del XVI¹⁴.

En lo que respecta a la catedral de Coria destacamos los trabajos de Pilar Barrios Manzano, en primer lugar, su tesis doctoral sobre la música en esta catedral¹⁵, además de otros artículos publicados en diversas revistas¹⁶; el trabajo

Institución Cultural “El Brocense”, 1985; “La orquesta de la Catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796”, *Revista de Musicología*, vol. 8, n.º 2, 1985, pp. 323-334.

¹¹ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Plasencia*, Eds. La Coria, Trujillo, 1995. Un brevísimo anticipo de este trabajo se encuentra en: “La música en la catedral de Plasencia”, *El patrimonio musical de Extremadura*, Eds. de La Coria, Trujillo, 1993, pp. 109-140.

¹² RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, “Músicos de la catedral de Plasencia durante los primeros años (1781-1791) del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner”, *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, n.º 21, 2006, pp. 205-222; “Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner en Plasencia”, *Anuario musical*, n.º 61, 2006, pp. 179-188; “Índice de los fondos del archivo musical de la catedral de Plasencia”, *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, n.º 16, 2005, pp. 51-78; “Aproximación a la vida y obra de José María Hidalgo, maestro de capilla de la catedral de Plasencia (1852-1877) y precursor de la reforma de la música sagrada”, *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 1, 2004, pp. 553-566; “Índice de los fondos del archivo musical de la catedral de Plasencia”, *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, n.º 16, 2005, pp. 51-78: “ ‘Informaciones de limpieza’ de miseros, mozos y capellanes del coro en el Archivo de la Catedral de Plasencia”, *Revista de Musicología*, vol. 32, n.º 1, 2009, pp. 33-50.

¹³ MARTÍN TERRÓN, Alicia, *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesíásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las Catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2016. Disponible en <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/3905>.

¹⁴ SERRANO GIL, Marta: *La música en la Catedral de Plasencia. 1408 a 1566. Estudio desde la documentación de los archivos eclesíásticos y civiles*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2016. Disponible en: <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/3887>.

¹⁵ BARRIOS MANZANO, M.ª Pilar, *La Música en la Catedral de Coria. 1590-1755*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1999.

¹⁶ BARRIOS MANZANO, M.ª Pilar: “La música en la catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)”, *Revista de Musicología*, vol. 14, 1-2, 1991, pp. 535-548;

de Antonio Ezquerro sobre el archivo de esta catedral¹⁷ y las publicaciones de Francisco Rodilla León sobre la música de algunos polifonistas conservada en centros religiosos de Extremadura o vinculados a los mismos¹⁸. Además, son Barrios Manzano y Rodilla León los responsables del inventario del archivo de música de esta catedral disponible en red¹⁹.

Con todo lo dicho, haciendo valer el mérito de las investigaciones anteriormente citadas, se debe señalar en este punto la situación crítica en la que se halla el importante legado musical conservado en nuestras catedrales. Un examen del mismo realizado a partir de estudios previos realizados por nosotros mismos, nos permite afirmar que, a pesar de los esfuerzos realizados por los cabildos en los últimos años, su estado de conservación dista mucho de ser el idóneo, con algunos materiales deteriorados o incompletos, amén de una clasificación y ordenación de los mismos poco práctica. Por otra parte, la documentación conservada en los centros religiosos de Extremadura es de difícil acceso por la limitación de horarios de los archivos. Todo ello hace que, como se venía afirmando más arriba, nuestra la música histórica de Extremadura siga siendo poco conocida o, al menos, poco valorada en el conjunto del patrimonio musical hispano.

“La transición del siglo XVIII al XIX en la Catedral de Coria (Cáceres). Magisterio de Juan José Bueno”, *Nassarre: Revista aragonesa de Musicología*, vol. 9, n.º 2, 1993, pp. 193-195; “La música en la catedral de Coria (Cáceres) de 1590 a 1755”, *Revista de Musicología*, vol. 17, 1-2, 1994, pp. 421-422; “Las funciones de chantre, sochantre y maestro de canto llano en la catedral de Coria (Cáceres): 1590-1750”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 26 1995, pp. 73-82; “Música de maestros aragoneses en la catedral de Coria (Cáceres). I. Francisco Javier García Fajer (1730-1809)”, *Nassarre: Revista aragonesa de Musicología*, vol. 15, n.º 1-2, 1999, pp. 401-418; “El archivo de música de la Catedral de Coria (2003)”, *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 26-27, 2003, pp. 185-187.

¹⁷ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Memoria de las actividades de RISM-España 1995. V. Archivo de Música de la Catedral de Coria (Cáceres)”, *Anuario Musical*, n.º 51, 1996, pp. 247-269.

¹⁸ RODILLA LEÓN, Francisco, “La música del polifonista Juan Esquivel conservada en las catedrales extremeñas”, *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 26-27, 2003, pp. 182-184; “Estudio, transcripción e interpretación de los motetes de Juan Esquivel de Barahona (ca. 1560 - ca. 1624)”, *Revista de Musicología*, vol. 28, n.º 2, 2005, pp. 1541-1562; *El libro de Motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-c. 1624): estudio y transcripción*, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005. “Vázquez, Juan: Badajoz, c. 1510 – Sevilla, c. 1572. Cantor, sochantre y maestro de Capilla”, *Diccionario Biográfico Español: edición electrónica*, 2018. Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/17952/juan-vazquez>.

¹⁹ BARRIOS MANZANO, M^a Pilar y RODILLA LEÓN, Francisco, *Catálogo de Música de la Catedral de Coria (Cáceres). España*. Disponible en http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/coria/catalogo_coria.htm.

III. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN PREVIOS

En este punto debemos destacar anteriores proyectos que guardan una relación directa con el presente y que fueron llevados a cabo desde la Universidad de Extremadura. El primero tenía por título *Patrimonio musical en la tradición extremeña. Legado, Investigación y transmisión*. Coordinado por Pilar Barrios Manzano, fue financiado por la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología. Junta de Extremadura y se llevó a cabo entre 2002 y 2004; el segundo se intitulaba *La música histórica extremeña. Investigación y difusión a través de redes virtuales*, coordinado por la misma investigadora, financiado por la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología de la Junta de Extremadura y desarrollado entre 2005 y 2007.

Ya más recientemente, con nuestra coordinación como director del grupo de investigación y financiado por la Consejería de Economía, Comercio e Innovación, entre los años 2009-2012 se llevó a cabo un proyecto que tenía por título “La recuperación de la música histórica en Centros religiosos de Extremadura” (PRI09A044). Al amparo de este último proyecto se obtuvieron resultados muy relevantes que en este caso sirvieron de punto de partida para el presente: inventario de los fondos musicales de las catedrales de Badajoz, Coria y Plasencia, digitalización completa del fondo musical jerónimo del Monasterio de Guadalupe y vaciado de noticias musicales a partir de las fuentes primarias conservadas en estos archivos. A partir de estos estudios se han podido elaborar y presentar trabajos en diversos eventos científicos nacionales o publicaciones sobre la música de algunos de los maestros más relevantes.

IV. ORIGINALIDAD DE LA PROPUESTA

Como ya se ha apuntado, por el momento siguen sin ser muy accesibles los fondos musicales pertenecientes a instituciones eclesíásticas en nuestro país y, en especial, en nuestra comunidad autónoma. Sabemos de iniciativas llevadas a cabo con anterioridad en otros lugares, tanto dentro como fuera de España, en Europa y América. Pero, en algunos casos, los materiales y el formato de los mismos han quedado obsoletos y resultan finalmente de difícil acceso por tratarse de fondos custodiados exclusivamente en los archivos catedralicios y con poca proyección al exterior.

Sin embargo, las propuestas de creación de una red global de materiales musicales a disposición de investigadores y de público interesado, son cada vez más visibles en el mundo globalizado; y no sólo desde los portales de carácter

científico vinculados a instituciones de investigación y universidades, sino también desde proyectos musicales privados; así, resulta cada vez más fácil dar a conocer repertorios musicales de todo el mundo que hasta hace bien pocos años eran inaccesibles por problemas tales como las limitaciones geográficas o culturales, el difícil acceso a la red, etc.

En lo que atañe a Extremadura y como consecuencia de lo anterior, la realización de proyecto presente ha supuesto una novedad en cuanto al conocimiento que se tiene de la música conservada en los centros catedralicios de Extremadura, la mayor parte por ordenar, clasificar y analizar. Así, estamos dando a conocer una parte importante de lo que fue nuestro patrimonio musical y de dirigirlo no sólo a al mundo académico y de investigación, sino también a los ciudadanos interesados en conocer la aportación de nuestra música al conjunto de músicas históricas occidentales.

Datos del proyecto:

Título: Conservación del patrimonio musical histórico de Extremadura: digitalización, estudio y catalogación de los fondos musicales de las catedrales de Badajoz, Coria y Plasencia.

Proyecto cofinanciado por el fondo europeo de Desarrollo Regional y Consejería de Economía, Competitividad y Agenda Digital de la Junta de Extremadura.

Investigadores: Francisco Rodilla León (Coordinador), Héctor Archilla Segade, Teresa Fraile Prieto, Guadalupe Durán Domínguez, Ramón Pérez Parejo, Antonio Pantoja Chaves, José Soto Vázquez.

V. OBJETIVOS

Objetivo general: Recuperar, analizar y conservar los fondos musicales de los principales centros religiosos de Extremadura.

Objetivos específicos:

1. Realizar una revisión crítica de los estudios realizados hasta el momento sobre música histórica en Extremadura para establecer las bases sobre las que iniciar nuestros trabajos sobre los fondos musicales en Extremadura.
2. Descubrir, identificar y analizar la música de autores vinculados a Extremadura, como continuación de la tarea ya emprendida por este

equipo de investigación en su compromiso de difusión de la música histórica de Extremadura.

3. Poner en relación para su análisis comparativo los fondos musicales y textuales conservados en Extremadura con los existentes tanto en España, como en Europa e Iberoamérica.
4. Conservar una parte importante de nuestro patrimonio musical a través de la digitalización en formato fotográfico de alta resolución los fondos musicales de las catedrales de Badajoz, Coria y Plasencia.
5. Poner a disposición de investigadores de todo el mundo un catálogo completo y definitivo de la música histórica de Extremadura, según las directrices del organismo internacional RISM. Esta tarea sólo puede realizarse una vez digitalizados todos sus fondos y tratadas digitalmente las fotografías para su consulta.
6. Dar a conocer por medios diversos (publicaciones científicas, creación y difusión de contenidos en red, ediciones musicales y literarias, conciertos, simposios, jornadas, etc.) los repertorios musicales que se hallan los principales centros religiosos de Extremadura.

VI. RELEVANCIA DE LA PROPUESTA

En la actualidad son cada vez más las instituciones que se inclinan por la digitalización de sus fondos como un medio de conservación y de estudio de la música más práctico, ya que evita la manipulación directa y permite su consulta sin el deterioro consiguiente. Entre estas instituciones debemos citar el Royal Holloway (Universidad de Londres) y la British Library, que han digitalizado hasta ahora más de 300 impresos musicales del siglo XVI, o el proyecto DIAMM, de la Universidad de Oxford y el King's College de Londres. Sin duda, el proyecto más ambicioso es el de *Music Treasures Consortium*, en el que participan una decena de instituciones internacionales cuyos objetivos y tareas principales son la conservación y difusión de los fondos de música a través de la digitalización fotográfica en alta resolución.

Uno de los puntos de interés del proyecto es el trabajo de recuperación y conservación de los documentos (partituras, legajos y carpetas) de los siglos XVI hasta el XIX, ya que hasta la fecha no se ha realizado una labor similar a nivel regional de tales dimensiones o de temática tan exclusiva. Existe una gran riqueza de documentos musicales que se desconoce y que poco a poco se va perdiendo como consecuencia del paso del tiempo, así como por la falta de cuidado y mantenimiento de algunos fondos en algunas sedes catedralicias. Por

tanto, estamos dando utilidad a unos documentos que corren el riesgo de volverse invisibles. Mediante este proyecto estamos utilizando esos materiales como transmisores de conocimiento para la sociedad en general, además de dando valor a ese patrimonio para difundir una parte de nuestro pasado con proyección de futuro.

El segundo foco de interés de nuestro proyecto de investigación y quizá el más importante está relacionado con el portal web para consulta de especialistas, investigadores y usuarios interesados por la temática de la música eclesial. Esta aportación práctica contempla y cumple con los objetivos de difusión de resultados académicos marcados al principio de este apartado. Desde nuestro planteamiento esta tarea comporta un reto, ya que hacemos visible nuestro trabajo de investigación para el conjunto de la comunidad científica y, además, le facilitamos una aplicación que fomenta nuevas formas de conocimiento mediante el uso del portal web y la base de datos que albergará como instrumento de consulta.

VII. METODOLOGÍA

VII.1. Campo de estudio

El presente proyecto se ha dirigido al estudio del patrimonio musical histórico conservado en Extremadura en los principales centros religiosos, que cuentan con más de 4.200 obras musicales en formato particellas y 24 libros música de canto de órgano (conocidos comúnmente como libros de polifonía). En este sentido debemos señalar que hemos optado por dejar para otra ocasión los documentos musicales conservados en centros menores ubicados en poblaciones también importantes, pero que por el momento resultan de menor interés, así como los libros de canto llano, los cuales, debido a su especificidad y tipología, merecen ser incluidos en un futuro proyecto.

VII.2. Técnicas de recogida de datos:

- ♪ Elaboración de informes previos y organización de los mismos mediante la creación de una base de datos en la que se incluye información sobre los estudios previos y la localización de las fuentes musicales conservadas en la actualidad para su estudio posterior. Estas fichas contienen varios campos que en los que figuran los datos más relevantes para la inmediata localización de documentos, inventarios realizados, etc.
- ♪ Análisis, estudio de las mismas y establecimiento de criterios de intervención y diseño para conseguir los objetivos propuestos: identificación

de fuentes, técnicas de digitalización más convenientes, elaboración de base de datos con los campos necesarios para volcar información según criterios internacionales, etc.

- ♪ Preparación y elaboración de materiales, estudio de los mismos, elaboración de informes y conclusiones finales y volcado en red para su difusión.

VIII. PLAN DE TRABAJO Y ACTIVIDADES

VIII.1. Actividad 1: Localización, clasificación y digitalización de los fondos musicales de las catedrales de Plasencia, Badajoz y Coria

En esta primera actividad los trabajos consistieron en el estudio previo de localización y análisis de los inventarios realizados hasta el momento en cada una de las catedrales para su posterior cotejo con la organización y clasificación actual²⁰. Posteriormente, se procedió a la digitalización de los fondos musicales utilizando 4 cámaras digitales Nikon D5100 y 4 trípodes *manfrotto*, tarjetas de memoria, etc.

²⁰ En la catedral de Badajoz fueron consultados los siguientes inventarios: *Memoria de los libros, papeles e instrumentos, que esta Santa Iglesia tiene para su uso. Año de 1791. Maestro de capilla Dn. Francisco de Paula Trujillo. Oy 3 de noviembre. Dn. Francisco de Paula Trujillo. Pedro Antonio Cerezo. Rubricados* (lg. 10 n^o 289); *Razón de los libros que se hallan en el coro y librería de esta Catedral para rezar y cantar el Oficio Divino: a saber. 25 de octubre de 1791. Pedro Antonio Cerezo y Francisco Antonio Alcántara González. Rubricados* (lg. 10 n^o 289); *Inventario de las Obras de música religiosa, propiedad de esta Santa Iglesia Catedral de Badajoz. Año de 1901. D. Francisco Colly Ball. Organista-maestro de capilla* (lg. 208 n^o 4087; Leg. 208 n^o 4087); *Índice de la música para Capilla existente en el archivo de esta S.I.C. de Badajoz el 15 de enero de 1921. Para el Ilmo. Cabildo. s/s; Catálogo de las obras de Música para Capilla existentes en el archivo de esta S.I.C, Catedral de Badajoz el 1 de Junio de 1925. s/s; Catálogo de las obras de Música para Capilla existentes en el archivo de esta S.I.C, Catedral de Badajoz el 26 de S de septiembre de 1943* (lg. 208 n^o 4087); *Fondos musicales que se encontraban en los armarios subsidiarios de los dos órganos en la catedral y no se habían clasificado en el archivo general.*

En la catedral de Coria fueron los siguientes: GONZÁLEZ, Marcelino, *Catálogo de las obras músico-religiosas que componen el Archivo de la Sta. I Catedral de Coria*, Catálogo manuscrito, Coria, inédito, 18/4/1898; y DOMÍNGUEZ, Ignacio, *Catálogo general de los libros impresos de la Biblioteca Catedralicia y de las obras músico-religiosas que posee el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Coria*. Coria, inédito, 1981.

Finalmente, en la de Plasencia se tuvieron en cuenta: TORREJÓN BARBA, Juan, *Inventario General de la Música Sagrada propiedad de la Santa Iglesia Catedral de Plasencia. Catalogada por el beneficiado Contralto ___*. Plasencia 20 de agosto de 1919 (AMCP, Caja 37, s/n); GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Florindo, *Obras de los s. XVI y XVII. Archivo de Música de la S. I. Catedral de Plasencia*". *Catalogación hecha por ___*, Maestro de Capilla de la S: I. Catedral. Plasencia y Agosto de 1949 (AHCP, s/sig; s/n).

Según el formato de los documentos, ya fuera música “a papeles” o libros de canto de órgano, se tuvieron en cuenta una serie de criterios:

Para la música “a papeles”:

- ♪ Digitalización de los documentos según el orden y clasificación original en el archivo, tanto el de las propias cajas, como dentro de las subcarpetas contenidas en cada una de ellas. No se modificó el orden de los materiales dentro de cada subcarpeta, aunque este estuviera errado.
- ♪ Extracción y digitalización del documento sin forzar su formato y encuadernación, para ser devuelto de nuevo a su caja de conservación en el mismo estado.

Para los libros de Canto de órgano:

- ♪ Digitalización de los libros a doble página según el orden y clasificación original en el archivo, discriminando los libros de canto de órgano de los de canto llano, material del que nos ocuparemos, como ya se ha apuntado, en un futuro proyecto.
- ♪ Digitalización del documento sin forzar su formato y encuadernación para ser devuelto de nuevo a su lugar de conservación en el mismo estado.

En Badajoz los fondos musicales, así como el resto de documentación catedralicia, se hallan en la actualidad ubicados en las mismas dependencias del Archivo Diocesano. En cuanto a la de Coria, se encuentran en el archivo de la misma catedral. En Plasencia, por su parte, se guarda toda la documentación catedralicia y los fondos de música “a papeles” en el archivo diocesano; solo los fondos de polifonía y libros de canto llano se hallan todavía en las dependencias de la catedral.

La clasificación y ordenación actuales de estos fondos de música “a papeles” es diversa y sin un criterio uniforme, aunque, en la mayor parte de los casos, se sigue el criterio funcional y práctico, organizándose por géneros musicales: misas, motetes, villancicos, lamentaciones, etc.



Fig. 1: Fondo de libros de canto llano y de polifonía. Catedral de Plasencia



Fig. 2: Fondo música “a papeles” de la catedral de Badajoz. Archivo Diocesano

VIII.2. Actividad 2: Tratamiento y edición del material fotográfico. Trabajo de laboratorio

Para la edición y tratamiento de las fotografías se dispuso de 3 ordenadores *iMac* de sobremesa, y 2 portátiles *Macbook*. La edición del material digitalizado ha sido realizada con el software Adobe Photoshop versión 22.3.0 con su plugging Camera Raw, lo que ha permitido una homogeneización del material obtenido para un resultado óptimo, dando a las fotografías de manera automática una iluminación homogénea, y cuando fuera necesario, de manera manual. Con estos programas se realizan tareas tales como recorte del documento dejando los márgenes necesarios para la visualización completa, orientación, corrección de formas geométricas, filtros de nitidez, color, iluminación final, etc. Finalmente, el material se ha duplicado en .jpg a mínima compresión para optimizar su calidad, para que su peso permita una apertura rápida en cualquier ordenador.



Fig. 3: Primera página de la voz del Tiple de la Misa Pastoral, de José María Hidalgo (c. 1807-1877). Fondo de Música "a papeles", sig. 50/01, catedral de Plasencia

Los criterios seguidos para este trabajo de laboratorio han sido los siguientes:

- ♪ Toma de imágenes perpendiculares a cada documento, con diafragmas intermedios para mejorar el enfoque.
- ♪ Empleo de un ISO bajo para corregir el ruido.
- ♪ Corrección de luz, aberraciones formales.
- ♪ Recorte de cada documento con modificaciones de perspectiva para corregir defectos del ángulo de la toma, manteniéndolo en su estado natural.
- ♪ Edición en formato dng y exportación a jpg.
- ♪ Incorporación de marca de agua de cada centro catedralicio.
- ♪ Organización en carpetas por autores en orden alfabético. Cada autor contiene las obras correspondientes según su signatura actual. En un futuro y a partir de la catalogación realizada, se podrá reordenar cada uno de los fondos según los criterios actuales estándares.

VIII.3. Actividad 3: Revisión y actualización de base de datos: estudio y análisis de materiales, catalogación e introducción de nuevos datos.

En esta actividad se ha reelaborado, ampliado y completado la base de datos ya realizada por el equipo de investigación en su proyecto anterior con el software Filemaker Pro 18 Advanced. Cada ficha asignada a una obra fue objeto de diferentes presentaciones según los bloques recomendados RISM:

- ♪ Bloque I: Títulos e identificación.
- ♪ Bloque II: Descripción física.
- ♪ Bloque IV: Medios de Interpretación.
- ♪ Bloques V y VI: Contenido, notas e información sobre el ejemplar.
- ♪ Bloque VII: *Incípit* musicales y textuales.

Partituras 1643 de 4718

Villancico de los Santos Reyes. Nace Dios 02-05 (01)

Bloque I Compositor normalizado >> BERNAL, Francisco (c. 1772-post 1823) Sign. antigua 02-05 (01)

Compositor no normalizado: Fran[cis]co Bernal

Fecha autor: c. 1772-post 1823

Título propio: Villancicos de los Santos Reyes, año 1819

Otra información:

Formato: impreso manuscrito

Libro de coro: polifónico canto llano

Fecha de la obra: 1819

Forma musical digit.: Villancico

Forma musical normalizada: Villancicos

Lugar >>: Catedral de Coria

Fig. 4: Ficha de catalogación del bloque 1, correspondiente a títulos e identificación de la obra *Villancico de los Santos Reyes* de Francisco Bernal.

Partituras 1643 de 4718

Villancico de los Santos Reyes. Nace Dios 02-05 (01)

Bloque VII Compositor normalizado >> BERNAL, Francisco (c. 1772-post 1823) Sign. antigua 02-05 (01)

Incipit: voz [S]

Incipit: clave voz C-1

Comp. espera voz 15

Incipit: epigrafe [Estrillillo]

Incipit: instrumento [vi 1]

Incipit: clave instrumento G-2

Comp. de espera inst.

Incipit: tempo And[ante]

Incipit: tonalidad D

Incipit: compás 3/4

Archivo

Incipit literario: Nace Dios y tres monarcas, obedientes al influjo de una estrella

Archivo

Fig. 5: Ficha de catalogación del bloque 7, correspondiente a *Incipit* musicales y textuales de la obra *Villancico de los Santos Reyes* de Francisco Bernal.

VIII.4. Actividad 4: Creación de página web y volcado de datos

Esta última actividad ha consistido en el volcado de los datos obtenidos en una web y portal temático realizado a tal efecto. Por el momento, solo se halla en abierto el inventario de autores y obras conservadas y centro al que pertenecen. A partir de estos inventarios se están realizando en la actualidad los catálogos completos de la música conservada en cada uno de los centros catedráticos, con el objeto de darlos a conocer, ya sea en publicaciones impresas o a través de la red. También se irá volcando el resto de la documentación obtenida en este proyecto, así como las publicaciones derivadas del mismo.

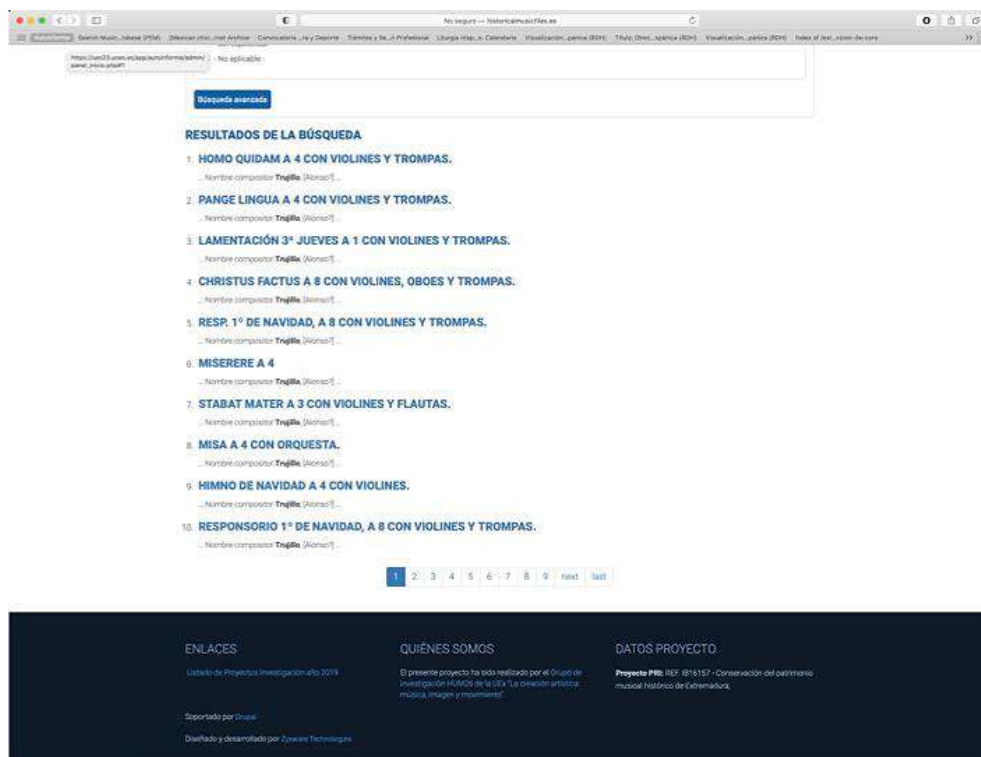


Figura 6. Portal temático en red. Pestaña correspondiente a la música conservada <http://www.historicalmusicfiles.es>

IX. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

La realización de este proyecto ha permitido, en primer lugar, recuperar en formato digital de alta resolución buena parte de los fondos musicales históricos de Extremadura. De este modo se ha conseguido conservar para su

consulta, análisis y difusión el importante patrimonio musical que en la actualidad se guarda, una tarea ya iniciada a partir de un proyecto anterior en el que fue digitalizado el fondo musical jerónimo del monasterio de Guadalupe.

Así, se ha revisado y actualizado de manera completa la información que hasta ahora se tenía sobre los repertorios conservados en los tres centros catedralicios de Extremadura, tanto los de la música “a papeles” -impresa o manuscrita-, la mayor parte escrita por los maestros de capilla de las respectivas catedrales, como de los libros de canto de órgano -también manuscritos e impresos-, que contienen no solo algunas obras de estos mismos maestros escritas en el más puro estilo clásico de canto de órgano, sino también colecciones completas de los grandes polifonistas del siglo XVI y principios del XVII.

Entre las primeras, se han inventariado y catalogado un total de 4.200 obras. En la catedral de Badajoz se guarda la obra manuscrita de maestros tan destacados como Juan Muñoz, Juan Isidoro Carvallo Capblanco²¹, y Francisco de Paula Trujillo. En cuanto a la seo cauriense, se conserva un número importante de obras de Juan Mir y Llusá²², Juan José Bueno²³, Francisco Bernal²⁴ y Florentín Rotellar. En la catedral de Plasencia, dos son los maestros de capilla más representados: José María Hidalgo²⁵, y Raimundo Luis Forner²⁶. La producción musical de todos estos maestros de capilla, que ejercieron su cargo entre la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del XIX, estaba destinada al culto de la propia catedral, tanto con las habituales obras en latín, misas, motetes salmos, himnos, responsorios, lamentaciones, etc., como las compuestas en castellano: villancicos para diversas fiestas, arias, cantadas, etc. Al lado estos repertorios se

²¹ Sobre este maestro, véase MONTERO, Josefa, “La música en la catedral...”, pp. 605-609.

²² LÓPEZ-CALO, José, “Mir y Llusá, Juan”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. VII, SGAE, Madrid, 2000, p. 601. Información sobre este autor más actualizada se ofrece en MARTÍN TERRÓN, Alicia, *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas...*, pp. 372-377.

²³ BARRIOS MANZANO, M.^a Pilar, “La transición del siglo XVIII al XIX... Véase al respecto la información proporcionada en MARTÍN TERRÓN, Alicia, *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas...*, pp. 412-418.

²⁴ Véase BARRIOS MANZANO, M.^a Pilar, “La música en la catedral de Coria (Cáceres)...

²⁵ Sobre este maestro, véanse LÓPEZ-CALO, José, “Hidalgo, José (José María)”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 2000, SGAE, t. VI, pp. 287-288; del mismo autor: *La música en la Catedral de Plasencia...*, pp. 200-206; MARTÍN TERRÓN, Alicia, *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas...*, pp. 367-369. Un inventario actualizado de la obra de este maestro se halla en RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel, “Aproximación a la vida y obra de José María Hidalgo...”, pp. 558-264.

²⁶ Véanse el estudio de MARTÍN TERRÓN, Alicia, *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas...*, pp. 319-353 y los dos trabajos de RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel: “Músicos de la catedral de Plasencia... y “Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner...”

conservan en las tres catedrales en formato manuscrito obras de otros compositores españoles, como Francisco Javier García Fajer, Manuel José Doyagüe, o de compositores extranjeros ya consagrados, como Franz Joseph Haydn (oberturas, sinfonías, sonatas y su *Stabat mater*) o Giovanni Battista Pergolesi. Dentro de las colecciones de música impresa se hallan composiciones, en su mayor parte, de la segunda mitad del siglo XIX, con los consabidos autores del momento, Hilarión Eslava, Remigio Calahorra, Nicolás Ledesma o José Ramón de Prado, y del XX, fundamentalmente italianos, como Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello o Raffaele Casimiri.

Entre las segundas, se encuentran los 24 libros de canto de órgano conservados, tanto impresos como manuscritos, de los que se ha realizado el catálogo completo, con la transcripción y estudio de algunos de ellos. Véanse en las siguientes tablas los códices que se hallan en cada una de las catedrales de Extremadura con la consignación expresa de su signatura internacional:

TABLA 1: CÓDICES DE CANTO DE ÓRGANO CONSERVADOS EN LA CATEDRAL DE BADAJOZ

Códice de canto de órgano (sin numerar). <i>Liber primus missarum...</i> , Impreso 1602, RISM L2588, Alonso Lobo de Borja
Códice 1 [de canto de órgano]. <i>Liber Psalmorum et Himnorum</i> Manuscrito E-BA 1, 1730, Anónimo
Códice 4 [de canto de órgano]. <i>Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus</i> , Imp. 1592, RISM V1434, Tomás Luis de Victoria
Códice 6 [de canto de órgano]. <i>Liber missarum IIII.V.VI. et VIII. Vocibus</i> , Imp. 1621, RISM L2591, Duarte Lobo
Códice 7 [de canto de órgano]. [<i>Liber Magnificarum</i>], Ms. E-BA 7, 1730, Cristóbal de Morales y Juan I. Carvallo Capblanco
Códice 8 [de canto de órgano]. <i>Missarum liber...</i> , Imp. 1703, RISM T1009, José de Torres
Códice 9 [de canto de órgano]. [<i>Motecta festorum...</i>] Imp. 1608, RISM E-826, Juan Esquivel de Barahona
Códice 15 [de canto de órgano]. [<i>Liber motectorum</i>], Ms. E-BA 15, 1730, Miguel de Cañas y Juan Muñoz
Códice 16 [de canto de órgano]. <i>Missarum liber primus</i> , Imp. 1608, RISM E-825, Juan Esquivel de Barahona
Códice 17 [de canto de órgano]. <i>Motecta festorum totius anni</i> , Imp. 1585, RISM V1433, Tomás Luis de Victoria

TABLA 2: CÓDICES DE CANTO DE ÓRGANO CONSERVADOS EN LA CATEDRAL DE CORIA

Códice 53 [de canto de órgano]. <i>Psalmorum, Hymnorum, Magnificarum...</i> , Imp. 1613, E-COR 53, Juan Esquivel de Barahona (incompleto) ²⁷
Códice 57 [de canto de órgano]. [<i>Liber Missarum</i>], Ms. E-COR-57, s. XVIII, Giovanni Pierluigi da Palestrina
Códice 63 [de canto de órgano]. [<i>Libro de Salmos, Passiones e Himnos</i>]. Ms. E-COR 63, 1780, Juan Navarro, Juan Clemente Caballero, Oliva, Juan Pacheco, Juan Santiago Palomino
Códice 64 [de canto de órgano]. [<i>Motecta festorum...</i>] Imp. 1608, RISM E-826, Juan Esquivel de Barahona
Códice 65 [de canto de órgano]. [<i>Libro de Himnos, Magnificat, Officium y Missa pro Defunctis</i>], Ms. E-COR-65, s. XVIII, Juan Navarro, Juan José Bueno, Juan Mir y Llusá y anónimos

TABLA 3: CÓDICES DE CANTO DE ÓRGANO CONSERVADOS EN LA CATEDRAL DE PLASENCIA

Códice de canto de órgano 1: <i>Modulationum Sanctorum...</i> , Ms. E-P 1, 1776, Juan Esquivel de Barahona, Juan Santiago Palomino
Códice de canto de órgano 2. [<i>Libro de Salves, Magnificats, Himnos y Motetes</i>] Ms. E-P 2, 1784, Francisco Guerrero, Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco de Sepúlveda, Bernardino de Ribera, Juan Navarro, Tomás Luis de Victoria, Raimundo Luis Forné
Códice de canto de órgano 3. [<i>Liber Missarum</i>], Ms. E-P 3, s. XVIII, Giovanni Pierluigi da Palestrina
Códice de canto de órgano 4. <i>Liber Psalmorum, Hymnorum, Motectorum...</i> , Ms. E-P 4, 1782, Juan Navarro, Juan Santiago Palomino, Juan Clemente Caballero, Juan de Urreda, Antonio Hernández, Lino del Río
Códice de canto de órgano 5. <i>Missarum liber secundus</i> , Imp. 1582, RISM G4872, Francisco Guerrero
Códice de canto de órgano 6. <i>Liber Vesperarum</i> , Imp. 1584, RISM G4873 Francisco Guerrero
Códice de canto de órgano 7. <i>Liber primus missarum...</i> Imp. 1602, RISM L2588, Alonso Lobo de Borja
Códice de canto de órgano 8. <i>Missarum liber...</i> , Imp. 1703, RISM T1009, José de Torres
Códice de canto de órgano 9. [<i>Libros de Himnos</i>] Ms. E-P 9, s. XVIII, Anónimos (sin cubiertas e incompleto)

²⁷ Por su mal estado de conservación, este ha sido el único libro que no ha podido ser digitalizado, aunque contamos con todos los datos sobre su título y contenido.

En otro orden de cosas, se han realizado algunos estudios con edición musical a partir de los materiales obtenidos de esta digitalización, como es el caso del libro de *Missarum liber primus* de Juan Esquivel de Barahona, que se guarda, aunque incompleto, en el archivo de la catedral de Badajoz²⁸. Del mismo modo también han sido transcritos materiales en este caso, procedentes del archivo de la seo placentina, para su interpretación en dos conciertos: el primero de ellos contenía obras de Juan Santiago Palomino, Raimundo Luis Forné y José María Hidalgo, todos ellos maestros de capilla en esta catedral entre los siglos XVIII y XIX²⁹; el segundo, por su parte, correspondió a obras de compositores de los siglos XVI al XVIII, tanto foráneos como vinculados a la propia catedral, que se conservan en los libros de canto de órgano de su archivo musical: Juan de Urreda, Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Tomás Luis de Victoria, Juan Esquivel de Barahona y Juan Santiago Palomino fueron los autores elegidos para la ocasión³⁰.

En lo que respecta a la catedral de Badajoz, han sido preparados para su interpretación en concierto obras de Juan Isidoro Carvallo y Francisco de Paula Trujillo, ambos, maestros de capilla, como ya se ha señalado, de la seo pacense desde finales del siglo XVIII a principios del XIX³¹.

²⁸ Véanse al respecto los tres volúmenes que continúan la serie ya iniciada de la *Opera Omnia* del maestro mirobrigense Esquivel de Barahona en RODILLA LEÓN, Francisco (estudio y ed.) *Opera Omnia. Juan Esquivel de Barahona (c. 1560 - c. 1624) III: Missa Ave Virgo Sanctissima (edición de 1613)*, Ed. Dykinson, Madrid, 2022; *Opera Omnia. Juan Esquivel de Barahona (c. 1560 - c. 1624) III: Missa Ave Virgo Sanctissima (edición de 1608)*, Ed. Dykinson, Madrid, 2022; *Opera Omnia. Juan Esquivel de Barahona (c. 1560 - c. 1624) IV: Missa Batalla (edición de 1608)*, Ed. Dykinson, Madrid, 2022; *Opera Omnia. Juan Esquivel de Barahona (c. 1560 - c. 1624), V: Missa Ut re mi fa sol la (edición de 1608)*, Ed. Dykinson, Madrid, 2022.

²⁹ En la iglesia de San Nicolás, en Plasencia, el 4 de junio de 2022, en el marco de la exposición *Las Edades del Hombre* que con el título de *Transitus* se celebró en la catedral de Santa María de esta misma ciudad, tuvo lugar un concierto a cargo del Coro de la Universidad de Extremadura y la Orquesta Barroca de Badajoz dirigidos por Francisco Rodilla León, con las siguientes obras: *Motete a Nuestra Señora a 7*, de Juan Santiago Palomino; *Salve a 4 y a 8 con violines y trompas*, *Lauda Ierusalem a 4 y a 8 con violines y trompas*, *Villancico a Nuestra Señora a 4 con violines y trompas* y *Villancico al Santísimo a 4 con violines, trompas y bajo*, obras todas de Raimundo Luis Forné; y *Misa Pastoral* de José María Hidalgo.

³⁰ En este segundo concierto, que tenía como título *El canto de órgano en la catedral de Plasencia*, el Coro de Cámara de la Universidad de Extremadura junto a Hexacordo, conjunto de ministriles, interpretaron en la misma iglesia el 19 de noviembre las siguientes obras: *Tantum ergo (Pange lingua)* de Juan de Urreda; *Regina caeli*, de Francisco Guerrero; *Doctor bonus* y *Vere languores*, de Tomás Luis de Victoria, *Ave Regina caelorum* y *Credo quod redemptor*, de Alonso Lobo; *Ave Maria*, *Tria sunt munera*, *Veni Domine* y *Ego sum panis vivus*, de Juan Esquivel de Barahona y los dos ronsponsorios de difuntos *Ne recorderis* y *Libera me Domine*, de Juan Santiago Palomino.

³¹ El concierto, que tuvo lugar el 6 de noviembre de 2022 en la catedral pacense, dentro del ciclo "Resonando la música de la catedral de Badajoz", fue interpretado por el Coro y Orquesta Barroca

Finalmente, han sido presentados en eventos científicos diversas ponencias y comunicaciones en las que se han dado a conocer no solo los repertorios recuperados³² sino también información sobre el proceso de trabajo de este proyecto, sentando las bases de colaboración con otros grupos de investigación para la realización de proyectos similares en otras comunidades autónomas³³.

de Badajoz, con la dirección de Santiago Pereira Buscema. Las obras que conformaron el programa fueron: *Beatus vir a solo y a 5 con violines*, *Aria con violines y trompas para el Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Consuélate lloroso* y *Aria con violines para el Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo Cual pastorcito amante*, de Juan Isidoro Carvallo; y *Responsorio segundo con violines* *Hodie nobis de caelo* y *Te Deum laudamus a 4 con violines y trompas*, de Francisco de Paula Trujillo.

³² Sirvan como ejemplo los siguientes congresos y simposios: *II Congreso Internacional de la Comisión de Trabajo "Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista"*, Borja, 5-6 de abril de 2019; *Musicología en transición, X Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Baeza, 18-20 de noviembre de 2021; o el ciclo *Resonando la música de la catedral de Badajoz*, Badajoz, 27 de octubre de 2022; y *La Música en la Historia. XXI Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, Fuente de Cantos, 4-5 de noviembre de 2022.

³³ Este proyecto de colaboración surgió en el trascurso del *Congreso Internacional "Música y literatura y poder en la España Moderna: estudios interdisciplinares"*, Ciudad Real, 6-7 de octubre de 2022.

CONFERENCIA-RECITAL: EL FOLKLORE MUSICAL EXTREMEÑO

THE MUSICAL FOLKLORE OF EXTREMADURA

Emilio González Barroso

Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes
emilio.gonzalez.barroso@gmail.com

RESUMEN: El autor dividió su intervención en tres partes. En primer lugar, una exposición oral sobre los contenidos teóricos básicos del folklore extremeño; etimología, tipos de danzas, villancicos, instrumentos típicos en la Alta y en la Baja Extremadura, trajes, folkloristas y compositores más destacados. En segundo lugar, un recital con acompañamiento de guitarra en el que interpretó una selección de fragmentos del cancionero regional. En tercero y último, continuó el recital con acordeón, centrándose en la danza.

ABSTRACT: The author divided the intervention into three parts. Firstly, an oral presentation about the basic theoretical contents of folklore of Extremadura; etymology, types of dances, carols, typical instruments in the High and Low Extremadura, costumes, most remarkable folklorists and composers. Secondly, a recital with guitar accompaniment in which the author interpreted a selection of fragments of regional songs. Thirdly and finally, the recital continued with accordion, but focusing on dance.

Emilio González Barroso

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 83-90
ISBN: 978-84-09-49390-6



La palabra *Folklore* es un doble vocablo anglosajón (folk: pueblo/ lore: conocimiento) acuñado en Inglaterra y Alemania en el siglo XIX, que viene a significar “Saber Popular”. Conviene desterrar su acepción peyorativa como algo superficial, así como utilizar el término “folklore popular”, por su redundancia, como pleonismo.

El folklore, en general, abarca muchos apartados: costumbres, tradiciones, artesanía (en sus múltiples variantes), gastronomía (también en su enorme variedad) y, por supuesto, las canciones y las danzas.

Extremadura se caracteriza por su gran riqueza folklórica, aun con ciertas diferencias entre la Alta y la Baja Extremadura, así como ligeras influencias. Por el Norte Castilla y León, por el Este La Mancha, por el Sur Andalucía, sin que se haya producido por el Oeste, con Portugal, salvo la inclusión del folklore olivenentino, manteniendo su idiosincrasia, de clara ascendencia lusitana.

En el apartado de DANZAS, figuran las más ancestrales, de índole religiosa, como las de *paloteo*, de arcos de flores, que radican en pueblos como Garganta la Olla, Mirabel, Peloché, Fuentes de León, Fregenal de la Sierra, etc. Las más frecuentes son, como en todos los repertorios folklóricos, las de *diversión* y *galanteo*.

La JOTA, del vocablo árabe *xatar* (saltar, brincar) radica en muchos lugares de España, sobre todo en Aragón, pero adquiere gran arraigo en Extremadura. De ritmo ternario y métrica de cuartetas octosílabas. Como singulares ejemplos: El Redoble cacereño, las Jotas de Guadalupe, la Jota Cuadrada, de Monroy, la Jota de El Palancar, la Jota de la Siberia Extremeña (Comarca de los Montes), o la Jota *enredá* de La Serena.

El FANDANGO, cuyo ritmo es también ternario, de origen remoto (Fandango de Scarlatti, siglo XVII) tiene derivación en las malagueñas, rondeñas, granadinas, murcianas... Son muy populares el denominado *Fandango extremeño* de Villanueva del Fresno, el Fandango del limón, de La Serena, el Fandango de Alburquerque, el de la Virgen de los Remedios, de Fregenal de la Sierra, etc.

Las RONDEÑAS, menos frecuentes, son de ritmo acompasado y elegante, teniendo como las más representativas las de Orellana la Vieja, la de Castilblanco y la Rondeña Cacereña.

El folklore de OLIVENZA se adentró en Extremadura, a través de Olivenza-Badajoz, conservando su idiosincrasia, con danzas tan representativas como el Vira doble, el Rebola-bola, el Ave María ó Danza de Santa Lucía, los Corridiños, los fandangos *picoteaos* y, por supuesto, El Candil.

Los INSTRUMENTOS MUSICALES que se utilizan en la Alta Extremadura son, con preferencia, la flauta o gaita (de tres agujeros) y el tamboril, aunque también se incorporan los de *pulso y púa*: guitarras, laúdes, bandurrias..., al igual que en la provincia de Badajoz, habiéndose incorporado en los años 40 el acordeón de teclado. Pero los de carácter más autóctono son los de percusión de carácter casero: caldero, almirez, sartén, tapadera, cántaro, cucharas, botella de anís y, en Navidad, la zambomba, instrumento peculiar, lamentablemente casi en extinción.

Extremadura ha contado con excelentes MUSICÓLOGOS y FOLKLORISTAS:

Manuel García Matos (1912-1974) de Plasencia, primer catedrático de Folklore del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Autor de la *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, *Antología del Folklore Español* y otros títulos. El Conservatorio de Plasencia ostenta su nombre.

Bonifacio Gil, nacido en Santo Domingo de la Calzada (Logroño), afincado en Badajoz durante 23 años, dirigiendo la Banda Militar y el primer Conservatorio Provincial de Música de la Diputación. Autor del *Cancionero Popular de Extremadura* (2 tomos, varias ediciones). También el Conservatorio Superior pacense lleva su nombre.

Angela Capdevielle, de Cáceres; Manuel Núñez, de Olivenza; Dolores Marabé, de Badajoz; Isabel Gallardo, de la Serena; Antonio Guisado, de Villanueva de la Serena; Emilio Bravo, de Don Benito; Miguel del Barco Gallego, de Llerena; Juan Pérez Ribes... Como anexo a este texto figura una amplia bibliografía en la que se cuentan 42 publicaciones sobre el folklore extremeño, con el título y nombre del autor.

Los TRAJES TÍPICOS son múltiples y variados. En la provincia de Cáceres destacan el de Montehermoso (con su característica *gorra*), el de Trujillo, el de *campuza* cacereño, el de *patana* de Coria y su comarca... En la provincia de Badajoz predomina el de Don Benito. También los de Castuera, Orellana la Vieja (varios), Fregenal, Almendralejo, Santa Amalia...

LOS FESTEJOS TRADICIONALES ejercen una gran influencia en los diferentes aspectos folklóricos, pues generan canciones y danzas peculiares, atuendos característicos y variedades gastronómicas. Cada uno de ellos podría aportar una amplia tesis documental. Basta con enumerarlos para evidenciar su extraordinaria importancia en nuestra cultura popular:

El Chíviri, de Trujillo; Las carreras de caballos, de Arroyo de la Luz; Las Carantoñas, de Aceuche; el Jarramplas, de Piornal; el Peropalo, de Villanueva de la Vera; los Empalaos de Valverde de la Vera; la Encamisá de Torrejoncillo y Navalvillar de Pela; las Cruces de Mayo de Feria y Arroyo de San Serván; el Corpus, en Peñalsordo; la Carrerita, de Villanueva de la Serena; Almoossassa, en Badajoz; El Alcalde de Zalamea de la Serena; el Festival Medieval de Albuquerque; la Diabla, de Valverde de Leganés; las romerías de tantos pueblos: Campanario, Fuente de Cantos, Bótoa, la Montaña de Cáceres; los Carnavales; las Candelas; las Capeas, de Segura de León; los Sanjuanés de Coria; la Chanfaina de Fuente de Cantos; el Festival Templario, de Jerez de los Caballeros; las Mayas, de Olivenza; la Bruja de los Ajos, de Aceuchal; la Velá, de Don Benito; los Escobazos, de Jarandilla de la Vera; los Negritos, de Montehermoso; la Enramá, de Pino-franqueado...

Los GRUPOS FOLKLÓRICOS (coros y danzas) permiten la supervivencia de nuestras canciones y danzas tradicionales, además de los trajes típicos e instrumentos peculiares. Se celebran en toda la geografía extremeña numerosos festivales folklóricos locales, comarcales, regionales, nacionales e internacionales. La Federación Extremeña de Folklore, creada el año 1985, aglutina a casi un centenar de agrupaciones, muchas de las cuales han actuado en el extranjero representando muy dignamente a España, realizando una gran labor organizativa. El año 2016 recibió la Medalla de Extremadura. También proliferaron los denominados *grupos folk*, contribuyendo a la difusión de nuestro cancionero.

Realizando una recopilación de nuestras canciones, diversificando el contexto literario, el concepto poético, el contenido argumental, se puede realizar la siguiente distribución, por apartados:

De AMOR Y GALANTEO, como El Arbolito de Piornal, la Jota de Alcuéscar, la Jota de El Palancar. En su vertiente de despecho y celos: la Jota de Campanario, de piques localistas; la Ronda de Jarandilla, de piques sociales; la Ronda de noche del Jerte, o alguna estrofa de El Redoble cacereño.

El EXTREMEÑISMO se refleja en el Fandango Extremeño de Villanueva del Fresno o en la Jota de Romería de Torrejoncillo.

Son numerosas las CANCIONES RELIGIOSAS de carácter popular: el Fandango de Alburquerque, con la Virgen de Carrión; la Jota de La Garrovilla, con la Virgen de la Caridad; las Jotas de Guadalupe, la de la Virgen de los Remedios de Fregenal, el "Padrenuestro" de Madrigal de la Vera...

El capítulo de VILLANCICOS NAVIDEÑOS es muy amplio y variado: romances, ofrendas, *coplas de zambomba*... contando con una ingente cantidad, de gran belleza rítmica y melódica, con sugestivas letras. Por citar algunos: La Virgen bajó a lavar, de la Vera; el *villancico mañegu* de San Martín de Trevejo; Manolito chiquito, de Zarza Capilla; Pastores de Extremadura, La *noragüena*...

El HUMOR también se refleja en algunas de nuestras canciones, sobre todo las dedicadas a las suegras: El Guindo, la Jota Cuadrada, El Gacho y en numerosas rondas de noche.

Las CANCIONES DE CUNA o NANAS también son de gran belleza: Tres ejemplos: Pajarito que cantas en la laguna; Duérmete, niño chiquito, de Castilblanco; Ro, mi niño, ro, de Alcuéscar.

En cuanto a las DANZAS, el repertorio es inagotable: Las Rondeñas de Cáceres, Orellana y Castilblanco; La Jota de Esparragosa de Lares, las de la Serena, de la Siberia extremeña (comarca de los Montes), el Redoble y el Palancar, la de Almendralejo, Los Piquitos, etc. Y el extenso repertorio oliventino: Vira doble, Rebola-bola, Corridiños, Picoteaos y el popularísimo El Candil.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE FOLKLORE EXTREMEÑO (Biblioteca del autor)

CANCIONERO de la comarca de las Villuercas, Junta de Extremadura.

CAPDEVIELLE, Ángela, *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Diputación de Cáceres.

GARCÍA CARRETERO, Emilio, *Historia del Teatro de la Zarzuela*.

GARCÍA MATOS, Manuel, *Lírica popular de la Alta Extremadura* (2 vol.), 1982.

(Instrumentación y armonización) *Diez canciones extremeñas*

GARCÍA MUÑOZ, Francisco, *Canciones Populares de Extremadura para Coro Mixto*.

GARCÍA REDONDO, Francisca, *Cancionero arroyano*.

- GIL, Bonifacio, *Cancionero de Extremadura*, tt. I y II, Diputación de Badajoz.
- GONZÁLEZ BARROSO, Emilio, *Cancionero popular extremeño*, Ed. Universitas, 1980.
- El folklore musical extremeño*, Editora Regional de Extremadura, 1986.
- Canto coral*, Ed. Promúsica, 2000.
- Villancicos extremeños*, Diputación de Badajoz, 2011 y 2016.
- Anecdotario musical*, Diputación de Badajoz, 2020.
- GONZÁLEZ TORNOS, Manuel, *La Chanfaina de Fuente de Cantos*, Diputación de Badajoz y Ayuntamiento.
- Los carnavales en Fuente de Cantos*, Diputación de Badajoz y Ayuntamiento.
- GUISADO TAPIA, Antonio, *Cantad, corales, cantad*, Caja Rural, 2000.
- Canciones populares extremeñas*, 2003.
- Cantemos gozosos*, 2004.
- Vamos cantando*, 2006.
- LAHORASCALA, P. y TIRADO, A. *Cancionero de la Vera*.
- LAMILLA PRÍMOLA, José, *Fuente de Cantos. Su historia con nombres y apellidos*, Diputación de Badajoz y Ayuntamiento.
- LORENZANA DE LA PUENTE, F. "Música para la República. La Banda Municipal de Fuente de Cantos, 1931-1936", *Crónica de un siglo. Fuente de Cantos, 1917-2017*, Fuente de Cantos, 2018.
- MAJADA NEILA, Pedro, *Cancionero de la Garganta* (Garganta la Olla), Diputación de Cáceres, 1984.
- MARABÉ, Dolores, y RABANAL, J. *Vargueño de canciones extremeñas*, Diputación de Badajoz.
- MARTÍNEZ CHAVES, José Juan, *Canciones extremeñas y villancicos para coro*.
- MÉNDEZ MONROY, Antonio, *Músicos de Badajoz y provincia (años 60-70)*, Ayuntamiento de Badajoz.
- MOLINA, Enrique, *Canciones extremeñas* (cifra compasada), Transcripción de Emilio González Barroso.
- PÉREZ, Francisco Joaquín, *Notas musicales. Barcarrota*, Ayuntamiento de Barcarrota.
- PÉREZ RIBES, Juan, *Villancicos y canciones extremeñas*, Diputación de Badajoz, 1989.
- Coplas a lo divino*, Editora Regional de Extremadura, 1991.
- PLAZA, Cesáreo, *Guadalupe canta la Navidad*, 1995.
- PULIDO, Abundio, *Costumbres y tradiciones de Montehermoso*, Ed. Plasencia.
- RAMÍREZ GARCÍA, Juan, *Fuente de Cantos. Cancionero Popular*, Diputación de Badajoz.
- Juegos tradicionales infantiles*.

En la Recachera. Vocabulario Popular.

REVISTA de la Asociación de Amigos de la Coral y Folklore Villanovense (periodicidad anual).

RISCO, Marisa, *Siruela. Canciones y recuerdos.*

SABER Popular. Revista de la Federación de Folklore Extremeño (periodicidad anual).

VV.AA. *El folklore de Orellana*, Fundación Santa María, 1986.

VV.AA. *Raíces. Extremadura Festiva* (2 tt.), Diario HOY.

Actas de las Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, Lucerna. Asociación Cultural de Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz y Ayuntamiento, 2001-2023.

ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco, *Libros de Flamencología* (Varios tt).

**EL ORGANERO DE DIOS
ROQUE DE OSSETTE Y LA MÚSICA EN LA PARROQUIAL DE FUENTE
DE CANTOS EN EL SIGLO XVIII**

*THE ORGAN BUILDER OF GOD
ROQUE DE OSSETTE AND MUSIC IN THE PARISH CHURCH OF FUENTE
DE CANTOS IN THE 18TH CENTURY*

Felipe Lorenzana de la Puente

Sociedad Extremeña de Historia
felilor@gmail.com

RESUMEN: A comienzos de 1753 se recibe en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos el órgano encargado a Francisco Ortíguez, quien antes había montado otro para el coro de la catedral de Sevilla. Por recomendación suya, los curas del templo contrataron a Roque de Ossette, quien durante veinticinco años fue organista, organero, compositor, sochantre y director de cuantas agrupaciones y manifestaciones musicales se organizaron en torno al culto religioso en la localidad, convertida, gracias a su esfuerzo, en una referencia importante en el territorio santiaguista. Por sus informes conocemos con todo detalle las características del ya desaparecido órgano, en su momento una de las mejores máquinas barrocas de Extremadura, pero también sus condiciones de vida, poco acordes con la dignidad que él creía merecía su profesión.

ABSTRACT: At the beginning of 1753 the parish church of Nuestra Señora de la Granada of Fuente de Cantos receives the organ ordered to Francisco Ortíguez, who had previously shown another one for the choir of the cathedral of Seville. On his recommendation, the priests hired Roque de Ossette, who for twenty-five years was an organist, organ builder, composer, sochantre and director of multiple music groups and events organized around the religious worship in the town, which, thanks to his effort, became an important reference in the territory of the Order of Santiago. His reports reveal in detail the features of the now missing organ, one of the best baroque machines in Extremadura at its moment, but also his living conditions, which were not in line with the dignity that he believed his job deserved.

Felipe Lorenzana de la Puente

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 91-110
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. EL ÓRGANO

Poco después de doblar el siglo XVIII, la remozada parroquia de Nuestra Señora de la Granada, única de Fuente de Cantos, se aprestaba a estrenar un nuevo órgano. Las obras, culminadas a comienzos de los años cuarenta, habían transformado por completo el templo gótico, dando como resultado una nueva iglesia amplia, diáfana, de una sola planta y bóveda de cañón, que sólo conservaba de la anterior el cubo pétreo que envuelve el testero y la torre campanario¹. Las operaciones motivaron el desalojo del contenido mueble y la remoción de las sepulturas. Buena parte de todo ello nunca retornó a la parroquia reinaugurada. Tras volver a acopiar fondos y solicitar presupuestos, los curas decidieron, a comienzos de los años cincuenta, encargar en Sevilla un nuevo órgano y un nuevo retablo mayor que pusieran el broche de oro a la reconstrucción del templo parroquial. Entre la instalación de uno y de otro, sin embargo, el terremoto de 1755 obligó a demoler la torre y rehacer parte de la nave, donde se ubicaban el coro y el órgano, y toda la fachada occidental². En este estado de cosas, tan agitado, llegó a Fuente de Cantos un personaje llamado a protagonizar por completo el resurgir de la música sacra en esta localidad santiaguista: Roque de Ossette.

El anterior órgano había sucumbido con las obras, pues se afirma en 1741 que, una vez terminadas las mismas, y debido a su estado, tuvo que ser “desbaratado”. No tenemos más noticia de él que las que ofrecen algunas partidas de las cuentas de fábrica de 1732, en las que consta que se le entregaron al organista nueve fanegas de trigo y 330 reales en concepto de salario³. Tuviron que ser los últimos gastos que generó el órgano antiguo, puesto que, en breve, como decíamos, se fue a mejor vida junto a la vieja iglesia que le había acogido. Ya cuando las obras iban finalizando, en 1739, el mayordomo, D. Luis de Chaves y Porras, y uno de los curas, su sobrino D. Luis Miguel, cursaban ante el Consejo de Órdenes la petición formal de un nuevo instrumento, “como

¹ Sobre los procesos constructivos de la parroquia, vid. VALVERVEDE BELLIDO, J.M. y LORENZANA DE LA PUENTE, F. *Arquitectura y poder en tierras de Santiago. Fuente de Cantos, 1730-1799, la iglesia en obras*, en prensa.

² LORENZANA DE LA PUENTE, F. “Los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 en la parroquia de Fuente de Cantos”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Actas XVII Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2017, pp. 243-268

³ Archivo Histórico Nacional (AHN), sección Órdenes Militares (OO.MM.), Archivo de Toledo, lg. 71.169, f. 37.

el que había cuando se demolió la iglesia”, y también de un facistol y la instalación de un coro bajo⁴.

El órgano desmontado se hallaba en un coro alto de gran tamaño cuyas hechuras no gustaron mucho a los arquitectos que reconocieron el templo en 1732. Manuel Rodríguez propuso sustituirlo por un coro bajo a los pies de la iglesia donde se ubicaría una tribuna pequeña en la que se instalaría el nuevo órgano, y que se utilizaría igualmente para subir a la torre; dicha tribuna se asentaría sobre una bóveda, sostenida a su vez en dos pilastras de cantería fingida adosadas a la pared y otras dos de piedra de grano. Afirmaba el alarife de Los Santos de Maimona que la iglesia ganaba así en espacio y en economía; el vicario general, el fuentecanteño D. Bernabé de Chaves, después prior de San Marcos de León, gracias a cuyas influencias se pudieron hacer las obras, estuvo de acuerdo⁵. Ese mismo año, en la postura que presentaron para adjudicarse la obra de reconstrucción de la iglesia los cuatro arquitectos que concurren inicialmente (Manuel Rodríguez, Antonio González, Domingo Martín y Diego Álvarez) propusieron una segunda tribuna a los pies, instalando en la de la pared sur la escalera para subir a la torre y al órgano⁶. No obstante, si consultamos los planos de Juan Alfonso Ladera realizados con ocasión de la siguiente reforma, tras el terremoto, todo da a entender que el órgano se instaló finalmente adosado a la pared norte, sobre un entramado de madera que sobresalía cuatro varas, y que fue la de esa pared la única tribuna que se alzó.

El nuevo órgano se recibió el primero de enero de 1753 y tuvo un coste de cuatro mil ducados⁷. A modo de comparación, y para que apreciemos el considerable esfuerzo económico que realizó la parroquia, resultó cuatro veces más caro que el colocado siete años atrás en la Granada de Llerena en sustitución de los dos anteriores, perdidos en la reforma de 1744⁸. Según mediciones de Juan Alfonso Ladera, tenía 4'5 varas de ancho y 6'6 de alto⁹. Su artífice fue el conocido organero D. Francisco Ortíguez, autor también del órgano del lado del Evangelio del coro de la catedral de Sevilla, terminado en 1733¹⁰. Poco antes de entregar el

⁴ *Ibidem*, ff. 19-21.

⁵ *Ibid.*, f. 26.

⁶ *Ib.*, f. 30.

⁷ AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.980-I, s.f.

⁸ MATEOS ASCACÍBAR, F.J. y HERNÁNDEZ GARCÍA, Á. La iglesia de al Granada de Llerena: parroquia matriz de la Orden de Santiago en Extremadura (El templo mudéjar, el proyecto de José de Hermosilla y la iglesia actual de José Gómez), Llerena, 2022, pp. 144-145.

⁹ AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.981, s.f.

¹⁰ El de Ortíguez sustituyó al fabricado por fray Juan en 1479 y fue sustituido por el de D. Valentín Verdalonga, de 1831: <https://www.catedraldesevilla.es/la-catedral/musica/el-organo/>

de Fuente de Cantos había concluido el que aún se conserva en la parroquia de Santiago Apóstol de Castaño del Robledo, tenido en esta población onubense por una de las joyas de su patrimonio histórico (fig 1). Se dice que Ortíguez fue el encargado de desmontar los antiguos órganos catedralicios del siglo XVI, de origen flamenco, y que reutilizó sus tubos para los nuevos encargos que le fueron saliendo, con lo que podía permitirse abaratar los costes¹¹. No obstante, y a la vista de lo que cobró por el de Fuente de Cantos, no creemos que aquí se diera este caso.



Fig. 1: Órgano de la parroquia de Santiago Apóstol de Castaño del Robledo, Huelva, obra de D. Francisco Ortíguez.

Fuente: RODRÍGUEZ, M. "Sones barrocos en el órgano de Castaño del Robledo": <https://turismosierradearacena.com/sones-barrocos-en-el-organo-de-castano-del-robledo/>

II. UN ORGANISTA POLIVALENTE

El primer organista que tuvo la nueva parroquia de la Granada, el mismo que nos ha facilitado parte de la información anterior y casi toda la que vamos a exponer a continuación, fue Roque de Ossette, recomendado por el propio Ortíguez, al que siempre profesó una profunda admiración; así, en una de las súplicas que elevó al Consejo de Órdenes, decía de él: "célebre por el [órgano] mayor que hizo en la Santa Iglesia de Sevilla, quien por haber tratado al suplicante les dio el informe para que lograrse esta iglesia sujeto que pudiera con-

¹¹ CARRASCO TERRIZA, M.J. "El órgano parroquial de Castaño del Robledo", *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, 264, 1987, pp. 56-71.

servar un órgano de tanto rumbo”¹². Ossette tampoco se cansó nunca de elogiar la calidad del ingenio que se le había confiado, del que decía que estaba considerado “por sus conocidas circunstancias el mejor de toda la provincia”. Una segunda lectura de estas frases deja entrever su satisfacción por haber sido justamente él el elegido para hacer sonar semejante portento.

Roque de Ossette Gasca y Viamonte era natural de Tierzo, población perteneciente al señorío de Molina y al obispado de Sigüenza. Educado en una familia de músicos, era hermano del celebrado compositor D. Manuel de Ossette, maestro de capilla de las catedrales de León (1746-1755), Zamora (1755-1757) y Granada (1757-1775), sede esta última de la que fue también prebendado¹³. Ambos músicos hubieron de mantener una relación fluida, puesto que en alguna ocasión indicó Roque su intención de enviar a su hijo, de nombre también Manuel, a que se formase con su hermano. Antes de recalar en Fuente de Cantos, Roque había sido durante cuatro años administrador del infante D. Luis Jaime, comendador de Valencia del Ventoso. No sabemos cuánto ganaría como tal, pero por el conocimiento que tenemos de los sueldos que percibían los administradores de encomiendas de la zona, estamos seguros de que salió perdiendo al cambiar de empleo, pero a fin de cuentas el de organista era su verdadero oficio y desde luego su auténtica vocación. Su elección como tal, entre otros muchos candidatos (según su versión), fue debida a la recomendación de Ortíguez y también al interés que por él mostraron los curas de entonces: D. Luis Miguel de Chaves y D. Antonio Casquete de Prado.

Ossette estaba casado con D^a Gerónima Castañeda Rico y Posadas, natural de Zafra. Tenía dos hijos cuando se asentó en la villa: Manuel Joseph y María Teresa; a finales de 1755 bautiza en la Granada a Rosa Josepha, apadrinada

¹² Si no se indica otra cosa, la documentación consultada para este capítulo procede de cuatro memoriales de Roque de Ossette remitidos al Consejo de Órdenes entre noviembre y diciembre de 1767, contenidos en AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.980-II, s.f. El más completo de aquellos se titula “Plan en que se explica la obra que contiene el órgano de la iglesia de Fuente de Cantos, por su organista. Se explica en método Músico y Aritmético”.

¹³ Manuel de Osete (1715-1775) fue autor de una ingente obra, en la que destacan los motetes, villancicos y en general el canto de órgano. Se conservan sus partituras en los archivos de las catedrales en las que ejerció, y también en la Biblioteca Nacional, donde se registran dieciséis obras manuscritas de su autoría y otras nueve en las que participó (<https://datos.bne.es/persona/XX1339415.html>). Sobre su figura, vid. ROBLED0, L. “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1800”, *Revista de Musicología*, 3-1/2, 1980, pp. 285-289; LÓPEZ CALO, J. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, vol. I: *Catálogo*, Granada, 1991, en especial pp. 95-100; TEJERIZO ROBLES, M. y otros, *Los motetes de Manuel Osete (1715-1775)*, Sevilla, 2016.

por el administrador de la Encomienda Mayor de León, D. Manuel Rufel, a quien hubo de conocer mientras desempeñaba idéntico cargo en la cercana villa de Valencia del Ventoso¹⁴. Los tres hermanos se confirmaron en esta misma parroquia en 1758, y poco después nació el cuarto y definitivo vástago, Josefa María, confirmada en 1769¹⁵. La presencia en los libros de bautismo de Roque y de su hijo y sucesor en el oficio, Manuel, se extiende a la participación de ambos en numerosos bautizos; se ve que su presencia constante en el templo y la proximidad del órgano a la pila bautismal convirtieron a los Ossette en padrinos socorridos y recurrentes.

A los dos meses de empezar a ejercer su ocupación propuso a los curas algunas mejoras que era necesario introducir en el órgano, siendo la principal la conveniencia de instalar un quinto fuelle, cuyo trabajo de carpintería costó 636 reales. Lo que no pudo cambiar fue su colocación: adosado a la pared sobre bastidor de madera, le disgustaba la sensibilidad que manifestaba ante cualquier movimiento. Imaginemos, por tanto, el pavor que tuvieron que despertar en Ossette los terremotos habidos por estos años:

“Este órgano tiene el defecto de estar puesto sobre una armazón de madera, que sale de la pared de la iglesia y avanza al aire cuatro varas, de cuya cimbra los movimientos de tierra del año de 55, 61 y 63 le hicieron mucho daño y se desafinan con poco motivo los llenos”.

Especialmente graves fueron los efectos causados por el primero de los citados, el terremoto de Lisboa: la violencia con la que actuó incrementó la cimbra ya existente y lo desafinó por completo, lo que motivó la intervención de un especialista que, junto con Ossette, logró recomponerlo en treinta y seis días y por solo seiscientos reales. Los desbarajustes causados por los otros dos seísmos, de menor intensidad, los solucionó él solo.

En 1765 alertó que también se había dañado el soporte; para evitar que el órgano se viniera al suelo hubieron de colocarse tres postes de mampostería, simulando columnas, a modo de asiento. Dos años después, las obras de mantenimiento realizadas en la iglesia en el mes de agosto volvieron a causarle a nuestro puntilloso organista una profunda desazón, puesto que la limpieza de las paredes y bóvedas llenó de polvo la nave; la solución fue aún peor: para evacuarlo se abrieron las puertas durante tres días, entre ellas la que estaba junto al órgano, por la que entró “aire solano recio” que rajó maderas, dilató

¹⁴ Ex-Archivo Parroquial de Fuente de Cantos (APFC), Libro de Bautismos nº 9 (1744-1762), f. 249.

¹⁵ *Ibidem*, nº 9 (1744-1762), f. 338v y nº 10 (1762-1776), f. 207v.

los poros, aflojó los registros y capas de los secretos, etc. Aseguraba que “no hay cosa que más dañe los órganos que el calor”, mientras que la humedad causaba el efecto contrario: se cerraban los poros al humedecerse la madera, momento que era el idóneo para afinarlo. No obstante, no le quedó otra que actuar de inmediato, pues cuando tres días después de los hechos, el 13 de agosto, acudió a afinarlo y dejarlo preparado para la misa de prima y kalenda del día siguiente, vísperas de la festividad de la patrona, en la que tocaría con la capilla de músicos, se encontró con que “un órgano de un espíritu de voces grandes, apenas sonaban la mitad de su valencia”. Detalla Ossette el proceso de reparación, pieza a pieza y cómo al final, aunque agotado, logró que la música luciera en la parroquia en día tan señalado.

Sobre el sonido que se extraía de sus tubos ha dejado un testimonio en el que se apuesta por una especie de comunión íntima entre órgano y organista, pues sólo el conocimiento profundo del instrumento permitía obtener lo mejor de él:

“... es parte de habilidad apreciativa en el organista que, por conocer las cualidades y esencias de las composiciones de los registros, sabe usar de ellos para que resulten al oído nuevos registros por sus mezclas que los organeros no han puesto en práctica. Y por carecer de este conocimiento, organistas que saben su obligación, puestos a tocar un buen órgano no saben usar sino es lleno o lengüetería”.

De ese conocimiento tan preciso que tenía del órgano deriva un meticuloso mapa con todos sus registros y caños, que tituló “Plan en que se explica la obra que contiene el órgano de la iglesia de Fuente de Cantos, por su organista; se explica en método músico y aritmético”, y que divide en tres partes: “Lleno”, “Lengüetería exterior e interior” y “Cadereta interior de mano derecha”. Tan satisfecho quedó Ossette de su propio trabajo que decidió enviarlo al Juzgado de Iglesias del Consejo de Órdenes, e incluso le pidió al juez protector “lo mande remitir a la censura de el organero de más ciencia de esa Corte”, a sabiendas de que “se admirará que haya organista que pueda formar, sin ser organero, un plan con tanta intelija como se ve, porque no podrá traer este órgano conservado ninguno que no sepa de raíz esta facultad”; ya lanzado a demostrar sus capacidades, reta al protector de Iglesias a encontrar en Madrid a tres organistas capaces de formar planos de sus órganos semejantes al suyo.

Ossette presumía, entre otras muchas cosas, como vemos, de ser organista de formación y organero circunstancial. La diferencia estribaba en que los organeros trabajan la estructura del instrumento, mientras que los organistas “tocan los órganos [pero], solo los entienden por las teclas”, no todos

saben afinarlos y casi ninguno conoce su interior. El suyo en particular necesitaba, según dice, un reparo general cada año y uno o dos particulares cada mes; al ocuparse él de estas acciones, la iglesia se ahorraba una buena suma de dinero. Tasa el coste de las composturas tras los seísmos, para las que hubo de apearse el órgano en tres ocasiones, en seis mil reales (se le recompensó, en cambio, con solo doce fanegas de trigo), y los afinamientos posteriores podrían haber supuesto un gasto añadido global de siete a ocho mil reales. Pone como ejemplo lo que al parecer cobró en 1763 D. Joseph de la Rea por el arreglo del órgano de Llerena, que considera de peor calidad que el de Fuente de Cantos: mil ochocientos reales, tras hacer una rebaja de mil.

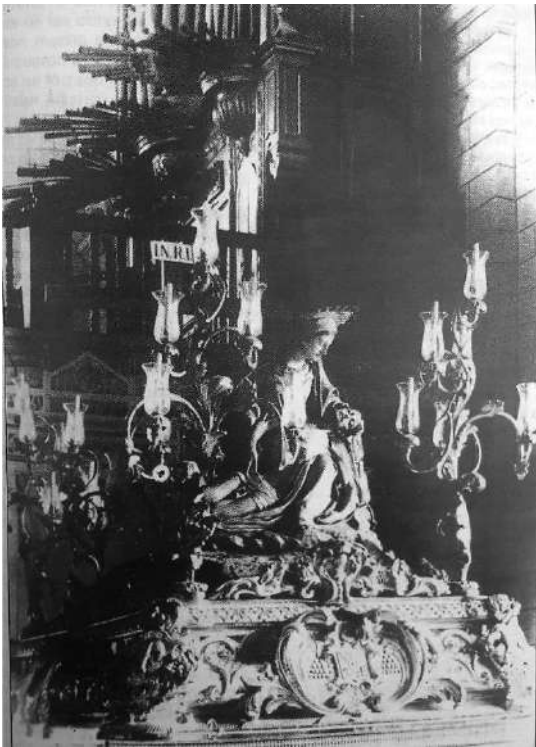


Fig. 2: Detrás del paso de Ntra. Sra. de las Angustias, en el coro alto, aparece el antiguo órgano barroco. Es la única imagen que hemos hallado de él. Fotografía de Manuel Carrasco.

En realidad, Ossette no sólo era organista y organero, sino también el director musical de la parroquia por su condición añadida de maestro de capilla, un oficio que implicaba en el mejor de los casos, como el que nos ocupa, la dirección del coro, de los instrumentistas y la composición de las obras que se interpretaban. Un volumen de trabajo del que se vanagloriaba en una de sus exposiciones al protector de Iglesias en 1766, en la que afirmaba que el nivel

musical alcanzado en la parroquial fuentecanteña (gracias a su esfuerzo) era similar al que podía hallarse en una catedral:

“... [Representando] lo útil que había sido para el aumento del culto de Dios ... lo mucho que le había costado de sudor para establecerlo, el mucho volumen de papel que había escrito en composición y copias para dicho culto, el mucho trabajo que se le había seguido en la enseñanza de los acólitos de la iglesia y otros sujetos para que todo esto compusiese un perfecto complemento de el mayor culto a Dios, tanto y con tan iguales circunstancias se puede oír en una mediana catedral”.

Su faceta de compositor se traducía en la producción de obras para las diferentes festividades del año. Así, en Semana Santa dirigía la función de las Cuarenta Horas. A los cuarenta días del Domingo de Resurrección le llegaba el turno a la festividad de la Ascensión, en la que trabajaba durante tres días, con funciones de mañana y tarde y más de diez horas tocando; para esta ocasión tiene compuestas salmodias (*Salmo Credidit*), el *Magnificat*, tres conciertos y dos marchas para instrumentos y órgano. Para el Corpus cambiaba de registro y tenía compuestos seis misas y tres villancicos¹⁶, y otras obras específicas para su Octava. Para el día de la Patrona (15 de agosto) y su kalenda (vísperas) componía más misas y participaba en la novena. También se requerían sus servicios para la festividad de Nuestra Señora de la Hermosa (8 de septiembre), que califica como “uno de los primeros objetos de este pueblo”, y para la novena de Santa Teresa de Jesús (15 de octubre). Pero su mayor satisfacción llegaba con la Nochebuena, con su papel en la misa de maitines de Navidad; por desgracia no se conserva entre la documentación manejada el ejemplar que Ossette remitió a Madrid en enero de 1767 con las letras de los villancicos que se habían cantado. El único premio que recibía cada año por ello era una partida de treinta reales que nuestro compositor destinaba al refresco con el que convidaba a sus colaboradores una vez terminada la función, “respecto a que, siéndolo en el mucho trabajo, sean partícipes en el premio”. Seguramente tenía su mente puesta en los villancicos cuando declaraba en otra ocasión que la composición requería de cualidades como el “entendimiento, la fantasía y la travesura”. Se sentía igualmente orgulloso de que sus obras se representasen en otras iglesias, caso de la Colegial de Zafra, a donde, por otro lado, acudió en alguna ocasión en calidad de examinador para cubrir la plaza de organista por oposición.

¹⁶ El villancico, como se sabe, era un género musical de origen popular y carácter profano que se interpretaba en diferentes festividades del año, aunque terminó asociándose específicamente a la Navidad en la época contemporánea.

También era conocido fuera de la población como director de la capilla de música, con la que viajaba a donde se le requería. Aquí su papel era muy variado: cantor (alega que tiene muy buena voz, con la que podría colocarse en el coro de cualquier catedral); enseñante de canto a los acólitos y a quien quisiera participar en la coral, sin cobrarles nada; y director de una pequeña orquesta.

Esta orquesta es otra de las páginas brillantes que se escribieron en el historial musical de la parroquia. Su origen se remonta a una disposición testamentaria de D. Alonso del Corro, primer hacendado de la villa, en 1679, por la cual dotó un grupo de cámara compuesto por un bajo y dos chirimías, una de tiple y otra de tenor, para acompañar las funciones de la cofradía del Santísimo Sacramento (de la que había sido mayordomo) en la parroquia y allá donde se preciara. Dichas funciones se organizaban todos los jueves con la renovación de los sagrarios; cada tercer domingo del mes y sus vísperas, cuando salían en procesión acompañando el viático para los moribundos; en Semana Santa, Ascensión, Corpus y sus octavas, festividades marianas y de los apóstoles y pascuas, sin olvidar las vísperas de todas ellas. La dotación global de los tres músicos era de dos mil reales al año a perpetuidad, situados sobre un censo de 61.600 reales de principal impuesto sobre los propios y rentas del Concejo. Como los réditos del censo, por distintas causas, disminuyeron con el tiempo y no alcanzaban a pagar los salarios de los músicos, que en todo caso se habían quedado cortos, las vacantes no se cubrían en las oposiciones convocadas y el grupo prácticamente desapareció.

Pero el hijo homónimo de D. Alonso del Corro, que recibió el título de conde de Montalbán, quien heredó (y amplió) la fortuna de su padre, así como la mayordomía del Santísimo, renovó esta manda en su testamento de 1746 y mejoró las dotaciones: los “ministros de chirimía” percibirían 660 reales al año cada uno y una vivienda, y el bajonista 1.320 reales y otra vivienda. El conde, siempre muy puntilloso, alojó a los músicos en una casa con cochera y bodega que tenía en el primer tramo de la calle Llerena, subiendo a la izquierda, cerca de la parroquia a fin de que no faltasen ni llegasen tarde a sus cometidos; incluso detalló cómo había que hacer las obras para dividir la casa en tres viviendas y a quién correspondía pagar los sucesivos trabajos de mantenimiento. El convento del Carmen, como heredero de buena parte de los bienes del conde, debía satisfacer los 2.640 reales anuales y reparar las casas de los músicos cuando hiciera falta, y su priora, junto al administrador de la herencia y el sacerdote mayordomo del Santísimo, se encargarían de cubrir las

vacantes que se produjeran entre aquellos. Se prevé un complemento de trescientos reales para el músico que supiera canto llano y se aprestase a enseñárselo a diario a los sacerdotes, complemento que finalmente pasó a engrosar la nómina de nuestro organista. El interés del conde por la música sacra era más que elocuente. No poco espacio dedicó, de hecho, a establecer el método para que las plazas de músicos se proveyeran siempre en los candidatos más capaces, e incluso dispuso que, en el caso de que los capitales y rentas consignados para sufragar sus mandas testamentarias (que fueron muchísimas) decayesen en un futuro y no rindiesen para todo lo dispuesto, se atendiese en primer lugar a la cofradía sacramental y a los músicos.

El conde incrementó las obligaciones de los músicos, de forma que habrían de tocar también en las funciones (“vísperas, misas y fuegos”) de la Hermosa, ermita de la que había sido igualmente mayordomo, en especial el 7 y el 8 de septiembre, en las de Jesús Nazareno, en las del Carmen (“misas y fuegos”), en las de Santa Teresa de Jesús y en la festividad de San Francisco (4 de octubre), día grande del convento de San Diego, congregación de la que era síndico. Recibirían por ello una gratificación complementaria de tres fanegas de trigo cada uno. Y aclaró que no debían ser obligados a tocar en la parroquia en otras fechas que las señaladas expresamente, y que podían aceptar, previa licencia de la priora del Carmen, actuaciones que se les ofrecieran desde otros ámbitos, incluso fuera de la villa¹⁷.

Libre o voluntariamente, el caso es que los músicos aceptaron integrarse en la humilde orquesta de Roque de Ossette. Y eso que éste no parecía muy amigo de los instrumentos de viento a la vista de sus primeras impresiones, recién llegado a la parroquia en 1753, al oírlos tocar, anotando entonces “la disonancia que causaban las voces de estos instrumentos bastos con las voces preciosas del órgano ... tocaban sin concierto”. Trató con ellos y advirtió que el bajonista tenía amplios conocimientos de música y que tocaba también el violín, por lo que le convenció para que instruyera a los otros dos en violín y canto, mientras que Ossette se encargaría de formar en eso mismo a un grupo de acólitos. El resultado, un año después, fue una agrupación instrumental polivalente de diez miembros, con un bajo, oboes (las antiguas chirimías) -que también tocaban la flauta-, y violines; y de los diez, ocho cantaban igualmente. Ossette presumía de su trabajo ante el juez protector de Iglesias comparando el nivel musical de la parroquia fuentecanteña con el de las colegiatas y cate-

¹⁷ Toda la información referida a los tres músicos procede de las mandas nº 25, 48, 53, 77, 104 y 105 del testamento del conde de Montalbán; AHN, Clero, lg. 744.

drales próximas: “en opinión de muchos se ejecutan hoy funciones más lucidas que en la colegial de Zafra y catedral de Badajoz en esta iglesia ... tenga la gloria de que hay iglesias bajo de la protección de V.I. que nada tienen que envidiar a las catedrales”. Y lo más importante de todo: la música atraía a más fieles.

El número de actuaciones de la capilla musical al mando de Ossette se fue ampliando hasta alcanzar las 88 funciones anuales. Para la “Milagrosa imagen de María Santísima de la Hermosa”, cuya ermita se reconstruyó en 1762 y tanto le sorprendió (“esta Señora es el objeto de todo el pueblo y tiene un templo nuevo más hermoso que se ve por este país”) se hacían cuatro actuaciones; en el Carmen, siete, y en los otros dos conventos tres en cada uno. El resto, en la parroquia. El total de novenas en las que sonaba la música era de ocho: Asunción, Natividad, Purísima Concepción, Dolores, Carmen, San José, San Juan Nepomuceno y Santa Teresa. Antes de su llegada, las funciones eran muy pobres y no había novenas, siendo la primera la que se estableció un año después de su llegada, en 1754, en honor a la patrona, la Virgen de la Granada. Pero la que más le satisfacía, insistía, era la actuación de Nochebuena, a la que según el interesado acudía incluso gente de fuera.

III. “TODO SU EMPEÑO HA SIDO EN AUMENTAR EL CULTO A DIOS Y NO AL DEMONIO...” UNA DEVOCIÓN MAL RECOMPENSADA

Decimos *interesado* porque el objeto de sus largas representaciones exponiendo sus méritos y desvelos no era otro que mejorar sus emolumentos. Su salario oficial, fijado en la última visita del vicario general, era de mil reales anuales más veinticuatro fanegas de trigo, abonados por la fábrica, aunque otros suplementos y beneficios duplicaban con creces esa cantidad: la colecturía le daba trescientos reales, idéntica cifra lograba de la obra pía de Pedro Sánchez de la Fuente (a cambio de llevar su administración), y otros trescientos percibía de la obra pía del conde de Montalbán por ejercer de sochantre; además, residía en una casita propiedad de la Iglesia, junto al granero. Aparte estaba su actividad privada: dos reales por tocar en un bautizo, dos en un desposorio, seis en un entierro (cuatro si es de párvulo), etc. Este último concepto sumaba unos cuatrocientos reales al año como mucho, montante que podría incrementarse si no tocase gratis para cofradías y conventos.

El rendimiento que percibía por su trabajo no había satisfecho ni mucho menos sus expectativas cuando fue contratado por el cura D. Luis Miguel de Chaves, quien le dotó de los medios necesarios, pero no de un salario suficien-

te: “este cura referido tiene la culpa de la ruina de su casa”, a pesar de constarle que la fuentecanteña era “una fábrica rica”. Las malas relaciones con su mayordomo, D. Gabriel de la Pola, a quien llama su “enemigo oculto”, y a quien le afea el quedarse con el diez por ciento del producto, cuando en otras parroquias este cargo lo desempeñan sin coste alguno personas muy distinguidas, agravaron el problema. Dice que ninguno de los empleados de la Iglesia (contables, mayordomo, escribanos, carpinteros, albañiles, cerrajeros, etc.) regalaban nada y todos cobraban por su trabajo, mientras que él desempeñaba gratuitamente funciones para las que no había sido expresamente contratado, como las de organero, maestro de capilla y educador de acólitos.

La cuestión no residía en que los emolumentos fueran miserables, sino en el hecho de que no se correspondiesen con la cantidad y calidad de su trabajo. Por una parte, los oficios divinos a los que estaba llamado a participar eran mucho más numerosos que en otras parroquias e incluso catedrales: “Señor, maestros de capilla de catedral en el año no trabajan más y gozan las rentas que tienen tan crecidas”; alega que el maestro de capilla más pobre de una colegial percibe por lo menos tres mil reales, y que a él mismo le han ofrecido en la de Zafra, y solo como organista, cuatro mil cuatrocientos. Por otra parte, él realizaba un cometido especializado, comparable a otros que requieren “trabajo e inteligencia”; argumenta en tal sentido que si sus composiciones hubieran sido escritas por un abogado o un escribano éstos percibirían, solo por los pliegos y borradores gastados, unos derechos mucho más elevados, y eso que nada tiene que ver un trabajo con el otro: el de estos respondía a modelos estandarizados y tenían libros a los que remitirse, el suyo en cambio tenía como base el entendimiento y la fantasía y carecía en Fuente de Cantos de archivos musicales que le sirvieran de apoyo.

Los lamentos de Ossette no son tan solo un intento de mejorar sus condiciones materiales, sino que también deben ser interpretados como un llamamiento a dignificar el oficio de músico, a la vez que toda una reivindicación de la prevalencia espiritual de la música sacra sobre otros géneros profanos, a pesar de que la primera ofrezca unos rendimientos muy inferiores a los segundos:

“... Será, señor, porque todos comen de su oficio, sólo al pobre del suplicante, por necesidad en que le hayan visto, lo han dejado sin premio; aunque lo hayan visto ocupado los meses enteros en trabajar en el órgano y aunque hayan oído las mejores funciones con el mayor lucimiento desempeñadas para culto de Dios y de su Santísima Madre, no ha merecido una leve gratificación. Será porque lo que se hace para Dios y su culto

no lo estiman los hombres, porque es divino; si fuera profano como óperas o comedias, sainetes y otras cosas perjudiciales a lo espiritual, no había de faltar quien al suplicante lo gratificara, pero éste todo su empeño ha sido en aumentar el culto a Dios y no al demonio”.

La extensa representación de nuestro organero ante las instancias capitales nos sirve también para adentrarnos en las precarias condiciones de vida de los trabajadores cualificados en el medio rural, una especie de *clase media* cuyas percepciones podríamos situar entre los 1.500 y los 3.000 reales al año. Y si las de estos eran precarias, podemos imaginarnos cómo no serían las de los asalariados del campo y artesanos, que generalmente no llegaban a percibir el millar de reales. Ossette no se cansó de repetir que su corto salario era insuficiente para sostener a su “pobre familia”; no le daba ni para vestir a su prole: “porque si se ha de comer, no se ha de vestir, y si se ha de vestir no se ha de comer”. Su propio hijo Manuel va por la iglesia mal vestido, sin capa ni zapatos, “indecente de ropa”. Habla más adelante de “hambre y desnudez”, y su literatura cobra tintes dramáticos cuando relata que se le han muerto tres de las cuatro caballerías que tenía por inanición, y temía que ocurriese lo mismo con su familia. Peor pintaban las cosas cuando había gastos extraordinarios, por ejemplo, los causados por su enfermedad, pues había padecido últimamente tercianas atabardilladas en cuya curativa había gastado el presupuesto familiar, y había tenido que trabajar incluso enfermo, pues de lo contrario no hubiese cobrado. Le exasperaba que no pudieran darle anticipos, pues ello le permitiría hacer provisiones cuando los géneros eran baratos, caso del aceite o del cerdo para matanza, situación que resume recurriendo a lo que él llama un “proverbio provincial” según el cual “el que compra por mayor y a su tiempo come de balde”. En otra parte de su memorial ensaya toda una perorata contra la presión fiscal, enumerando todos los gravámenes a los que hacía frente. Además, no tenía más remedio que recurrir al pluriempleo, no ya como músico en eventos particulares, sino también como escribiente, contable o administrador para el municipio, la parroquia o las cofradías; experiencia en ello no le faltaba, pues recordemos que había sido el administrador de la encomienda de Valencia del Ventoso antes de venir a Fuente de Cantos. Tampoco era raro verlo sembrar trigo y habas en tiempos de escasez y carestía, y llevar sus cerdos cebones a las dehesas de la villa en tiempos de montanera. No faltan descripciones detalladas de estas otras tareas, eso sí, realizadas “con bastante encogimiento y vergüenza”.

Roque de Ossette solicitaba al protector de Iglesias que le buscara un oficio en la Corte, aunque no fuera de músico, que le permitiera aumentar su nivel salarial sin trabajar tanto, aunque de buena gana se quedaría en la villa a

cambio de una subida de trescientos reales y seis fanegas de trigo por su ocupación de compositor, y otra de doscientos cincuenta reales y otras seis fanegas de trigo por su trabajo de organero; ambas tareas, como queda dicho, las hace graciosamente, y tampoco se le daba nada a su hijo, quien le sustituye a cargo del órgano cuando está enfermo. En definitiva, admite con notorio resentimiento: “De este modo, señor, se premia en esta iglesia al que trabaja ... la lástima es que unos lo trabajan y otros lo disfrutan y otros se apropian el lucimiento del culto”. El hecho de que la parroquia de la Granada fuese “nombrada y distinguida en toda la provincia” debía mucho a su trabajo, pero el caso era que la gloria se la estaban apropiando otros. Esta última afirmación trasciende la cuestión meramente salarial y nos traslada al debate sobre el reconocimiento social de los profesionales españoles de la música en pleno Siglo de las Luces. En todo caso, en otras ocasiones Ossette aseguraba que gozaba de “la primera estimación del pueblo”.

La insistencia de Ossette apenas logró que se le concediesen algunas ayudas de costa puntuales, en concreto una de doscientos reales en 1767 y otra de quinientos al año siguiente para “ayudar a socorrer sus necesidades”, todo ello tras nuevas y muy detalladas declaraciones de penuria ante el Juzgado de Iglesias, avaladas por los curas. Sin embargo, y a la vista de las cuentas de fábrica de 1768, no logró los aumentos salariales que pretendía, si acaso alguna modesta gratificación en moneda y en especie por los villancicos de Nochebuena y ciertos pagos por trabajos de mantenimiento¹⁸. Ello no impidió que siguiera desempeñando sus funciones habituales, a pesar de sus amenazas de abandonar el puesto. Y lo hizo siembre con profesionalidad, de modo que la liturgia en la parroquia siguió brillando gracias al acompañamiento musical y el culto no dejaba de atraer a los fieles. Así se declaraba en un informe externo solicitado por Madrid en 1784, aunque por desgracia se omite el nombre de nuestro compositor, a quien desde luego no le faltaba razón cuando aducía que él ponía el trabajo y otros recogían los frutos: “Por haber dotadas algunas plazas de músicos, se hacen todas las funciones de iglesia con la mayor solemnidad y esmero, siendo particular el culto que hay en dicha villa”¹⁹.

No llegó Ossette a ver concluidas las obras de edificación de la torre y de reconstrucción de toda el área circundante, que afectó al coro (que será de nuevo un coro alto) y cambió la ubicación del órgano, aunque sí estuvo al tanto de los proyectos. El de Ladera, de 1770, pretendía quitar las tres columnas

¹⁸ AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.981, s.f.

¹⁹ Archivo Diocesano de Badajoz (ADB), lg. 878-30.337.

que lo sostenían, que además molestaba el tránsito de las procesiones, y colocarlo en el testero, hacia el centro de la nueva torre, sobre un arco a la medida de su caja y el fuelle detrás²⁰. Imaginamos su sofoco, poco antes de morir, si es que este hecho no aceleró su final, cuando hubo de tirarse toda la pared occidental y el templo quedó expuesto a las inclemencias meteorológicas, que lastimaron el órgano y sus fuelles y necesitaron reparaciones presupuestadas en más de tres mil reales²¹. El nuevo muro de adobe dispuesto desde el coro alto hasta la bóveda, levantado por Joseph Gómez, fue luego vencido por el aire, según se declara en abril de 1781, lo que causó nuevos daños al órgano, “alhaja de mucho valor”, y a otros enseres²².

IV. EL HEREDERO

Roque de Ossette ya no fue testigo de esta última catástrofe porque había fallecido el 5 de diciembre de 1778. Se enterró al día siguiente con el acompañamiento de toda la Hermandad Eclesiástica, se le hicieron por el camino seis posas y luego le cantaron cuatro misas²³. No había dinero para más, pero el clero fue al menos generoso con él en esta su última presencia en el templo, y además en su partida se le puso tratamiento de don como homenaje postrero a su figura. Fueron sus albaceas el presbítero D. Juan de Yerga y su hijo Manuel.

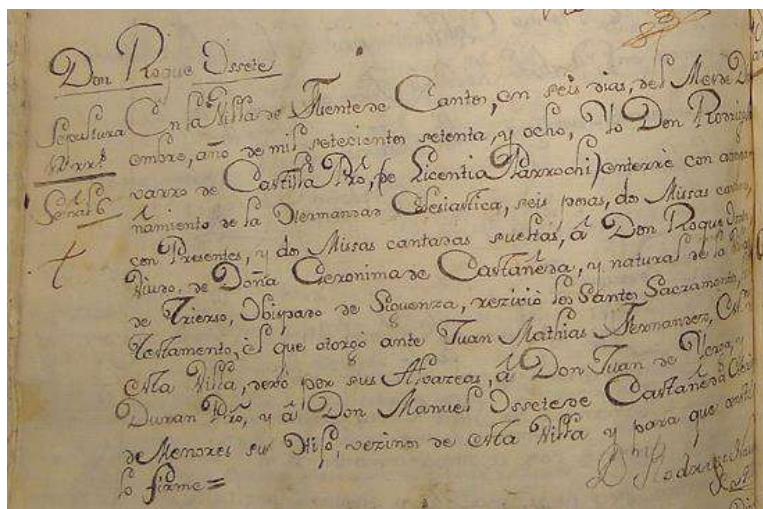


Fig. 3: Ex Archivo Parroquial de Fuente de Cantos. Partida de defunción del Roque de Ossette.

²⁰ AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.981, s.f.

²¹ *Ibíd.*, lg. 79.980-I, s.f.

²² *Ibíd.*, 23-IV-1781.

²³ APFC, Libro de Difuntos nº 4 (1747-1779), f. 463v.

Manuel de Ossette y Castañeda también tenía tratamiento de don por ser clérigo de menores; fue el único hijo varón de los cuatro que tuvieron Roque de Ossette y Gerónima de Castañeda. En 1763 se le ubica en la parroquia próxima de Calzadilla como músico primero “por su especial voz y destreza”, y en esa misma parroquia obtendría una capellanía, la de Pedro Gómez Arroyo, que llegó a servir durante seis años sin congrua esperando el momento de que se le adjudicase²⁴. Desde 1767, con solo dieciocho años, había adquirido los conocimientos suficientes (“por concurrir en él la suficiente inteligencia para ello”) como para sustituir a su padre al mando del órgano fuentecanteño. Llevaba aprendiendo desde los siete, pero no sabemos si finalmente pudo ir a Granada a formarse con su tío, de igual nombre, maestro de capilla de la catedral, tal como había deseado su padre. También destacaba como tenor y conocía igualmente las tareas de conservación y mantenimiento²⁵.

A la altura de 1788, los menoscabos causados al órgano por las obras de la iglesia no se habían reparado adecuadamente y D. Manuel de Ossette, tan puntilloso como su padre, se quejaba con amargura a los curas y mayordomos, pero éstos le remitieron al juez protector. Les recordaba que era una pieza que había costado cuatro mil ducados y era famosa en el territorio de las Órdenes, y que si estaba “sonante” en la actualidad se debía a sus desvelos por remediar en lo posible los daños, pero los problemas eran evidentes: “sus voces están totalmente desfallecidas ... que más puede servir de irrisión sus disonancias que de culto a Dios”; sus fuelles también estaban muy deteriorados, de modo que los golpes del follador perturbaban las voces del coro, “oyéndose su estruendo en toda la iglesia”. En Madrid, por fortuna, escucharon sus súplicas y ordenaron que los párrocos buscasen a un maestro organero que reconociese la pieza y presupuestase su reparación²⁶.

La situación financiera de la fábrica en esta fase final de las obras de la iglesia ya no era tan boyante como cuando se adquirió el órgano treinta y cinco años atrás, pero sin duda se tuvo que hacer un esfuerzo adicional para acondicionar una de sus alhajas más preciadas, pues sabemos que el órgano siguió sonando a lo largo del siglo XIX, y no faltaron disputas entre el municipio y la iglesia a la hora de nombrar organista²⁷. El sueldo de éste se mantuvo

²⁴ FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. *Catálogo del Archivo Histórico Diocesano de León*, León, 2006, vol. III-1, p. 495.

²⁵ AHN, OO.MM., Toledo, lg. 79.980-II, s.f., noviembre de 1767.

²⁶ *Ibíd.*, 6 y 14-VII y 31-VIII-1788.

²⁷ Hay noticias de estos conflictos en Archivo Histórico Provincial de Cáceres, Real Audiencia, lgs. 671-3 (1853), 669-24.652 (1858) y 1.246-41090 (1870); ADB, lg. 234-10.127, años 1867 y 1869.

en niveles más que modestos, pues a la altura de 1850 sólo percibía mil quinientos reales, frente a los setecientos del sochantre²⁸.



Figs. 4 y 5: Parroquia de Ntra. Sra. de la Granada. Fuente de Cantos. Retablos de la Inmaculada y de San Roque, compuestos en parte con piezas procedentes del órgano barroco.

En el primer tercio del siglo XX languidieron las manifestaciones musicales en la parroquia y con ellas nuestro órgano barroco. Tras ordenar el obispo Soto Mancera en su visita de 1908 la demolición de la mitad del coro, el órgano fue trasladado; recomendó el prelado que se acudiese para ello al organero de la catedral de Sevilla, “que, según fama, es consumado maestro”²⁹.

²⁸ Según notifica una hoja titulada “Fuente de Cantos. Presupuesto de los gastos para el servicio de la Parroquia de esta villa”, que localizamos en el Archivo Parroquial de Segura de León, entonces sin clasificar, y ahora en ADB.

²⁹ APFC, Libro de Bautismos n.º 38 (1907-1910), f. 156.

No sabemos si por entonces se tenía aún memoria de que la factura del órgano parroquial se vinculaba directamente a la seo hispalense, pero estaba claro que ya no había ningún Ossette capacitado para este tipo de operaciones. Treinta años después, y al igual que les ocurrió a otros muchos de la provincia durante o inmediatamente después de la contienda civil, fue desmontado y sustituido por un nuevo órgano de tipo tubular de menor interés musicológico y artístico³⁰. Aún pervive en cierto modo nuestro órgano barroco, pues algunas de sus piezas sirvieron para componer los retablos de la Inmaculada y de San Roque (figs. 4 y 5).

³⁰ SOLÍS, C. "El órgano en la Baja Extremadura", en https://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/organo/organosolis.htm.

ASPECTOS SOCIOLOGICOS DE LOS ORGANEROS EN LA BAJA EXTREMADURA (SIGLOS XVII y XVIII). NUEVAS APORTACIONES

*SOCIOLOGICAL ASPECTS OF ORGAN BUILDERS IN LOW EXTREMADURA
(17TH AND 18TH CENTURIES). NEW CONTRIBUTIONS*

José Ignacio Clemente Fernández

clemente_ji@hotmail.com

RESUMEN: Si se echa un vistazo a las publicaciones sobre el órgano de la Edad Moderna en la provincia de Badajoz se observa que el instrumento ha sido siempre el objeto de estudio -la propia obra de arte-. Sin embargo, los aspectos sociológicos de sus constructores han quedado en un segundo plano, priorizando la catalogación de nombres y obras. Por este motivo, este estudio pretende recoger aspectos como la naturaleza del oficio, la evolución del modo de vida, y las relaciones de lo familiar y social con lo laboral. También pretende localizar los focos organeros del siglo XVII en la provincia y ofrecer nuevas aportaciones.

ABSTRACT: The publications about the organ of the Modern Age in province of Badajoz show that the instrument has always been the object of study the work of art. However, the sociological aspects related to their builders have remained in the background. The catalogue of names and works were the priority. For this reason, this study aims to collect aspects such as the nature of their trade, the evolution from itinerant to permanent way of life, and the family and social relations as the economic core of the workshop. It also aims to update the 17th century organbuilding centers in the province and to offer new contributions.

José Ignacio Clemente Fernández

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 111-137
ISBN: 978-84-09-49390-6

I. ESTUDIOS PRECEDENTES Y NUEVO ENFOQUE



La historiografía del órgano en Extremadura tiene su punto de partida en los años 80 del siglo XX y Solís Rodríguez fue uno de sus primeros iniciadores. Entre sus trabajos adquiere prioridad “El órgano barroco en Extremadura (Aportación Documental)” (1987) por establecer una cronología y ofrecer una primera correlación de nombres y obras. Sin embargo, Solís Rodríguez ya publicó anteriormente otros estudios de menor calado como “Los órganos” (1979) y “Panorama del órgano en Extremadura” (1982), ambos pequeños artículos publicados en la Revista *Alminar*. Otras tipologías fueron de carácter local como “Órganos y organeros en Fuente del Maestre (siglos XVI al XIX)” (1990), y otras con una visión más amplia de la música como “Maestros de Capilla, Organistas y Organeros Portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)” (1991). Otros autores plantearon estudios más analíticos como el de Pilar Barrios Manzano en “Historia de la música en Cáceres (1590-1750)” (1980).

Todos estos trabajos plantean el estudio del órgano bajo los mismos parámetros: la catalogación de artistas y obras, y la periodización, elementos sin los que no podríamos entender la historia del órgano.

Pero hay que señalar que también contemplan aspectos sociológicos, aunque en menor medida, y este es el enfoque que he planteado para este estudio. Mostrar la otra cara de la moneda. Conocer la vida del artista del Antiguo Régimen en la búsqueda de la obra del arte. Es por esto que se estudian tres aspectos fundamentales de su vida y que son inherentes a la misma obra: la naturaleza de su oficio –su ennoblecimiento y liberalidad-, el modo de vida –condicionada por el mercado-, y, por último, las relaciones familiares –institución que organiza la economía del taller-- y las relaciones sociales –espacio para fiadores, apoderados de obras, etc. Estos tres aspectos sobre los que se estructura este trabajo tratan de recoger los aspectos sociológicos del organero.

Un aspecto importante de este oficio fue que no pudo escapar a los condicionantes históricos de cada siglo, por tanto ¿cuál fue su contexto histórico?

II. HISTORIA DEL ÓRGANO EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ

Ya se ha mencionado que la periodización del órgano es uno de los aspectos más estudiados por la historiografía. Solís Rodríguez ya apuntó que el órgano vivió dos momentos de esplendor (siglos XVI y XVIII) intercalados por un marcado declive (siglo XVII)¹. Manzano Aguilar precisó aún más la periodización, para esto tomó la división de Louis Jambou, que estableció tres etapas: de inicios del siglo XVI a 1630, de 1630 a 1690 y de 1690 a finales del siglo XVIII², y del mismo modo, en ellas se aplican los mismos momentos de esplendor y declive que aplicaría Solís Rodríguez algunos años antes.

A continuación, se va hacer una rápida síntesis de las etapas en la evolución del órgano y su contextualización histórica. Aunque el marco cronológico de este estudio se limite a los siglos XVII y XVIII, considero oportuno ofrecer unos breves apuntes sobre la actividad organera del siglo XVI, para así conocer más ampliamente la tendencia del instrumento a lo largo de los tres siglos que componen la Edad Moderna.

II.1. El primer renacimiento del órgano (siglo XVI)

Solís Rodríguez empleó el concepto “un nuevo renacer artístico-musical”³ para referirse a la actividad organera del siglo XVIII -con él se salva el declive organero del siglo anterior-, pero implícitamente llevaba a pensar en la centuria del *quinientos* como la de un primer renacer artístico-musical. Barrios Manzano identificó la actividad organera de esta centuria como el periodo de mayor proliferación de órganos, y el de una especial preocupación de las autoridades eclesiásticas por el mantenimiento del instrumento.

Estas percepciones sobre el renacer del órgano en esta centuria se encuentran en sintonía con las innumerables citas al instrumento en las visitas de la Orden de Santiago a sus iglesias. Un ejemplo claro es la adquisición de órganos nuevos para la iglesia de Los Santos de Maimona (1574)⁴, coincidiendo con su terminación, o la presencia de otros tantos en su altar mayor.

¹ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “El órgano barroco en Extremadura (Aportación Documental)”, en *Actas del II Congreso español de órgano. El órgano español*, Ministerio de Cultura, 1987, (pp. 205-546), p. 205.

² BARRIOS MANZANO, Pilar, *Historia de la música en Cáceres (1590-1750)*, Institución Cultural El Brocense, 1980, p. 89.

³ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “El órgano barroco...”, p. 205.

⁴ BERNAL ESTÉVEZ, Ángel, “La construcción de la Iglesia Mayor de Los Santos y la transformación de su entorno urbano”, *IV Jornadas de Historia de Los Santos de Maimona*, 2014, (pp. 12-72), p. 42.

Pero si hablamos en clave del estilo ¿cuál debió corresponderle? ¿estilo plateresco? Ante la falta de piezas conservadas, se debe considerar que el plateresco inundó todas las manifestaciones artísticas - ¿y por qué no también al órgano? - y fue el nombre que se le dio a ese primer estilo renacentista de la centuria en la Península Ibérica.

II.2. El declive (siglo XVII)

La etapa del órgano concerniente al siglo XVII se caracterizó por el declive de su producción. Esta circunstancia vino dada por causas de dimensiones diversas. Por un lado, la creciente crisis del reino en lo económico, político y social, y por otro -cerrando el círculo entorno a la región- las diversas secuelas en las poblaciones aledañas a la frontera por el conflicto bélico con Portugal⁵. A esta dimensión regional habría que sumar otra causa: la reducida población -la realidad constante en las poblaciones de la provincia durante el Antiguo Régimen-.

Sin lugar a dudas, aquellas circunstancias históricas debieron afectar la producción organera de la centuria, pues a menor población menor número de templos y, por consiguiente, menor demanda de órganos. Bajo esas circunstancias reductoras, este espacio geográfico no resultaría atractivo para aquellos que necesitaron buscarse la vida con la fabricación de obras tan singulares como fueron los órganos.

Vistas las causas que redujeron la producción organera ¿qué testigos la justifican? Tan solo contamos con dos, las propias obras y la documentación. Por un lado, el número de documentos es muy reducido en comparación con el siglo posterior, e incluso su variedad se reduce a unas pocas tipologías -principalmente contratos de obra-, y, por otro lado, el número de obras conservadas es muy reducido.

Según el estilo, los órganos de esta centuria debieron evolucionar desde formas clásicas a unas últimas piezas donde se ya ha roto el esquema clásico, y comienza a inundarse de decoración cada vez más exuberante y naturalista.

II.3. La explosión dieciochesca (siglo XVIII)

Hay que precisar que el punto de partida de la explosión organera del siglo XVIII se puede adelantar al último decenio de la centuria anterior, haciéndose extensible quizás hasta inicios del siglo XIX. Y digamos que se debió a

⁵ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El órgano barroco...", p. 205.

factores de distinta naturaleza: material y espiritual. El primero, el presumible mal estado de conservación –tras doscientos años- y la limitada maquinaria de los órganos del siglo XVI, y el segundo íntimamente vinculado con el espíritu de la época, lo que Solís Rodríguez llamaría “el intenso fervor decorativo de las iglesias”. Se trató de un espíritu que afectó a todas las manifestaciones culturales: iglesias, retablos, pinturas, vestimentas, mobiliario, etc. Ambos factores movieron la gran renovación del órgano.

Por supuesto, esta explosión cultural modificó la producción del instrumento. Desde un parámetro cuantitativo, el número de órganos creció enormemente siendo testigo fiel la documentación histórica. Como siempre, las piezas conservadas representan un número inferior a las documentadas, aun así, representan un número mayor que las del siglo XVI –éstas por sufrir el proceso de renovación- y del siglo XVII –por su reducida producción-.

Pero esta explosión cultural no debe medirse sólo desde un parámetro cuantitativo. El parámetro cualitativo –la forma y técnica del instrumento- adquiere ahora dimensiones gigantescas. Las innovaciones técnicas fueron numerosas y variadas: múltiples registros, trompetería abundante y exterior, nuevas dimensiones, nueva estructura, decoración y disposición de la caja, sistemas de ecos, etc. A esto hay que añadir la innovación formal con ejemplares cada vez más espectaculares y decorados.

III. ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

III.1. La evolución de la denominación del oficio y la liberalidad

El primer aspecto del trabajo estudia la naturaleza del oficio de organero, conocer el oficio es una manera de acercarse al conocimiento del hombre. Se asiste a un enriquecimiento en la denominación del oficio con la evolución de los siglos, muestra del orgullo y la falta de control gremial.

Una visión de conjunto de la documentación ha permitido observar una enorme riqueza terminológica en la designación del oficio de organero. Pero hay que advertir dos aspectos: primero, su riqueza terminológica no responde a actividades especializadas del oficio, sino que todas ellas respondían a la misma actividad: la fabricación íntegra del órgano. Sin embargo, esa variedad de designaciones sí responde a otro parámetro: la cronología. Tras un siglo de monótonas menciones al oficio, desde inicios del siglo XVIII y en adelante, se asiste a una eclosión y capricho en las designaciones del oficio. Y un segundo aspecto, hay un número bastante menor de menciones a otros oficios como escultores,

tallistas, carpinteros y doradores. Éstos no realizaron la misma actividad que los organeros, los dos primeros se dedicaron a la decoración tallada de las cajas, tribunas, cancel, etc., el tercero principalmente desempeñó tareas de reparación y aderezo, y el cuarto se dedicó a su acabado, aunque hay algunas excepciones. Pero conozcamos la evolución en la designación al oficio.

Las referencias al oficio en la provincia durante el siglo XVII fueron escasas y emplearon casi los mismos términos: “maestro de hacer órganos” (Brozas, Cazalla de la Sierra, Llerena, Zafra) o, incluso más sintético, “maestro de órganos” (Llerena y Zafra). Llama la atención la homogeneidad y simpleza de la terminología, por sí sola no dice nada hasta que se compara con el siglo siguiente -cuando se evidencia un gran cambio-. Por esto, la designación del oficio durante esta centuria parece evidenciar la consideración del organero como un artesano, carente de orgullo y *liberalidad*.

Junto al auge experimentado por el instrumento durante el siglo XVIII, se asiste a un enriquecimiento del nombre del oficio, una variedad terminológica casi tan amplia como artistas documentados: “maestro de hacer órganos” (Berglana, Llerena, Salamanca, Zafra), “maestro de organero” (Aracena, Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros, Llerena), “maestro de aderezar órganos”, “maestro aprobado de obra orgánica” (Jerez de los Caballeros) y “maquinista constructor de órganos” (Madrid).

¿Pero qué llevó a esta variedad y enriquecimiento terminológico? Considero que el disfrute de cierta excepcionalidad laboral -frente a otros oficios- y una coyuntura económica favorable, motivarían el enriquecimiento nominal del oficio como manifestación del orgullo y ennoblecimiento del arte organero, algo propio del fulgor del siglo.

Pero ¿qué excepcionalidad favoreció al organero frente a otros oficios? Se ha acuñado el concepto de *liberalidad* de la organería⁶ por la ausencia de gremios del oficio que regulara su actividad -incluso en Salamanca⁷-. Pero ¿porque no estaba sujeto a una institución gremial?, se ha considerado que el oficio de organero desarrolló una actividad intelectual, diferenciándose de la actividad mecánica de otros oficios. Esta circunstancia laboral -la intelectualidad- pudo aupar el orgullo del organero y la designación del oficio no es más

⁶ MORALES SOLCHAGA, Eduardo, “Sobre la liberalidad de la organería”, *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música*, Universidad del País Vasco, nº 4, 2014, p. 38.

⁷ DE VICENTE DELGADO, Alfonso, “Noticias y documentos sobre órganos y organeros salmantinos”, *Salamanca. Revista provincial de estudios*, Excma. Diputación Provincial de Salamanca, nº. 26, 1990, p. 233.

que una manifestación estética. Pero ¿afectó esto a su condición social?, el oficio de organero se encontraba aun sometido a su estamento, la ruptura del sistema tardaría aún en llegar. Sin embargo, si pudo experimentar las grandes pasiones de la época: el reconocimiento, el orgullo, etc.

¿Cómo se explica la incorporación de otros oficios a la actividad organera en la provincia? Mientras que la mayoría de la documentación refleja terminología propiamente del oficio de hacer órganos (24), una quinta parte (7) nos descubre otros oficios que se incorporaron a dicha actividad: “maestro escultor” (Llerena y Jerez de los Caballeros), “maestro carpintero y tallista” (Almendralejo y Jerez de los Caballeros) y “maestro carpintero” (Hornachos y Llerena). Todos estos oficios están representados casi por igual en ambos siglos.

¿Pero puede plantearse como una injerencia laboral la incorporación de estos otros oficios al mercado del órgano? No creo que fuera así. La actividad realizada por éstos se reducía a trabajar la caja y tribuna del órgano, es decir, labores mecánicas. Ahí los escultores y tallistas podían exprimir sus labores de decoración (Mateo Méndez, Juan Ramos de Castro, Juan Tejero Jofre), mientras que los carpinteros llevaron a cabo tareas de reparación (Juan Ortiz Jurado, Juan Cordero Bravo).

Entonces, ¿qué hace al oficio de organero una actividad intelectual? Su mecánica. Quizás ahí se encuentre la respuesta, la compleja mecanización del instrumento le permitió trabajar libremente –la intelectualidad- sin la presión de la competencia. De este modo, los organeros tan solo experimentaron la competencia de los de su propia actividad y se mantuvieron al margen del sistema gremial que controlaba las artes mecánicas.

Por todos estos motivos, la condición del organero debió cambiar enormemente del siglo XVII al XVIII y factores no faltaron: el gran número de obras demandadas, la gran explosión plástica y técnica del estilo barroco, la creciente importancia del órgano en la liturgia “que en todas nuestras iglesias aya órganos para acompañar el canto de la Misa, y de más Oficios Divinos... (Uclés, 1741)”⁸, etc.

En definitiva, una enorme demanda de órganos durante el siglo más exacerbado de la historia del arte debió aupar la figura del organero, y con él, al hombre que lo ejerció.

⁸ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “El órgano barroco...”, p. 213.

Otras cuestiones relacionadas con el oficio son circunstanciales. El acabado del órgano estuvo a cargo de maestros doradores, aunque que hay que advertir que solo se han documentado para el último cuarto del siglo XVIII (Jerez de los Caballeros y Almendralejo). Y, por último, se ha documentado aisladamente la intercalación de las labores de organero y presbítero en una misma persona (Llerena).

TABLA I: RELACIÓN DE DESIGNACIONES AL OFICIO DE ORGANERO EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

OFICIO	NOMBRE	VECINDAD	AÑO
Maestro de hacer órganos	Gaspar Salazar de Santa Cruz	Zafra	1605
	Juan Montero de Carvajal	Zafra	1628
	Juan Amador	Brozas	1632
	Rodrigo Alonso Avendaño	Cazalla de la Sierra	1649
	Diego Gallego	Llerena	1664
	Manuel Olmedo	Zafra	1712
	José Martín Hernández	Salamanca	1725
	Juan Martín Gaspar	Berlanga	1741
	José Marchena	Llerena	1791
Maestro de órganos	Martin Alonso	Llerena	1634
	Juan Montero de Carvajal	Zafra	1641
	Diego Gallego	Llerena	1666 y 1671
	Pedro Núñez	-	1696
	Antonio Pérez	Sevilla	1681
Maestro de organero	Fernando Manuel	Fregenal de la Sierra	1729
	Gregorio Castañeda Rico	Aracena	1742
	José Antonio Larracochea y Galarza	Llerena	1749
	Andrés Andía	Jerez de los Caballeros	1761
	Francisco Andía	Jerez de los Caballeros	1763 y 1771
	José Marchena	Llerena	1790
Juan Duarte	Jerez de los Caballeros	1791	
Maestro de aderezar órganos	Juan de Oliveira	Évora	1618
	Joseph de Aranda y Chavarría	-	1693 y 1694
Maestro aprobado de obra orgánica	Francisco de Andía	Jerez de los Caballeros	1780
Maquinista constructor de órganos	Manuel Risueño	Madrid	1807

Maestro escultor	Mateo Méndez Juan Ramos de Castro el joven	Llerena Jerez de los Caballeros	1634 1732
Maestro carpintero y tallista	Juan Texero Jofre José Calero	Jerez de los Caballeros Almendralejo	1750 1790
Maestro carpintero	Mateo Méndez Juan Ortiz Jurado Juan Cordero Bravo	Llerena - Hornachos	1634 1666 1716
Dorador	Francisco Martínez Canet Santiago Matasche	Jerez de los Caballeros Almendralejo	1773-1775 1791
Presbítero	Rodrigo Alonso Avendaño	Cazalla de la Sierra	1649

III.2. El modo de vida: de la itinerancia a la permanencia (localizaciones)

El segundo aspecto del trabajo muestra la evolución del modo de vida del organero y la localización de los principales focos organeros en la provincia en los siglos XVII y XVIII⁹. El estudio de las localizaciones de los talleres ha desvelado dos importantes conclusiones: la evolución en la tendencia vital del artista, de un modo de vida itinerante al establecimiento definitivo, y la diferente trascendencia de los focos entre ambos siglos. Los focos del siglo XVII se caracterizaron por un leve impacto sobre la demanda frente a talleres itinerantes, y los de la segunda mitad del siglo XVIII llegaron a monopolizar el mercado.

Sin duda, ambas conclusiones son dependientes una de la otra. Las circunstancias económicas del siglo XVII no permitieron al organero establecer su taller en el tiempo y en un mismo lugar, le fue privado de formar una familia, perpetuar su apellido y arraigarse en un lugar. Sin embargo, la coyuntura económica de la centuria siguiente le abrió nuevos retos vitales. Establecer un taller de forma definitiva suponía ganar en prestigio y orgullo, formar una familia, acumular propiedades, perpetuar su apellido mediante el traspaso del taller al hijo, en definitiva, conseguir arraigarse en el lugar. En este sentido, habría que citar el gran número de organeros vascos, andaluces, navarros, portugueses, etc, que vinieron a la provincia y vieron en esta centuria el modo de cambiar sus vidas. Pero, además, esa coyuntura económica también permitió que nacieran los focos de la organistería, ciudades con talleres que monopolizaron el mercado del órgano, talleres que podían atender un mercado cada vez más alejado sin necesidad de trasladarse.

⁹ Un foco organero es el lugar donde se establecieron más de un taller del oficio al mismo tiempo, durante un largo periodo de tiempo e, incluso, por atender la demanda más alejada sin que los talleres tuvieran que hacerlo; en él podían bascular talleres permanentes con otros itinerantes.

La localización de los talleres de órganos en la provincia ha sido otro de los aspectos estudiados por la historiografía. Mientras que las ciudades de Llerena y Jerez de los Caballeros han sido señaladas como los focos organeros del siglo XVIII¹⁰, los del siglo XVII se desconocen. Pero esto no debe extrañar si se consideran las circunstancias históricas de la centuria –de carácter reduccionistas- y las lagunas documentales. Nada comparado con el siglo siguiente, con mejores condiciones de estudio: mayor cantidad de obras y variedad documental-. Sin embargo, y a pesar de las circunstancias, se han podido establecer los focos organeros del siglo XVII, aunque se advierte un impulso mucho más moderado que en la etapa siguiente.

III.2.1. Siglo XVII

La documentación ha revelado que la actividad organera durante el *seiscientos* guarda una relación cronológica y geográfica con otras actividades de la madera, como fueron la talla de retablos y otras obras de carpintería. Es por esto que los talleres se establecieron en los dos principales focos artísticos de la centuria: Zafra y Llerena. Se han obtenido las mismas conclusiones para ambos casos: no se ha detectado un establecimiento prolongado en el tiempo de los talleres –los que más el de Juan Montero de Carvajal 15 años en Zafra y Diego Gallego 8 años en Llerena- y una importante presencia de talleres itinerantes.

En Zafra se han documentado los talleres de Gaspar Salazar de Santa Cruz en 1605, y quizás también en 1618 cuando atiende otra obra en Jerez de los Caballeros¹¹, y Juan Montero de Carvajal entre 1628 y 1641 –los órganos de Fuente de Cantos, Santa Marta y Torre de Don Miguel Sesmero-.

En Llerena se han documentado los talleres del escultor Mateo Méndez atendiendo los órganos y tribuna de Ntra. Sra. de la Granada entre 1634 y 1638 (aunque su labor escultórica es más amplia, entre 1630 a 1641), el del organero Martín Alonso que trabajó también en el aderezo de órganos y hechura del realejo de la misma iglesia, y el de Diego Gallego entre 1664 y 1671.

A partir de mediados del siglo el número de talleres era escasísimo en ambas ciudades. El organero Rodrigo Alonso Avendaño, con taller en Cazalla de la Sierra, tuvo que atender la demanda de un órgano realejo para el Convento de San Antonio de Llerena (1649). La situación de Zafra era aún peor, tuvo que ser asistida por el organero de Llerena Diego Gallego en 1664.

¹⁰ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El órgano barroco...", p. 209.

¹¹ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "Maestros de Capilla, Organistas y Organeros Portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)", *Revista portuguesa de musicología*, nº1, 1991 (pp. 87-96), p. 92.

Otros maestros que trabajaron en la provincia procedían de latitudes más apartadas—incluso de fuera del país- y no acabaron tomando vecindad ni estableciendo talleres. Son los casos de Juan de Oliveira que siendo vecino de Évora se le documenta en Jerez de los Caballeros en 1618¹², Joseph Lombardo que era de origen romano y asistió los órganos catedralicios en 1625¹³, Juan Amador desde su taller en Brozas se obligó a fabricar el órgano del Convento de Nuestra Señora de Gracia de Don Benito (1632), Antonio Pérez tenía su taller en la collación de Santa María de Sevilla cuando se obligó a fabricar un órgano para la iglesia de San Miguel de Jerez de los caballeros (1681), Joseph de Aranda y Chavarría procedía del Norte de la península y trabajó para Salvatierra de los Barros entre 1693 y 1694.

Como se ha visto, los focos organeros de Llerena y Zafra despuntaron tímidamente en la provincia durante el siglo y el impacto de los talleres itinerantes no fue menor. En esas circunstancias, el modo de vida del organero del siglo XVII estuvo marcado por un mercado en constante movimiento y que no le permitió disfrutar de estabilidad para establecer su taller.

TABLA II: RELACIÓN DE TALLERES EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ (SIGLO XVII)

TALLER	NOMBRE Y FECHA
Zafra	Gaspar Salazar de Santa Cruz (1605 y ¿1618?) Juan Montero de Carvajal (1628 y 1641)
Évora	Juan de Oliveira (1618)
Llerena	Mateo Méndez (1634) Martín Alonso (1634) Diego Gallego (1664, 1666 y 1671) Alonso Gallego (1682)
Cazalla de la Sierra	Rodrigo Alonso Avendaño (1649)
Brozas	Juan Amador (1632)
Sevilla	Antonio Pérez (1681)
No se cita	Juan Ortiz Jurado (1666) Joseph de Aranda y Chavarría (1693 y 1694)

III.2.2. Siglo XVIII

Pero ¿cuál era el panorama del órgano en el centro de la provincia en el intervalo de los siglos?, conocemos esta circunstancia por un documento de

¹² Ibidem, p. 92.

¹³ Id., p. 93.

inicios de la centuria. En 1712 la mayordomía de la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles de Los Santos de Maimona, junto a los regidores y capitulares del municipio, aprobaron la postura de Manuel de Olmedo para fabricar un nuevo órgano para su iglesia, aunque lo excepcional del documento es que lo aprobaron sin requerimiento de fianza por la seguridad de la obra. Esta excepcionalidad explica la situación organera en la provincia: “no se logrará otro Maestro por no averle en esta Provinzia”. En estas circunstancias, la oferta de organeros en el centro de la provincia a inicios del siglo XVIII debió ser reducidísima, esto incentivaría el establecimiento de talleres foráneos (norte de la península, Castilla, Andalucía y Portugal).

Un aspecto importante es la evolución del tipo de establecimiento a lo largo del siglo. Habría que diferenciar la primera mitad, cuando la estabilidad de los talleres no estaba aún definida, de la segunda, en la que ya se observa una tendencia a establecer los talleres en el tiempo -sobre todo de gente foránea-.

- Primera mitad

Las primeras fechas del siglo lo copa la dinastía organera de los Olmedo (Francisco, Juan, Pedro y Manuel), su trabajo debió ser itinerante pues se les ubica en el entorno de Jerez de los Caballeros al mismo tiempo que tomaron residencia en Zafra (Manuel de Olmedo). Francisco de Olmedo compuso el órgano de la iglesia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros entre 1689 y 1711 y Manuel de Olmedo otro para Los Santos de Maimona en 1712. También asistieron las iglesias de Salvatierra de los Barros, Burguillos del Cerro, Medina de las Torres y Bodonal de la Sierra¹⁴.

Durante la segunda década del siglo debió llegar el toledano Antonio de Rivilla y Cerda. Tuvo un taller itinerante en la Mancha y Cáceres hasta establecerse temporalmente en Llerena, desde allí atendió obras en Monterrubio de la Serena, Alburquerque, Villafranca de los Barros y la Catedral de Badajoz¹⁵.

En esta década también llegó José Martín Hernández procedente de Salamanca. Estableció su taller temporalmente en la villa ducal de Zafra entre 1716 y 1717 desde donde atendió los órganos de la Colegiata y del convento de San Francisco, y el de la Ermita de Ntra. Sra. de la Coronada de Villafranca de los Barros¹⁶. En 1725 movió su taller fugazmente a Jerez de los Caballeros donde hizo postura por la fabricación del nuevo el órgano de la iglesia de San

¹⁴ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “El órgano barroco...”, p. 210.

¹⁵ *Ibidem*, p. 211.

¹⁶ *Ibid.*, p. 210.

Bartolomé (allí debió ser afianzado por Gerónimo Triviño vecino de la localidad). De 1725 a 1738 cambió por tercera vez su taller a Badajoz para atender los encargos del cabildo catedralicio. Sin embargo, desde 1731 su enfermedad no le permitió acabar un último órgano realejo para la catedral¹⁷. Parece que José Martín Hernández jamás tomó una vecindad definitiva en ninguna población de la provincia, en Jerez de los Caballeros (1725) dijo ser vecino de Salamanca y allí regresó al final de su vida para fallecer (1739).

El resto de referencias de la primera mitad del siglo son aisladas o referidas a otros oficios, de modo que no es posible considerar talleres de órganos verdaderamente establecidos en el tiempo. Son los casos de Juan Cordero Bravo, que aderezó el órgano y tenebrario de la iglesia de la Concepción de Hornachos en 1716, su oficio fue el de carpintero y quizás por esto no se le conocen otras labores organeras. Al organero Fernando Manuel -siendo vecino de Fregenal de la Sierra- tan solo se le documenta en una fianza para el órgano de la iglesia de Santa María de la Encarnación de Jerez de los Caballeros (1729). Juan Ramos de Castro el joven estableció su taller de retablos en Jerez de los Caballeros y tan solo se le ha documentado la fábrica de la caja de un órgano (1732), es por esto que no puede considerarse si quiera un taller de órganos. A Gregorio Castañeda Rico le ofrecieron fianza para reparar el órgano de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros en 1742, sin embargo, entonces era vecino de Aracena, se trataba de un artista itinerante. Francisco de Andía procedía de Olite (Navarra), tomó vecindad en la Fuente del Maestre en 1742 y no se le vuelve a citar en dicha localidad. Pedro Muriel maestro organero intervino en la reparación de los órganos de las iglesias de Bodonal de la Sierra (entre 1738 y 1751) y de Salvaleón (1751), pero se desconoce su vecindad. Y en 1753 el organero Francisco Ortíguez fabricó el órgano de la iglesia de Fuente de Cantos; se desconoce su vecindad, aunque su trayectoria laboral parece apuntar a Sevilla pues fabricó, junto a otros, el órgano mayor de la catedral de Sevilla (1753)¹⁸.

Como se ha visto, no se puede afirmar que hubiera talleres de órganos establecidos en el tiempo en la primera mitad del siglo. Se puede considerar el de Pedro Muriel durante unos 13 años, pero ni siquiera sabemos si tomó vecindad. El resto fueron talleres itinerantes o se dedicaron a tareas sólo vinculadas con el órgano -reparación o decoración (carpinteros y escultores)-.

¹⁷ *Ib.*, p. 210.

¹⁸ Vid. en este mismo volumen LORENZANA DE LA PUENTE, F. "El organero de Dios...

- Segunda mitad

Desde la mitad del siglo, las ciudades de Jerez de los Caballeros y Llerena se convertirían en los focos organeros de la provincia. Se produjo entonces un cambio sustancial en el modelo de taller y la recuperación económica fue un factor fundamental. La naturaleza itinerante de los talleres hasta 1750 tornó hacia un modelo que se caracterizó por el establecimiento prolongado en el tiempo (más de 20 años) y el espacio, incluso, estos talleres cumplieron con la demanda de obras lejanas (La Serena, Cáceres, etc.).

a) Jerez de los Caballeros

La actividad organera en Jerez de los Caballeros aún era un erial en 1753 cuando se hace el recuento de oficios en el Catastro de Ensenada¹⁹. Prueba de esto es la asistencia desde Llerena de José Antonio Larracochea y Galarza para fabricar el nuevo órgano de la iglesia de Santa María de la ciudad.

No es hasta 1761 cuando aparece empadronado el primer oficio de hacer órganos. A partir de entonces, los organeros Francisco Andía (22-24 años) y Souza de Mascareñas²⁰ (38 años) abrieron sus respectivos talleres que se caracterizaron por el establecimiento prolongado en el tiempo, la atención a poblaciones cercanas y la relación de lo familiar con lo laboral. Ejemplo del liderazgo de sus talleres es la triple licitación -además de Francisco Molina maestro organero de Sevilla- por la contratación del órgano de la iglesia de Fuentes de León (1774-1777). También hubo otros maestros menores que abrieron sus propios talleres.

- Francisco de Andía y Zargadoy

Francisco de Andía fue miembro de una familia de organeros de Olite (Navarra) que trabajaron en parte de Andalucía (Jaén y Cádiz), su padre fue Francisco de Andía y Almazán y su tío fray Andrés de Andía de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, ambos vecinos de Jaén. Debió nacer sobre 1708 pues a la edad de 34 años emitió informe pericial (Fuente del Maestre) sobre el estado de conservación del órgano de la iglesia de Almendralejo en 1742²¹.

¹⁹ GORDILLO MORENO, Beatriz e MONTERO FERNÁNDEZ, Ismael, "Perspectiva de Jerez de los Caballeros en 1753 a través del catastro del Marqués de la Ensenada", *XXXVI Coloquios Históricos de Extremadura*. Trujillo, 2007.

²⁰ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El órgano barroco...", p. 211.

²¹ Ibidem, p. 212; CEA GALÁN, Andrés, y CHIA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y catálogo*, Junta de Andalucía, 1998, p. 23.

Tres aspectos preceden al establecimiento definitivo de este organero en la ciudad de Jerez de los Caballeros: una vecindad fugaz en la Fuente del Maestre (1742), la fabricación -junto a su padre y tío- de un órgano para el convento de San Agustín de Cádiz (1753)²² y una posible vinculación familiar en Jerez de los Caballeros previa a su llegada a la ciudad. De ser cierto esto último, su tío Andrés Andía, organero vecino de Jerez de los Caballeros entre 1761 y 1764, pudo abrirle el camino para establecer su taller en la ciudad pues tomó su misma casa en la calle de Abajo.

Nada más se ha documentado de Francisco en la localidad de la Fuente del Maestre (1742), se ha especulado su intervención en la fabricación del órgano de la iglesia de la Candelaria de la localidad²³. Desde entonces se le pierde la pista en la provincia, con una fugaz intervención en Cádiz (1753), hasta que se le documenta ininterrumpidamente siendo vecino de Jerez de los Caballeros desde 1763 hasta los últimos momentos de su vida.

Precisamente, en Jerez de los Caballeros se oficializó el contrato por el órgano de la iglesia de Santa María del Mercado de Alburquerque (1763); entre 1763 y 1766 recibió varios descargos por la conducción a Jerez de los Caballeros del órgano de la iglesia de Valencia del Ventoso; en el poder otorgado a Manuel Fernández de Sala para que lo representara en su postura por el órgano de la iglesia de Castuera (1771), también anotó ser vecino de la ciudad jerezana; y atendió otras poblaciones del sur de la provincia como Salvaleón, y otras como Valverde de Leganés (ambas en 1771).

Tras un vacío documental entre 1771 y 1776, en 1777 pierde el contrato por la obra del órgano de la iglesia mayor de Fuentes de León frente Souza de Mascareñas. En 1780 fracasó en el intento de hacerse con el contrato del órgano mayor de la catedral de Jaén.

La aventura jienense le hizo volver al mercado provincial. El mismo año de 1780 consiguió otros dos contratos por dos órganos en Montijo y Brozas, y entre 1781-1785 vuelve asistir a la ciudad jerezana, montó los órganos -tras su dorado- de las iglesias de San Bartolomé y San Miguel.

Desconocemos el año de su fallecimiento, se apunta que debió ser entre 1785 y 1787²⁴, aunque destaca la huella dejada por su taller: un buen número

²² Ibidem, p. 23.

²³ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "Órganos y organeros...", p. 58.

²⁴ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El Órgano Barroco...", p. 213.

de obras esparcidas por gran parte de la provincia y una actividad prolongada en el tiempo, entre 43 y 45 años.

- Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña

El caso del portugués Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña²⁵ es paradigmático, un artista extranjero que decidió asentarse definitivamente en la ciudad.

Tomó en matrimonio a doña Antonia Sanz Borrego vecina de Jerez de los Caballeros y tuvo casa en propiedad en la calle de la Cárcel Vieja. Desde allí –probablemente por su proximidad– atendió la reparación de un reloj en Encinasola en 1751, aunque con seguridad ya aparece en el padrón de la ciudad desde 1761. En las fechas siguientes atendió los municipios cercanos a la ciudad alternando las vecindades de Jerez y Segura de León: en 1769 reparó un órgano para Burguillos del Cerro, en 1771 es nombrado desde Segura de León “artífize maior de órganos en las ciudades, villas y lugares de dicha nuestra provincia” y allí aparece avecindado en 1777 para componer el órgano de la iglesia de Fuentes de León, entre 1775 y 1780 compuso el órgano de Bodonal de la Sierra.

De 1780 a 1786 tomó una nueva vecindad en Badajoz, desde allí atendió las reparaciones y aderezos de los órganos de la catedral, y fabricó el órgano de Talavera la Real (1786). De nuevo, entre 1787 y 1789 volvería atender la enorme demanda del sur de la provincia: Nogales, Salvaleón y Valencia del Ventoso (1789). Sin embargo, en 1790 desplazó su taller a la Alta Extremadura para luego pasar a Castilla. Parece que el título de artífice mayor le dio estabilidad a su taller pues permaneció casi 40 años entre Jerez de los Caballeros y Segura de León.

- ¿Otros talleres en Jerez de los Caballeros?

Otros talleres de la ciudad tuvieron alguna vinculación con la actividad organera, sin embargo, o son referencias sucintas o se dedican a otras actividades como la escultura y el dorado. En cualquier caso, no se puede admitir que hubiera más talleres de órganos establecidos en el tiempo, otro caso fue el taller del dorador Francisco Canet.

Juan Texero Jofre fue maestro tallista de retablos, mobiliario y también de órganos, y tuvo taller en la localidad entre 1731 y 1764. Tan solo se le ha

²⁵ *Ibidem*, p. 212.

documentado la fábrica de la caja de un órgano para la iglesia de Santa María de la Encarnación (1750), a este encargo se le sumó un cancel de madera. Su taller debió atender toda clase de encargos relacionados con la madera, aunque no puede considerarse un verdadero taller de órganos.

Al organero Juan Duarte se le ha documentado en la calle de San Agustín (en la Collación de Santa María) de la localidad tan solo en el año 1791, nada más se sabe de él, por este motivo es aventurado admitir la continuidad de su taller.

Tan solo hay constancia documental de Andrés Andía por los padrones de la ciudad en 1761 y 1764. Podría identificarse con fray Andrés de Andía de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, natural de Olite (Navarra), avecindado en Jaén y continuador de su hermano Francisco de Andía y Almazán en el cargo de maestro organero del obispado de Jaén²⁶. De ser correcta esta relación fraternal, sería tío de Francisco de Andía. Su desaparición de la documentación jerezana, a partir de 1765, coincide con la reforma que hizo ese mismo año del órgano de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén.

Caso distinto es el de Francisco Martínez Canet. Fue un maestro dorador avecindado en Jerez de los Caballeros entre 1768 a 1813. Por el padrón se conoce que estuvo avecindado ininterrumpidamente en la calle de Arriba de la collación de Santa Catalina de la ciudad²⁷. Su labor fue esencialmente el dorado de retablos, aunque se le han documentado un par de trabajos de dorado de órganos: el de la iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (1772) “componer y dorar la boca de las trompetas...” y el de Santa Marta de los Barros (1773-1775). Si se considera el gran número de órganos salidos de los talleres de la ciudad (Francisco de Andía, Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña, y quizás algún otro) habría que considerar también la gran demanda de sus acabados y quizás el taller de Canet debió atender dicha demanda, pero de nuevo nos encontramos con lagunas en la documentación.

b) Llerena

No es extraño considerar la ciudad de Llerena foco organero del siglo XVIII a razón de su pasado histórico artístico. La “pequeña Atenas extremeña” (siglo XVI) vio consolidar a uno de los principales pintores españoles del siglo

²⁶ CEA GALÁN, Andrés, y CHIA TRIGOS, Isabel, *Órganos en la provincia de Jaén. Inventario y catálogo*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998, p. 23.

²⁷ Se le ha documentado en los padrones de Jerez de los Caballeros en los años 1768, 1770, 1771, 1772, 1775, 1791, 1795, 1797, 1800, 1802, 1804, 1806 y 1813.

XVII, y enmascarada tras esta enorme figura, una maraña de relaciones de los artistas con su ciudad entre 1600 y 1650.

El estudio artístico de la Llerena del siglo XVIII ha sufrido un enorme revés. La gran laguna –así habría que llamarla– que presentan sus escrituras públicas (de 1720 a finales del siglo) no ha permitido obtener una visión global de la vida de los artistas. Sin embargo, si han quedado referencias a sus nombres y obras²⁸, lo que permite considerar que el arte en Llerena en el siglo XVIII siguió la estela de siglos anteriores.

Se han documentado al menos dos talleres establecidos en el tiempo en la ciudad, los de José Antonio Larracochea y Galarza y José Marchena. Menos presencia debió tener el taller de Leonardo Lucas (natural de la Puebla de Don Fabrique, Ciudad Real) del que tan solo sabemos que fue enterrado el 20 de noviembre de 1801 en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de la ciudad²⁹.

- José Antonio Larracochea y Galarza

Este maestro organero llegó del norte peninsular, se acercó en Llerena seguramente antes de 1749 pues entonces ya tenía en propiedad una viña, lagar y *plantorral* de olivos, y un zumacal en el lugar de la Zarza en el término de Guadalcanal, y no se le han establecido relaciones familiares. Se le ha documentado su actividad artística hasta 1775 siendo vecino de Zafra, por lo que tuvo el taller activo más de 25 años.

En 1749, aun tomando residencia en Jerez de los Caballeros para la fabricación del órgano de la iglesia de Santa María (1749), ya dice ser vecino de Llerena; entre 1750 y 1753 pleiteó con el mayordomo de la iglesia de Los Santos de Maimona por la factura de su órgano y en 1753 instaló un órgano en la iglesia de Valencia de las Torres³⁰. En ambos casos seguía siendo vecino de Llerena.

Entre 1759 y 1773 su taller amplió su radio de acción a las provincias de Cáceres y Ávila, y las alternó con la de Badajoz, sin embargo, y a pesar de la distancia, todas estas obras las elaboró desde su taller en Llerena. En la contratación del órgano de San Martín de Trujillo (1759) dijo ser vecino de la ciudad, para 1760-1761 trabajó para Valencia del Ventoso haciendo la registración de

²⁸ Los escultores y tallistas de retablos Joseph García, Miguel Delgado y Lorenzo de Vega, la saga de pintores Brieua, los doradores Rodrigo de Hermosilla, Ignacio Caballero y José Osorio, y los plateros Diego Felipe de Oliveros y Miguel Jerónimo Matamoros.

²⁹ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El Órgano Barroco...", p. 214.

³⁰ Ibidem, p. 213.

un órgano y en Cáceres tan solo hizo labores de reparación (1773), entre 1771 y 1773 también fabricó el órgano de la iglesia mayor de Barco de Ávila.

Su vecindad en la comarca no la perdió en su última referencia documental, en 1775 se le pidió un informe pericial por el órgano de Garrovillas de Alconétar y ahí afirmó ser vecino de Zafra³¹.

- José Marchena

También tomó la vecindad de Llerena al menos desde 1780 y siguió asistiendo de órganos a la comarca hasta el periodo entre 1806 y 1816³². Tuvo un taller abierto entre 26 y 36 años, y no se le han documentado propiedades ni vínculos familiares en la ciudad.

En 1780 intervino en el órgano de la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles de Los Santos de Maimona -sustituyendo parte del que Larracochea hiciera 30 años antes- y en 1789 concertó el órgano de la iglesia de Almendralejo, en ambos casos dijo ser vecino de Llerena. En 1789 ya tenía contratado otros tres órganos para la provincia, el contratista fue Don Lorenzo Caro Guerrero, Vicario General de la Provincia, y debían estar acabados en agosto de 1791 (el último para una ermita extramuros de la villa de Fuente de Cantos). Y finalmente, entre 1806 y 1816, concertó el órgano de la Ermita de Ntra. Sra. de las Flores de Bodonal de la Sierra. Parece que todos estos órganos debieron salir del taller de José de Marchena en Llerena.

c) Otras localidades de la provincia

Pocas más poblaciones fueron el destino de talleres de órganos. Juan Martín Gaspar era vecino de Berlanga en 1741 cuando reparó el órgano de la iglesia de Santiago de Llerena³³, y Pedro Manuel no citó vecindad cuando recibió 734 reales por la compostura del órgano de la iglesia de la Purísima Concepción de Hornachos en 1756. Sería en Almendralejo donde se documentan paralelamente un taller de órganos de José Calero (1790) y un taller del dorador Santiago Matasche (1791), ambos dedicados a tareas vinculadas con el órgano.

Se desconoce el tiempo que estos talleres se establecieron en sus respectivas localidades, de ahí que no podamos diferenciar entre talleres itinerantes o permanentes.

³¹ Ibid., p. 214.

³² Ib, p. 220.

³³ Ib., p. 214.

d) Madrid

Parece que los organeros madrileños que atendieron obras en la provincia no tomaron vecindad en nuestra geografía, es el caso de los Risueño. Tomás Risueño trabajó en los órganos de Santa María de Mérida y en su secreto dejó anotado “Este horgano le hizo Thomas Risueño. En Madrid. Año 1780”, y el de Segura de León “Dn. Thomas Risueño me fiz en Madrid siendo organero del Juzgado año de 1783”³⁴. Manuel Risueño fue hijo de Tomás y siempre tuvo su vecindad en Madrid. Por la modificación del órgano de la iglesia de la Candelaria de la Fuente del Maestre sabemos que ostentó un cargo público: “En Madrid por Manuel Risueño Constructor de Órganos de S.M. año de 1807”³⁵, también trabajó en los órganos de Valencia del Ventoso: “A D. Manuel Risueño, organero de Madrid por limpiar el órgano ... hacer algunos caños”³⁶ y los de Torre de Don Miguel Sesmero y Aceuchal.

TABLA III: RELACIÓN DE TALLERES EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ, SIGLO XVIII

TALLER	NOMBRE Y FECHA
Zafra	Manuel de Olmedo (1712) José Martín Hernández (1716 y 1717) José Antonio de Larrea y Galarza (1775)
Llerena	Antonio de Rivilla y Cerda (2ª década del siglo) José Antonio de Larrea y Galarza (1749-1753) José de Marchena (1780, 1789, 1790, 1791 y 1808-1816) Leonardo Lucas (1801)
Jerez de los Caballeros	Francisco de Olmedo (1689-1711) Francisco, Juan, Pedro y Manuel de Olmedo (1ª mitad del siglo) Juan Ramos de Castro el joven ó el menor (1732) Juan Texero Jofre (1750) Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña (1751 y 1769) Andrés Andía (1761) Francisco de Andía (1763 y 1764, 1771, 1774, 1777, 1780, 1781-1784 y 1785) Francisco Martínez Canet (1773-1775) Juan Duarte (1790)
Salamanca	José Martín Hernández (1725)
Fregenal de la S.	Fernando Manuel (1729)
Berlanga	Juan Martín Gaspar (1741)

³⁴ *Ib.*, p. 215.

³⁵ *Ib.*, p. 215.

³⁶ *Ib.*, p. 220.

Fuente del Mtre.	Francisco de Andía (1742)
Aracena	Gregorio Castañeda Rico (1742)
Segura de León	Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña (1777)
Sevilla	Francisco de Molina (1777)
Badajoz	Gonzalo de Souza Mascareñas y Acuña (1780-1790)
Madrid	Tomas Risueño (1780 y 1783) Manuel Risueño (1807)
Almendralejo	José Calero (1790) Santiago Matasche (1791)
No se cita	Juan Cordero Bravo (1716) Pedro Muriel (1751) Pedro Manuel (1756)

III.3. La relación de lo familiar y social con lo laboral

El tercer aspecto del trabajo lo constituyen los aspectos más personales del organero: la familia y sus relaciones sociales. El estudio detallado de la vida del artista de la Edad Moderna permite afirmar la relación de dependencia del aspecto laboral –el taller- del familiar y el social, de tal modo que en muchos casos el primero no podía cumplirse sin los segundos. Esto se explica porque la economía familiar –en su más amplio espectro- y las relaciones sociales se convirtieron en facilitadores³⁷ para la consecución de la obra de arte.

Sin embargo, no ha podido analizarse dicha relación para los artistas de Llerena del siglo XVIII principalmente por el gran vacío documental de sus escrituras públicas. Los protocolos notariales es la fuente principal de la que extraer las relaciones del artista con su contexto, ¿cómo cambiaría nuestra visión del arte de la Llerena del siglo XVIII si se hubiera conservado dicha documentación? Por este motivo se ofrece una visión parcial de los aspectos sociales en la provincia.

Los ejemplos estudiados son solo una representación sucinta de una realidad que debió ser más amplia, de este modo, este apartado no posee el carácter totalizador del anterior.

Aclaradas las primeras cuestiones sobre el apartado, es momento de detenerse en su estudio, aunque no ha sido sencillo su planteamiento. Carecía de

³⁷ Facilitador: 1. m y f. Persona que se desempeña como instructor u orientador en una actividad (web de la Real Academia de la Lengua: <https://dle.rae.es/facilitador>, visto 31/10/2022). Podría contextualizarse la figura del facilitador de contrato de obras como aquella persona que no solo dio respaldo económico –con la fianza-, sino que lo hizo desde un punto de vista más amplio, con la búsqueda y tramitación de la propia obra.

sentido hacer una catalogación por localizaciones de la relación de lo familiar y social con lo laboral, por esto, me ha parecido más oportuno hacer un planteamiento por temas.

III.3.1. Las relaciones familiares.

La documentación histórica muestra las distintas relaciones del ámbito familiar con el taller, desde la titularidad de padres y suegros en escrituras de obligación y fianzas de órganos, a la disposición de la economía familiar al servicio del taller o, directamente, el traspaso del taller de tío a sobrino.

La referencia más temprana se ha documentado en la localidad de Zafra. El enlace matrimonial del organero Juan Montero con la hija de Marcos García Panoso -miembro del juzgado de la villa- impulsó las primeras obras de su taller. Fue precisamente su suegro el que firmó el pliego de condiciones para que Juan Montero -su yerno- fabricara el nuevo órgano de la iglesia de Fuente de Cantos (1628), ahí además fue fiado por Pedro Gómez vecino de Zafra del que desconocemos si tuvo algún vínculo familiar. Parece que ahí inició su carrera Juan Montero, el mismo año salió de su taller el órgano para la iglesia de Santa Marta. Pocos años después fabricó otro para la iglesia de la Torre de Don Miguel Sesmero (1641), aquí ya pudo fiar con su persona y bienes por lo que su economía debía estar ya consolidada.

El escultor Juan Ramos de Castro (el mayor) firmó una escritura de fianza para que su hijo, Juan Ramos de Castro (el joven), fabricara la caja del órgano y balcón de hierro de la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros (1732), el valor que debía cubrir era de 5.000 reales. Este es un ejemplo paradigmático del inicio de los talleres de órganos y retablos. Un maestro de taller novel, caracterizado por su juventud y carente de bienes y rentas en propiedad, es asistido por su familia. Entonces se inicia una doble vía contractual, mientras que el titular del taller -el maestro de taller novel- hace postura por una obra y firma el contrato de obligación, el vínculo familiar -su padre- pone sus bienes y rentas como fianza por la seguridad de la obra. Del mismo modo que Juan Montero con su suegro (Zafra, 1628), Juan Ramos de Castro recurre a su padre para ser asistido en la fianza, de este modo, la economía familiar se pone al servicio del taller.

Más estabilidad debió disfrutar la economía del tallista Juan Tejero cuando se obligó a fabricar la caja del órgano -y el cancel de la puerta principal- de la iglesia de Santa María de la Encarnación (Jerez de los Caballeros,

1750) por valor de 9.000 reales, siendo a cuenta del tallista la madera y herrajes excepto las “fixas”. Sin embargo, lo que interesa es que puso “su persona y vienes muebles y raíces avidos y por haver y poder cumplido q da a las justicias de su Mag.” como fianza para la correcta finalización de la obra. Esto suponía que, si la obra requiriera algún gasto para cumplir las condiciones pactadas, el tallista debía costear dicho gasto con su persona (responsabilidad civil), bienes muebles y bienes raíces (inmuebles y tierras) que tuviera en ese momento y en el futuro.

El caso del organero Francisco de Andía quizás sea el más paradigmático en la dicha relación de lo familiar con lo laboral.

En el segundo apartado se planteó una hipótesis: la identificación de Andrés de Andía, maestro organero y vecino de Jerez de los Caballeros en 1761 y 1764, con la figura de fray Andrés de Andía de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, vecino de Jaén y tío de Francisco de Andía. Ahora bien, a este fray Andrés Andía se le pierde la pista en Jaén durante esos años 1761 y 1764, y esta es una primera razón que sustenta la hipótesis. Una segunda razón es la casa-taller de Andrés Andía en Jerez de los Caballeros, el padrón jerezano la ubica en la calle de Abajo entre 1761 y 1764 lindando con casa de Juan Botello; Francisco de Andía ya tenía la vecindad jerezana en 1763 y a partir de 1767 aparece vecindado en la calle de Abajo y lindando con casa del mismo Juan Botello, y ese año de 1767 Andrés Andía ya no aparecía en el padrón.

La hipótesis plantea que Francisco de Andía entró a formar parte de la casa-taller de su tío Andrés en 1763, e incluso se convirtió en maestro del taller el mismo año. De ser cierta esta hipótesis, es un ejemplo claro de endogamia, un traspaso de taller según la consanguinidad.

Una segunda relación de lo familiar con lo laboral en la vida de Francisco de Andía se remonta a los inicios de su taller. En 1763, con motivo de la fabricación del primer órgano para la iglesia de Santa María del Mercado de Alburquerque, su suegro Manuel López de Toro le fio con sus propiedades: unas casas en la calle de Abajo lindera con casas de la viuda de Juan Ponce y las de Tomas Ramos de Castro, y una viña al paso de la Laguna; en 1771 volvió a ser fiado por su suegro en la fábrica del órgano de Cabeza del Buey.

A partir de entonces todo comenzó a cambiar. El mismo año de 1771 se obligó a fabricar un órgano para Valverde de Leganés cuando ya hace fianza con sus propios bienes raíces “cuias Alajas son propias del Otorgante”: una casa en la calle de Abajo, otra en la calle de la Cárcel y una viña en los cotos de

la ciudad. Repentinamente, en 1771 el suegro de Francisco desaparece de las fianzas, y el matrimonio del organero y Clara Manuela López de Toro ponen sus propiedades –economía familiar- al servicio de las fianzas para la consecución de las obras en el futuro (1780).

III.3.2. Las relaciones sociales.

En este apartado se analizan tres grados en la relación del organero con su entorno. El grado más próximo, el establecimiento de una relación laboral con una persona de confianza para el cobro y consecución de obras artísticas. El grado más lejano, la figura de un fiador ajeno al organero y facilitador de la obra para una institución. Y el grado más extremo, emplear el veto hacia otro organero.

- Relaciones laborales

Los organeros explotaron las relaciones personales y laborales para asegurar la continuidad de su taller, tanto con vecinos como con gentes de zonas alejadas.

En 1605 el organero Gaspar Salazar de Santa Cruz -avecindado temporalmente en Zafra- dio poderes a los hermanos Marcos de la Torre y Francisco de Segura, vecinos de la villa, para que cobraran en su nombre 500 ducados que le debía el concejo de Valencia del Ventoso. En la base de esta relación laboral estaba la confianza de las partes, donde se mezclan aspectos personales y contractuales.

Este sistema de relaciones laborales debió ampliarse a localidades alejadas del taller para asegurarse el acopio de obras. En 1771 Manuel Fernández de Salas, vecino de Cabeza del Buey, recibió un poder del organero Francisco de Andía -con taller en Jerez de los Caballeros- para que lo representara en la subasta por el contrato de un órgano para la iglesia de Cabeza del Buey. El organero anotó que debía personarse ante el estrado del Señor Juez Defensor de la Iglesias, Don Antonio de Plasencia y Robles, y reincidió en la necesidad de ganar la subasta que “siendo necesario haga las mejoras y allanamientos que quisiere y le pareciere hasta lograr el remate o remates”. Aquí se hace más evidente la fortaleza de esas relaciones laborales que, en ocasiones, hubo que buscarlas en puntos muy alejados.

- La cuestión de los fiadores.

En este apartado se estudia la figura del fiador, sin vínculos personales con el artista y con una motivación religiosa. Los fiadores fueron variados,

desde civiles a altos cargos del gobierno civil y religioso, y tuvieron algún vínculo con determinadas instituciones religiosas (iglesias y conventos).

El organista y maestro de hacer órganos Juan Amador, vecino de Brozas, se obligó a fabricar un nuevo órgano para el convento de Nuestra Señora de Gracia de Don Benito (1632), la fianza fue dada por Pedro Pantoja vecino de dicho lugar. Juan Amador desarrolló prácticamente todo su trabajo en la provincia de Cáceres³⁸ por lo que no debió conocer a su fiador, ¿fue Pedro Pantoja un facilitador de la obra para el convento?

El organero y presbítero Rodrigo Alonso Avendaño, vecino de Cazalla de la Sierra, firmó una escritura de contrato (1649) por la fabricación de un órgano realejo para el convento de San Antonio Abad de Llerena. La fianza fue cubierta por el licenciado don Francisco de Morales, vecino de Llerena y alcalde mayor de la Provincia de San Marcos de León. Se hace evidente como el gobierno civil se convierte en facilitador de obras para instituciones religiosas.

El caso del organero Manuel de Olmedo (1712) fue paradigmático en lo referente a la figura del fiador. Al "ser forastero Y no tener Persona q le fie tan solo le exigieron otorgar escritura de obligazion Para Benir a Bivir a esta villa y en ella fabricar dho órgano", fueron, por tanto, la mayordomía y el gobierno civil los que debían asegurar la obra –fiadores- controlando estrechamente al organero en el taller, hasta el final del proceso.

En otros casos fueron los maestros organistas (los instrumentistas) los que facilitaron la consecución de obras. El organista Fernando Mejía Gaitán, vecino de Jerez de los Caballeros, otorgó doble fianza por los contratos del órgano y reparaciones de la iglesia de San Bartolomé de la ciudad (1742), los destinatarios fueron el organero Gregorio Castañeda Rico, vecino de Arcena, y el alarife de la ciudad Juan José Suárez.

- La protección del taller

Las relaciones sociales no sólo tuvieron el objeto de facilitar la contratación de una obra, hubo casos que, para proteger el taller y, por tanto, sus obligaciones contractuales, se acudió al veto de otros organeros.

El organero Gaspar Salazar de Santa Cruz (natural de Toledo) vetó la presencia del organero Juan de Oliveira (vecino de Évora) en la tasación del órgano que fabricó para la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros (1618), el

³⁸ BARRIOS MANZANO, Pilar, *Historia de la música...*, pp. 100-101.

toledano no contentó con vetar al maestro e hizo anotar expresamente “ni su compañero que trae consigo vecinos de Évora del Reyno de Portugal”³⁹.

IV. CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio he querido plasmar las relaciones del organero con su entorno. Se ha explicado la *liberalidad* que disfrutó frente al sistema gremial y la excepcionalidad laboral frente a otros oficios, todo ello gracias al desarrollo de un trabajo intelectual. Esto motivó el enriquecimiento y variedad de designaciones al oficio como muestra del orgullo y ennoblecimiento del arte organero. Unido a la coyuntura económica del siglo XVIII, se asiste a un proceso de cambio en su modo de vida, de la itinerancia al establecimiento definitivo, proceso que desembocó también en la mejora de su condición social. Pero para que esto fuera posible, debió establecer diferentes grados en la relación con su entorno, de unas relaciones más amables a otras más duras.

³⁹ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, “Maestros de Capilla...”, p. 93.

EL ÓRGANO DE ALBERT MERKLIN EN EL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE

ALBERT MERKLIN'S ORGAN IN THE ROYAL MONASTERY OF GUADALUPE

Manuel García Cienfuegos

Cronista Oficial de Montijo y Lobón
cienfuegoscronista@gmail.com

RESUMEN: La borrasca desamortizadora de Mendizábal trajo la ex-claustración de los monjes jerónimos de la Real Casa de las Villuercas. El esplendor de siglos de música en las celebraciones litúrgicas entró en declive tras la desaparición de un gran número de obras de su archivo. Los franciscanos priorizaron las urgencias que la Real Casa precisaba con un plan de restauraciones. Fijado éste, los religiosos pusieron su mirada en recuperar la música, evocando épocas de celebridad y fama. El 22 de junio de 1923 acordaron la compra de un órgano monumental eléctrico para la iglesia mayor. El nuevo órgano fue proyectado por el insigne organero Alberto Merklin y Stein (1892-1925), de origen franco-alemán, afincado en España, siendo construido por la casa Walker. Fue inaugurado en la Misa solemne del 8 de septiembre de 1924. El órgano ha tenido algunas restauraciones en 1958, 1992 y 1995.

ABSTRACT: The Confiscation of Mendizábal brought the secularization of the monks from the Royal House of Las Villuercas. The splendour of the centuries of music in liturgical ceremonies started to decline after the removal of numerous works from its archive. Franciscans prioritized the urgencies that the Royal House required in a restoration plan. Once this one was determined, the monks focused on recovering the music, evoking renown and fame eras. On 22nd June 1923 they arranged the purchase of an electrical monumental organ for the main church, whose organ builder was Alberto Merklin y Stain (1892-1925) of Franco-German origins settled in Spain and working for the house of Walker. It was inaugurated in the solemn mass of 8th September 1924. The organ has had some restorations in 1958, 1992 and 1995.

Manuel García Cienfuegos

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 139-156
ISBN: 978-84-09-49390-6



La Orden Jerónima es una institución monástica de tendencia puramente contemplativa, que en soledad y silencio, en asidua oración y animosa penitencia, pretende llevar a sus monjes a la unión con Dios, consciente, por otro lado, de que cuanto más intensa sea esta unión por su propia donación en la vida monástica, tanto más espléndida se hace la vida de la Iglesia y más vigor y fecundo su apostolado¹.

En este clima, la vida del monje jerónimo se desarrolla dedicando la mañana al trabajo, medio normal para subvenir a sus necesidades, para ayudar al hermano necesitado y para mantener el equilibrio interior. La tarde la dispone para dedicarse con asiduidad a ejercicios de vida contemplativa e intelectual: oración lectura, estudio... Y en el curso del día, santificando todas las horas, la celebración cantada de la Liturgia de las Horas, alabanzas divinas, y la Misa Conventual, primordial ocupación del jerónimo, que orienta toda su manera de vida, sus leyes y costumbres².

I. LLEGADA DE LOS JERÓNIMOS

El Santuario de las Villuercas comenzó su andadura a finales del siglo XIII, siendo inicialmente una pequeña ermita, pobre y humilde, custodiada en sus primeros años por el sacerdote Pedro García (1330), a la que sustituyó la denominada segunda iglesia a finales del siglo XIV. Alfonso XI, que gustaba cazar por aquellos parajes, visitó Guadalupe en el año 1335, contemplando el estado ruinoso de la primitiva ermita y comenzando las gestiones para proceder a su restauración.

Se designó al cardenal Pedro Gómez Barroso³ como custodio, ocupándose de tal cometido desde 1335 hasta 1341. En este tiempo se fundó en 1337 la Puebla y por orden de Alfonso XI comenzaron a construir el Monasterio (1340)

¹ La Orden de Ermitaños de San Jerónimo (Ordo Sancti Hieronymi, sigla O.S.H.) fue fundada en el último tercio del s. XIV. Sus reglas fueron aprobadas por el Papa Gregorio XI, 15/X/1373, *Bula Salvatoris humani generis*. Se propagó sólo por España y Portugal, estando muy vinculada a las monarquías reinantes de ambos países. Sus fundadores fueron fray Fernando Yáñez de Figueroa, noble cacereño, educado en la Corte de Castilla, junto con Pedro y Alonso Fernández Pecha.

² “Convocados a la oración litúrgica, dejadas todas las cosas (Lc.5, 11-28), vayamos con presteza al coro, considerando que vamos a participar en aquel canto de alabanza que nuestro Señor Jesucristo inició en el misterio de la Encarnación y que la Iglesia continúa sin cesar”. Recurso web <https://monjesjeronimos.es/constituciones/> consultado 14/V/2022.

³ (Toledo, c.1296-Aviñón, Francia, 14/VII/1348). Legado pontificio, camarero papal, obispo de Cartagena y consejero de Alfonso XI.

solicitando y obteniendo para este lugar la creación de un priorato secular y lo declaró de su real patronato⁴.

El priorato secular, dotado con el señorío civil del prior sobre la Puebla, estuvo dirigido por cuatro priores entre los años 1340 y 1389⁵, finalizando éste, con la entrega del santuario a la Orden de San Jerónimo⁶, que se mantuvieron en este lugar cuatro siglos, hasta que la desamortización de 1835 puso fin a este periplo, pasando a ser parroquia secular de la archidiócesis de Toledo, que regentaban sacerdotes diocesanos hasta la llegada de la Orden Franciscana en 1908, que es quien rige desde entonces y hasta la actualidad el Monasterio y Santuario.

II. LA MÚSICA EN LA LITURGIA JERÓNIMA

El prólogo del Ordinario según el rito y ceremonias de la Orden de San Jerónimo, practica una solemne declaración de principios:

“Como el principal intento e instituto de la religión del glorioso doctor nuestro padre S. Hieronymo sea ocuparse de día y de noche en las alabanzas de Dios... Y especifica aún más dicho Ordinario, entre nosotros diputamos comúnmente la tercera parte del día natural, conviene a saber. Ocho horas para descansar, la otra tercera parte para los oficios divinales, la otra parte el trabajo de las manos y para la lección y refección”.

En las solemnidades de primer orden, como en la Natividad del Señor, las reglas y rúbricas litúrgicas se veían aquilatadas primorosamente. De víspera de dicho día se recomendaba a los monjes la puntual asistencia al canto de Prima, de la que nadie debía dispensarse para asistir al canto de la Kalenda⁷.

Imaginemos el coro mayor de Guadalupe, en el colosal facistol está abierto el cantoral de oficio del día, luciendo en su letra inicial una de las más hermosas viñetas y grecas de oro. El sitial del prior se ve hermo­seado con rico

⁴ En 1340, Alfonso XI invocó ayuda a la Virgen de Guadalupe ante su enfrentamiento en la Batalla del Salado, cerca de Tarifa (Cádiz). Posteriormente, en su visita de acción de gracias a la Morena de las Villueras, mandó engrandecer el templo, ofreciendo varios presentes y dos gracias singulares: el Priorato secular y el Patronato real. Cf. GARCÍA, S (OFM), “Orígenes históricos del santuario”, en *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Madrid 1993, p. 30.

⁵ Pedro Gómez Barroso (1341-1348), Toribio Fernández de Mena (1348-1367), Diego Fernández (1367-1383) y Juan Serrano (1383-1389), obispo electo de Segovia.

⁶ Fue designado primer prior, fray Fernando Yáñez de Figueroa. Eligió monjes de reconocida virtud para la administración de sacramentos y régimen de los hospitales. GARCÍA, S. y TRENADO, F (OFM), *Guadalupe: historia, devoción y arte*, Sevilla, 1978, p. 75.

⁷ La “kalenda” o anuncio de la Navidad es un texto del “martirologio romano” (el calendario de las fiestas de la Iglesia), que resume la historia de la humanidad y las esperanzas de la salvación, que encuentran su cumplimiento en Cristo.

repostero bordado. Destacan las capas ricas y las dalmáticas aterciopeladas. La salmodia es pausada y recogida, con la sola diferencia de que entre las lecciones se dicen algunas chanzonetas o motetes devotos a canto de órgano de Nuestro Señor o de Nuestra Señora. Terminaba el Tedeum, que se cantaba en el siglo XV “a canto de órgano” (es decir, en canto polifónico), comenzando la popular Misa del Gallo. Misa en la que se canta la titulada *Rex Virginum* en canto gregoriano. Sólo al ofertorio era costumbre tañer órganos o tañer de canto de órgano algunas cosas devotas⁸.

La actividad musical de los jerónimos en Guadalupe fue siempre de suma importancia y se cuidó con sumo esmero. La música tuvo igual categoría que el estudio de la Lógica y la Teología. Probablemente no existió ninguna actividad dentro del monasterio que implicara a más religiosos y durante más tiempo que la música.

Los jerónimos pasaban ocho horas diarias en el coro, se daban al estudio de la música, los ensayos, el aprendizaje de instrumentos. Copiar papeles de música y la esmerada copia en los libros corales. El canto gregoriano estuvo siempre en el monasterio y fue objeto de especial cuidado en su interpretación. Todo bajo la dirección del maestro corrector. Más adelante, a mediados del siglo XVI, surgió el maestro de capilla, encargado de la música polifónica⁹.

Afloran las noticias sobre la polifonía en la Constitución 23, del año 1456, en Guadalupe: “Item damos lugar para que en nuestros conventos se pueda cantar canto de órgano, en fiestas muy precipuas¹⁰ y con licencia del Prelado, y no con seglares, y que el Credo no se diga con órgano”¹¹.

Fray Arcángel Barrado (OFM)¹², en su obra *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*, basándose en la del jerónimo fray Francisco de San José (+6/XII/1752), *Historia Universal de Nuestra Señora de Guadalupe*, describe:

⁸ GARCÍA y TRENADO, *Guadalupe...*, p. 561.

⁹ SIERRA PÉREZ, J. “La música en Guadalupe”, en *Guadalupe: siete siglos...*, p. 448.

¹⁰ Señaladas o principales.

¹¹ La polifonía, el canto de órgano, siempre había sido mirado por la Iglesia con un cierto recelo. Fue a partir del siglo XVII, cuando ésta se interpretó sin pudor.

¹² Valdeobispo, Cáceres, 1907-Madrid, 1971. Historiógrafo franciscano, prolífico investigador. ARÉVALO SÁNCHEZ, A. (OFM), “Tres semblanzas extremeñas: A. Barrado, G. Manzano y F. Chavero”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXVI-I, 2010, pp. 137-168.

“Todas las fiestas de la Madre de Dios, aunque sean de las menores, se solemnizan en este santuario con algún especial culto; de suerte que los Maytines, que en todo el año se cantan a media noche, duran casi tres horas en estos días, no hablo de las festividades de primer y segunda clase; porque en éstas, aunque sean de otros Santos, nos dan las tres en el Coro, aviéndose llamado a las once y media; la Misa Mayor es siempre con la Capilla; y las vísperas tienen tres favordones¹³, cuando no son a canto de órgano, que sucede el no serlo muy pocas veces, pues en los más oficia el prior, y en algunas el vicario”¹⁴.

III. LOS ÓRGANOS EN GUADALUPE

Varios documentos del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe mencionan por primera vez en el siglo XV la existencia de órganos al servicio de la iglesia y del convento. El primer órgano grande documentado en los archivos guadalupenses se instaló entre 1441 y 1444, siendo prior fray Gonzalo de Illescas¹⁵. Este instrumento, llamado el órgano viejo, fue desmontado en 1742.

Consta, además, que en el siglo XVI el Monasterio poseyó varios órganos realejos portátiles y ocho pequeños órganos fijos. Esta riqueza de instrumentos musicales era extraordinaria y única en España. En tiempos de gobierno del prior fray Pedro de Villalón o de Basurto (1501-1504) se hicieron los órganos que están encima del coro¹⁶.

En el siglo XVII encontramos tres órganos mayores en la iglesia: dos ubicados sobre los arcos del antecoro, a ambos lados, y uno en la nave de San Pedro. Este último lo colocaron sobre el arco de la puerta que sale al claustro y debajo de la

¹³ Contrapunto sobre canto llano usado principalmente para la música religiosa.

¹⁴ BARRADO MANZANO, A (OFM), “Catálogo del archivo musical del Real Monasterio de Guadalupe”, *Revista de Estudios Extremeños*, I-3, 1945, pp. 344-345.

¹⁵ Sexto prior (1441-1444), una de las figuras más destacadas del monasterio. Conservó durante su priorato el clima de piedad y de trabajo en que se encontraba la casa y la armonía existente desde hacía años con la villa y Puebla. Fue elegido por segunda vez prior (1450-1453). Fue consejero de la corte de Juan II y obispo de Córdoba (1454-1464). Su sepulcro está en el claustro mudéjar de Guadalupe, labrado en alabastro por Egas Cueman, según dibujo de fray Juan de Segovia. En las filacterias desenrolladas que sirven de adorno en el frente de la urna, en caracteres góticos, se lee la inscripción: “Aquí yace el muy Reverendo en Cristo Padre D. Fray Gonzalo de Illescas, del Consejo y Confesor del Rey nuestro señor; Obispo de Córdoba. Falleció en Hornachuelos, a 22/X/1464”. Cf. GARCÍA y TRENADO, *Guadalupe*,... Op cit. p. 561.

¹⁶ *Ibidem*, p. 101. El prior propuso al convento que como Nicolás, organista de Toledo, había hecho los órganos nuevos, y afinado los grandes y “que bien veían que la obra quedaba muy bien, y que si les placía que le salaríasen cada año, que los huviere de ver cada año”: SIERRA PÉREZ, J. “La música En Guadalupe... Op. cit., p. 455.

ventana del crucero. Los tres instrumentos se utilizaron independientemente para acompañar la liturgia y los cantos de los monjes. Más de noventa libros con música gregoriana, todos escritos e iluminados a mano por monjes, demuestran todavía en la actualidad el alto nivel de este arte practicado en Guadalupe.

A comienzos del siglo XVIII, en 1701, el Prior fray Juan de la Serena¹⁷ mandó hacer el órgano nuevo, instrumento instalado en el antecoro de la iglesia, llamado “Coro del Padre Vicario”, que corresponde al lado del Evangelio. Este órgano lo fabricó Pedro de Liborna y Echabarría¹⁸ en 1702. Se hizo esta obra a costa de la fundación de Diego López de Rivadeneira. A lo que parece, este instrumento y el siguiente reemplazaron los órganos del siglo XVII en el antecoro.

En 1753 el prior fray Alonso de Montemolín mandó hacer el segundo órgano nuevo, instalado en el “Coro del Padre Prior”, que corresponde al lado de la Epístola, frente al primer instrumento. Lo construyó D. Pedro de Echebarría en 1754, se reedificó por D. José de Echebarría en 1792, y se reformó en 1853 por D. Luciano Monzón, maestro organero de la catedral de Toledo.

Para estos dos órganos del antecoro el prior fray Bonifacio de Herrera¹⁹ mandó hacer dos cajas talladas, obra que diseñó el maestro arquitecto D. Manuel Lara Churriguera²⁰. Estas cajas con sus tallados del barroco español han servido desde entonces hasta ahora y son testigos históricos de gran valor.

El 18 de septiembre de 1835 los jerónimos guadalupenses tuvieron que abandonar la Casa de las Villuercas con motivo de la exclaustración. Siguió el período más triste del Monasterio, sufriendo todo tipo de calamidades. En 1908 la Orden Franciscana llegó a Guadalupe, y con ella la restauración del Monasterio.

¹⁷ Sexagésimo sexto prior guadalupense. Entre sus méritos, cabe destacar la hechura de las andas de plata para la Virgen, que pesaban siete arrobas y quince libras.

¹⁸ Maestro organero de la Capilla Real, discípulo de Fray José de Echevarría, que desarrolló e impulsó la tecnología del denominado órgano barroco español u órgano ibérico. La influencia de los Liborna Echevarría, organeros de la Capilla Real, empezó en Madrid en 1689 y no terminó hasta 1853, a la muerte de José Marigómez de Echevarría, sobrino del último miembro del tronco directo, José Liborna Echevarría.

¹⁹ Septuagésimo séptimo prior. Durante su prelacía fue terminada la reforma churrigueresca del templo, celebrándose grandes fiestas con motivo del traslado de la imagen de Ntra. Señora de Guadalupe desde la iglesia nueva al templo.

²⁰ Madrid, c.1690-Salamanca, 1755. En 1731 se hizo cargo de la construcción de la iglesia nueva de Guadalupe, patrocinada por el duque de Veragua, diseñando sus retablos. Entre 1742 y 1745 se ocupó de la ornamentación de la iglesia antigua, que supuso modificaciones importantes en los antiguos sepulcros, las bóvedas y el coro, así como la desaparición de las capillas de las naves. Simultáneamente fabricó, en colaboración con otros artistas, una nueva sillería para el coro y la caja del órgano realejo del antecoro.

Los dos órganos del siglo XVIII, instalados en las cajas barrocas prestaron servicio hasta la borrasca de la desamortización, siendo abandonados gradualmente. Sus tubos metálicos fueron refundidos y algunos restos continuaron prestando un precario servicio hasta 1924²¹.

Aunque materialmente sólo existen unos pocos tubos de estos instrumentos históricos de Guadalupe, los archivos del Real Monasterio guardan datos esenciales con detalles importantes de los dos órganos del siglo XVIII. Ambos instrumentos tenían las características españolas de su tiempo:

Sus registros (juegos de sonidos) tenían un alto porcentaje de tubos metálicos tipo lengüetería, sobre todo trompetas horizontales: tenían registros partidos en un teclado (parte bajos y parte altos). Esto permitía tañer con un registro la melodía en la mitad baja o alta de un teclado y acompañar el canto con un registro diferente en la otra mitad del mismo teclado. No tenían un pedalero completo sino sólo unos pocos pedales y botones para reforzar las octavas inferiores de los registros adjudicados a los teclados manuales y para efectos rítmicos, como tambores, cascabeles, etc. Resultaba una sonoridad abierta, brillante, poderosa y hasta agresiva. Pero también tenían algunos registros suaves de flautas, especialmente para acompañar los cantos gregorianos de los monjes.

Debido a sus técnicas de operación mecánica-neumática, ambos órganos tenían consolas incrustadas en los instrumentos. La consola del "Órgano Nuevo" en el lado del Evangelio de 1702 poseía dos teclados (órgano principal y órgano expresivo) con diecinueve y dieciocho registros para medio teclado respectivamente. La consola del lado de la Epístola de 1754 disponía de tres teclados (órgano caderete, órgano principal, órgano expresivo) con diecisiete, diecisiete y quince registros, cada uno para medio teclado.

De los documentos se puede deducir los nombres de los registros de ambos instrumentos de Guadalupe. El mismo organero, Pedro de Liborna y Echebarría construyó en esta época en España una gran cantidad de instrumentos. Los más famosos y todavía existentes son los órganos mayores en las catedrales de Toledo y Salamanca. Los registros y tubos de estos instrumentos sirvieron como base de orientación para la reconstrucción de la sonoridad española de los buenos órganos de Guadalupe en 1992.

²¹ EVERSHEIM, E. "Los órganos históricos y actuales del Real Monasterio de Guadalupe", *Catálogo Restauración del Órgano Monumental del Real Monasterio de Guadalupe*, Madrid, 1995, pp. 9-10.

IV. ORGANISTAS Y MAESTROS DE CAPILLA

Es el franciscano Sebastián Simonet Company, con una extensa bibliografía²² sobre la música en la Real Casa de Guadalupe, quien nos lleva hacia la nómina de los organistas que tuvo el monasterio, desde 1575 hasta 1833: fray Fernando de Ciudad Real, fray Juan de Alcalá, fray Antonio de Granada, fray Pedro de Cuenca, fray Francisco de Villafranca, fray Francisco de las Casas²³, fray Antonio de Melgar²⁴, fray Lorenzo de Santa María, fray Francisco de Esparragosa, fray Juan de Guadalupe, fray Juan de San Antonio, fray Tomás de San Vicente, fray Domingo de Santiago²⁵, fray Sebastián de Alcántara, fray Lorenzo de Béjar²⁶, fray Tomás de Granada, fray Carlos de Salamanca²⁷, fray Francisco de Mérida y fray Miguel Nicasio de Gálvez²⁸.

A la nómina de organistas se añade los Maestros de Capilla²⁹, desde finales del XVI y del XVII al XIX³⁰: fray Melchor de Montemayor, fray Francisco de Santiago, fray Francisco de las Casas, fray Lorenzo de Santamaría, fray Blas de

²² CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (OSA), "El Monasterio de Guadalupe y la Cultura. Cien años de presencia Franciscana", en GARCÍA S. (Coord.) *La Orden Franciscana en Guadalupe: Cien años de vida y servicio a la Iglesia (1908-2008)*, Guadalupe, 2009, pp. 48-49.

²³ Considerado el Príncipe de los organistas de Guadalupe. En su época se desarrolla una especial actividad musical a través de partidas de música que se compran, especialmente villancicos de Toledo.

²⁴ Carlos II llegó a interesarse por la fama de este organista de Guadalupe y manifestó al prior su deseo de que fuera a El Escorial.

²⁵ Antes de incorporarse a Guadalupe fue organista en la catedral de Santiago de Compostela. Fue también Maestro de Capilla en Guadalupe. Estudió con José de Nebra Blasco (Calatayud, Zaragoza, 1702-Madrid, 1768), compositor, organista y vicemaestro de la Capilla Real de Madrid. El archivo musical guadalupense conserva cuatro obras de música religiosa de Nebra.

²⁶ Hermano del célebre José Lidón Blázquez (Béjar, Salamanca-1784-Madrid, 1827), sucesor de José Nebra como organista primero de la Real Capilla de Madrid y rector del colegio de niños cantores. El archivo musical de Guadalupe conserva cinco de sus obras.

²⁷ Organista y maestro de capilla. Fue uno, según fray Sebastián Simonet, de los que más contribuyeron al desarrollo de la música en Guadalupe durante el siglo XVIII. Era hermano de Manuel José Doyagüe Jiménez (Salamanca, 1755-1842), maestro de capilla y docente, del que se catalogan en el archivo guadalupense cuarenta y una obras musicales.

²⁸ SIERRA PÉREZ, J. "La música en Guadalupe... Op. cit., p. 456.

²⁹ Una capilla musical era un grupo encargado de la música que se interpretaba en los palacios, las catedrales y los monasterios. Estaba formada por cantantes e instrumentistas, dirigidos por el maestro de capilla. El maestro de capilla debía también gestionar e incluso formar al grupo, así como componer la música sacra (en los oficios de las iglesias) o profana (para las fiestas cortesanas).

³⁰ SIERRA PÉREZ, J. "La música en Guadalupe...", Op. cit., pp. 457-458. También fray ARCÁNGEL BARRADO, en su obra citada, *Catálogo del archivo musical del Real Monasterio de Guadalupe*, pp. 349 y 351; RODILLA LEÓN, F. "La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la "Edad de Plata" (s. XVIII)", *Revista de Musicología Nassarre*, vol. 28, nº 1, 2021, p.77. RODILLA LEÓN, F. "El Canto del órgano en el Real Monasterio de Guadalupe. Fuentes, repertorio y compositores", I y II, en *Guadalupe*, nº 863, 2019, pp. 17-24, y nº 864, 2019, pp. 14-19.

San José, fray Domingo de Santiago, fray Manuel del Pilar, fray José de Barcelona, fray Tomás de Granada, fray Carlos de Salamanca, fray Francisco de Mérida y fray Miguel Nicasio de Gálvez³¹.

V. DE LA EXCLAUSTRACIÓN A LA LLEGADA DE LOS FRANCISCANOS

Las desamortizaciones y saqueos a que fue sometido el Real Monasterio, ya por la invasión napoleónica de los primeros años del siglo XIX, ya por decisión de los gobiernos liberales de los años siguientes, responden sobradamente de la progresiva dilapidación del patrimonio guadalupense.

El golpe definitivo fue asestado por medio de la orden de exclaustación definitiva de los ochenta y nueve monjes jerónimos, que formaban la comunidad monástica. El 18 de septiembre de 1835, el capitán general de Extremadura hacia cumplir las leyes de exclaustación que el conde de Toreno había firmado el 25 de julio anterior³².

Con la marcha de los jerónimos partieron de Guadalupe no sólo los artífices de un valioso patrimonio artístico, económico y científico; también se fue con ello la atención y socorro de peregrinos, pobres y mendigos y, sobre todo, el servicio religioso y la propagación guadalupense, que tan diligentemente habían incrementado desde la erección del priorato regular en 1389³³.

Tras la exclaustación se hizo cargo de la música en Guadalupe Gregorio Cano, natural de Guadalupe, que había aprendido música con los monjes. Le sucedió su hijo, el sacerdote Gabriel Cano Cordero, ordenado a título de sacristán mayor del santuario, con la obligación de tocar el órgano y dirigir la capilla. Hacia 1887 le sucedió su sobrino José Cordero, que formó orquesta y banda con más de treinta instrumentistas.

Fue un período de declive porque la propia música religiosa estaba en un momento generalizado de decaimiento. Es también período de declive porque el monasterio se había visto privado de un gran número de obras de su archivo, entre las que estaban las musicales. Este estado lastimoso, a nivel material, artístico y espiritual estaba esperando que una mano que pusiera remedio a la situación³⁴.

³¹ Los dos últimos fueron también organistas.

³² Era prior fray Zenón de Garbayuela. Tras cuatrocientos cuarenta y seis años de vigorosa presencia jeronimiana, finalizó el priorato regular guadalupense.

³³ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX. El primer siglo franciscano*, Sevilla, 2004, p. 34.

³⁴ Cf. SIERRA PÉREZ, J. "La música en Guadalupe...", Op. cit., p.458.

José F. Fogués Cogollos³⁵, canónigo y deán de la catedral de Coria y fundador de la *Revista Guadalupe*³⁶, en repetidas ocasiones había dicho que la salvación del Monasterio dependía de la instalación de una Comunidad religiosa. La llegada, el 7 de noviembre de 1908, a Guadalupe de los franciscanos, fue el principio de coser y restañar las heridas que los años habían dejado.

Por lo que se refiere a la música, la restauración por la Comunidad Franciscana tuvo como objetivos: la musical y la musicología. En cuanto a la primera, precisaron revisar el estado en el que ésta había quedado en los setenta años anteriores. Una orquesta regular, formada por José Cordero, sustento de un coro que interpretaba habitualmente música decimonónica.

Los nombres de Constantino Garmendia, Víctor Sillaurem, Bernardino Puig³⁷, Sebastián Simonet³⁸, Jerónimo Bonilla³⁹, todos ellos franciscanos, están ligados de manera sustancial a esta reforma⁴⁰.

Adaptaron las observaciones que sobre la música religiosa se contenían en el Motu Proprio *Tra le Sollecitudini* del Papa Pío X⁴¹. En Guadalupe se implantó la polifonía clásica del siglo XVI, rescatando para el repertorio a

³⁵ (Carcagente, Valencia, 1853-Coria, Cáceres, 1913). Doctor en Sagrada Teología y Derecho Canónico. Cronista Oficial de Carcagente. Secretario de cámara, canónigo y deán de la catedral del Obispado de Coria. Nombramiento éste último por Real Decreto del Ministerio de Gracia y Justicia. Gaceta de Madrid núm.167, 16/VI/1910, p.580. Llegó a Coria de la mano de su paisano valenciano, el Obispo Ramón Peris i Mencheta.

³⁶ Su primer número se publicó el 8/XII/1906. Los deseos de la nueva publicación se concretaban en el Patronato Canónico de la región extremeña, la instalación de una Comunidad Religiosa en el monasterio, y la Coronación de Nuestra Señora de Guadalupe. Con la llegada de los franciscanos al Monasterio, la Revista de Guadalupe dejó de publicarse, apareciendo El Monasterio de Guadalupe (1916-1963), del que fue su primer director fray Isidoro Acemel Rodríguez; seguida, desde 1963, por Guadalupe hasta la actualidad.

³⁷ (Oriols, Gerona, 1885-Sevilla, 1949). Guardián de Guadalupe en 1908-1913 y 1923-1926.

³⁸ (La Puebla, Baleares, 1882-Las Palmas de Gran Canaria, 1955) Inició el camino de la investigación musical en Guadalupe. Autor de varios trabajos publicados en la Revista El Monasterio de Guadalupe, desde 1922 y siguientes, bajo el título "Apuntes para la historia de la música en Guadalupe". Compuso *Salve Regina in honorem Sanctae Mariae Guadalupensis* y el himno *Cantemos extremeños*.

³⁹ (Torrejuncillo, Cáceres, 1899-La Laguna, Tenerife, 1973). Director de la Revista El Monasterio de Guadalupe, 1929-1934 y Guardián de Guadalupe en 1947-1950.

⁴⁰ SIERRA PÉREZ, J. "La música en Guadalupe...", Op. cit., p. 459.

⁴¹ Dado en Roma el 22/XI/1903, festividad de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Venía a corregir los abusos relacionados con el canto y la música sagrada. Admitía como instrumento musical por excelencia el órgano, debido a participar de todas las cualidades de la música sagrada (núm.18). Ordenando que en el interior del templo no se tocasen algunos instrumentos como el piano, instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes (núm.19), y las bandas de música (núm.20). Pío X admitía como instrumento por excelencia el órgano.

Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales⁴², etc. El coro lo componían jóvenes estudiantes franciscanos (*Schola Cantorum*) y niños tiples⁴³.

La restauración musicológica en Guadalupe, sus estudios, han sido realizados por religiosos franciscanos o personas afines o dependientes de ellos. Destacan las divulgaciones del padre Simonet, Arcángel Barrado⁴⁴, Carlos Gracia Villacampa⁴⁵ y Germán Rubio Cebrián⁴⁶.

VI. EL ÓRGANO DE ALBERT MERKLIN

El 22 de junio de 1923, el Discretorio franciscano acordó por unanimidad la compra de un órgano monumental eléctrico para la iglesia mayor, valorado en cuarenta y ocho mil pesetas, que intentaba costear mediante la rifa de un automóvil⁴⁷. El diario badajocense *Correo de la Mañana*⁴⁸ el 7 de septiembre de 1923, informaba a los lectores:

“La iniciativa es construir, utilizando los dos órganos que Guadalupe tiene en la actualidad, uno -tal vez el mejor de España- de un valor artístico extraordinario, en el que aplicando la electricidad y las modernidades de combinación de sonidos, se obtendrán emociones musicales de una intensidad emotiva y de un mérito tan sólo comparable a las obras artístico

⁴² RODILLA LEÓN, F. “El canto de órgano en el Real Monasterio de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores (II), en *Guadalupe*, 864, 2019, p. 18. Este autor estudia los códices de canto de órgano que se conservan en Guadalupe. Códice de Introitos. Códices Salmos, himnos magníficats y misas; y misas de Cuaresma y Semana Santa. Magníficats de Morales.

⁴³ Registro vocal de la voz humana más alta, común entre los niños.

⁴⁴ Catalogó las 947 obras que se conservaban en 1945 en el archivo musical de Guadalupe. RODILLA LEÓN, F. “El canto de órgano en el Real Monasterio de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores (I), en *Guadalupe*, 863, 2019, p. 19.

⁴⁵ (Caspé, Zaragoza 1889-Jerez de la Frontera, Cádiz 1948). Director de “El Monasterio de Guadalupe” (1919-1929). Archivero y bibliotecario de Guadalupe. Director de la Revista “La Voz de San Antonio” (1929-1932 y 1941-1948); fundada por la Provincia Bética Franciscana en 1895. Académico correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la de San Fernando de Madrid y de la Hispano-Americana de Cádiz.

⁴⁶ (Pozuel del Campo, Teruel, 1874-Sevilla, 1967). Guardián de Guadalupe, 1913-1920 y Párroco, 1908-1926. Restaurador e historiador del Monasterio. Autor del libro “Historia de Nuestra Señora de Guadalupe”, considerada durante decenios como obra de referencia obligada, a pesar de sus limitaciones, desde el punto de vista del aparato crítico, de no incluir las referencias archivísticas a tanta erudición y a tan sólido trabajo de investigación en los archivos.

⁴⁷ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., p. 156.

⁴⁸ Fundado en 1914. Mostró su línea editorial conservadora, apoyando al Marqués de la Frontera, don Francisco Marín Bertrán de Lis. *Correo de la Mañana* fue desde 1918 órgano provincial maurista. El escritor y periodista José López Prudencio fue director de la publicación, del que se dijo que en ella demostró sus relevantes aptitudes.

religiosas de la Capilla Sixtina en San Pedro de Roma. Este hecho constituirá un acontecimiento musical que le dará al monasterio una nueva fama que añadir a sus joyas de arte (...) Con objeto de adquirir tan valiosísimo órgano, los frailes de Guadalupe han abierto una suscripción y piden a todos, porque desean que sea una obra colectiva, especialmente de todos los extremeños. Una dama ha donado un automóvil de una de las mejores marcas a la Comunidad y ésta ha acordado rifarlo y añadir el producto de la rifa a los gastos que origine el nuevo órgano”⁴⁹.

La donación del automóvil fue hecha por la condesa de Romero, natural de Trujillo. En la persona de Lucia de Orellana Pérez-Aloe (Cáceres, 1856-Madrid, 1938), hija del matrimonio Jacinto Orellana Pizarro y Díaz y María Asunción Pérez-Aloe y Elías. Hermana de Agustín Orellana, marqués de la Conquista, y Antonio Orellana, vizconde de Amaya⁵⁰. El automóvil fue sorteado en la velada musical del 7 de septiembre de 1924, deslucida por la lluvia. El número agraciado fue el 3.168, que poseía María Mateu, viuda de Picornell, residente en Sevilla. La agraciada cedió nuevamente el automóvil a la Comunidad franciscana⁵¹.

La víspera de la festividad de San José de 1924, el sacerdote Hilario Herranz Establés (1878-1957)⁵², se asomaba a las páginas de *Correo de la Mañana* para reflexionar sobre “El órgano de Guadalupe y su maestro constructor”. Venía a decir el presbítero madrileño:

“Pláceme reconocer cuán acertados anduvieron los gestores de tan honrosa empresa al dar sus primeros pasos. La suscripción va en auge. La campaña caldeando los ánimos, se lleva magistralmente ¿Qué faltaba? Otro acierto, y yo adelanto que tal acierto garantiza definitivamente el más

⁴⁹ *CORREO DE LA MAÑANA*, año X, nº 2.968, p. 1. En ese número se informaba que la suscripción para el órgano la encabezaba el Marqués de la Romana con mil pesetas, la marquesa de Lorenzana con quinientas pesetas, los marqueses de La Encomienda con doscientas y el conde Puerto Hermoso con ciento veinticinco pesetas. Todos los meses la revista *El Monasterio de Guadalupe* publicaba relación de los donantes y la cantidad, hasta mayo de 1925 que cerraron la suscripción con 54.464 pesetas recaudadas. Gentes de toda España, y aún varios extranjeros, contribuyeron espléndidamente. Una persona piadosa, que quiso ocultar su nombre, llevada de su devoción a la Virgen quiso sufragar el total de gastos que quedaba por pagar de la construcción del órgano, y por ello se cerraba la lista de suscriptores. ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., p. 156, en nota.

⁵⁰ NARANJO ALONSO, C. *Trujillo sus hijos y monumentos*. Madrid, 1983, p. 276.

⁵¹ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., p. 156, en nota.

⁵² Párroco de San Sebastián en Carabanchel Bajo (Madrid). Sus hermanos fueron los también sacerdotes: Anselmo que estudió y desarrolló su carrera eclesiástica en Gerona, de cuya catedral fue canónigo magistral, tras haber sido catedrático de filosofía en su Seminario. Y Manuel, que tiene abierto proceso de canonización en Roma, cofundador en 1944 con Esperanza Cornago Francés, de la Congregación de Esclavas de la Virgen Dolorosa, que atienden a madres solteras y disminuidas psíquicas.

ruidoso triunfo. Merecen, sí, la más efusiva enhorabuena los que han puesto sus ojos, al tratar de ejecutar el magno proyecto, en el ya famosísimo técnico de renombre mundial, señor Merklin. No han podido soñar con maestro más recomendable. Y he aquí el motivo de este artículo”⁵³.

El nuevo órgano fue encargado a Albert Merklin y Stein (1892-1925), de origen francés-alemán, afincado en España. Estuvo ayudado por su padre, Augusto, y el tallista Raimundo García, a los que más tarde se sumarían los maestros José Haigle y Rafael Pignau. Desde el 20 de enero al 31 de agosto de 1924 se trabajó en la instalación de la maquinaria eléctrica, los dos órganos acoplados a las antiguas cajas de la nave central, y el llamado órgano de ecos, que fue situado en la cúpula del crucero.

La comunidad franciscana, de acuerdo con el organero, hizo que desaparecieran las balconadas que Lara Churriuguera colocó en el siglo XVIII delante de los órganos, pues éstos iban a tocarse desde la consola de cuatro teclados y pedalier colocada en el centro de coro⁵⁴.

Varios son los autores franciscanos que abordan la adquisición del órgano de Mercklin, entre los que destacamos Antonio Arévalo, Sebastián García, Felipe Trenado, Rafael Trenado, Arcángel Barrado, Serafín Chamorro Rodríguez, David Ortiz García, José Perea Díaz, Sebastián Simonet Company, Carlos Gracia Villacampa, Jerónimo Bonilla y Victorino Contreras. A esta nómina hay que añadir autores vinculados a los franciscanos como, entre otros, Antonio Guisado y Elisa Rovira⁵⁵. Antonio Arévalo hace crónica⁵⁶ del día de la inauguración de Merklin:

“La bendición solemne del grandioso monumento se produjo la mañana del 8/IX/1924, sobre las nueve de la mañana, después de cantar un Te Deum y la hora nona (sic); así pudo inaugurarse en la Misa solemne de la fiesta Mayor de Nuestra Señora, que se puso a las diez de la mañana. Para complacer a los numerosos peregrinos que habían subido a Guadalupe se dieron dos conciertos en la tarde del ocho y nueve de septiembre, a cargo del maestro Joaquín Errandonea, Primer Premio del Conservatorio de Madrid y organista de la parroquia de San Sebastián, que también poseía otro órgano de Merklin, y de fray Sebastián Simonet i Company, organista del Monasterio y autor de varias piezas musicales, entre las que se hizo muy

⁵³ *CORREO DE LA MAÑANA*, año XI, núm. 3.130, 18/III/1924, p. 2.

⁵⁴ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., p. 157.

⁵⁵ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (OSA), “El Monasterio de Guadalupe...”, Op. cit., pp. 26-56; EVERSHEIM, E. “Los órganos históricos y actuales...”, Op. cit. p. 21.

⁵⁶ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., pp. 157-158.

popular el himno Cantemos, extremeños de febrero de 1926, escrito por el sacerdote Lorenzo López Cruz⁵⁷.

La instalación del órgano por Merklin en 1924 fue un acontecimiento extraordinario para el monasterio y la música de Guadalupe. Comenzaron las actividades musicales, interrumpidas en 1835. El nuevo órgano carecía completamente de la sonoridad española. No tenía lengüetería horizontal ni registros brillantes o expresivos. La composición de los registros del órgano de 1924 y su sonido correspondía a la concepción general de aquel tiempo, con una cantidad mayor de sonidos suaves y dulces, básicamente con tubos de madera. Este tipo de órgano es conocido, sobre todo en Francia y Alemania. Como “órgano romántico”⁵⁸.

El órgano romántico prestó servicio desde 1924 hasta 1993. En este tiempo se realizaron varias modificaciones, reparaciones y ajustes efectuados por organeros diferentes. En 1958 fueron renovados algunos secretos y los fuelles, instalándose, además, una consola nueva de cuatro teclados por la casa alemana Walcker⁵⁹. Además, en 1936 trasladaron el órgano de ecos desde la habitación que tenía, adosada a la cúpula exterior de la Basílica, a otra adosada al crucero, lado del Evangelio, encima del presbiterio.

⁵⁷ (Torremocha 1867-Cáceres 1943), Cura párroco que fue de Aliseda, Alcántara (arcipreste) y Santiago en Cáceres. Publicó, en 1925, “De la tierra y el cielo”, poesías líricas y religiosas, ilustrado por el pintor cacereño Lucas Burgos Capdeville. Asiduo colaborador con sus versos en *Eco de la Montaña*, *Noticiero Extremeño*, *Revista de Extremadura*, *Diario de Cáceres*, *La Montaña*, *Guadalupe*, *Extremadura*... También lo hizo en el periódico sudamericano *Eco de España*. Pero sobre todo en el *Obrero Católico* que dirigió. GARCÍA CIENFUEGOS, M. “Guadalupe y la poesía religiosa de principios del siglo XX (I)”, en *Guadalupe*, nº 877, 2022, p. 10.

⁵⁸ EVERSHEIM, E. “Los órganos históricos y actuales...”, Op. cit. p. 12. El año que fue construido el órgano de Guadalupe, Albert Merklin firmó el 25 de abril con don Enrique Triviño Forte, chantre de la catedral de Badajoz, el contrato para la construcción de un órgano por importe de cuarenta mil pesetas, aprovechando la estructura del órgano mayor que hizo el maestro salmantino José Martín Hernández entre 1725-1727, y la caja que labró Francisco Ruiz Amador. Cf. SOLÍS RODRÍGUEZ, C. “Coro y órganos”, en TEJADA VIZUETE, F. (Coord.) *La Catedral de Badajoz 1255-2005*, Badajoz, 2007, pp. 674 y 680.

⁵⁹ En 1781 E. F. Walcker se estableció como constructor de órganos en la pequeña ciudad de Cannstatt, cerca de Stuttgart. Cuarenta años después, la empresa fue trasladada a Ludwigsburg por su hijo, Eberhard Friedrich Walcker, en 1820. Entre 1917 y 1928 el nieto del fundador, el doctor Oscar Walcker, añadió a la empresa de Ludwigsburg la de Frankfurt del Oder y las de Murrhardt-Hausen y Steinsfurt en Baden. Hoy, la dirección de la casa está de nuevo en manos de un Walcker, el nieto del anterior, el maestro de construcción de órganos Werner Walcker-Mayer. En 1980 la Universidad de Freiburg, en reconocimiento de sus grandes méritos para el desarrollo de la organería, le confirió el grado de doctor Phil.

En 1990 surgió la necesidad de efectuar reparaciones mayores, especialmente de los secretos, conductos del aire y de las válvulas del órgano. La ubicación muy apretada de los elementos del órgano en cajas existentes dificultaba bastante una reparación en forma satisfactoria. Además, el sonido romántico ya no correspondía a las expectativas musicales en un lugar de tanta importancia en la historia de España. Después de varios estudios, consultas y ofertas, en 1991 fray Seraffín Chamorro Rodríguez⁶⁰ decidió, en lugar de reparaciones, adelantar una restauración y redistribución total del órgano, obra realizada en varias etapas entre 1992 y 1995. Los aspectos básicos y condiciones para la restauración del instrumento eran:

Restablecer el carácter español del instrumento musical. Mantener la majestad y las voces sonoras del órgano romántico de 1924. Ofrecer posibilidades para presentar conciertos de épocas diferentes⁶¹. Reforzar el volumen y posibilidades de las voces del pedal. Facilitar en la basílica toda clase de música para acompañar y enriquecer los diferentes actos litúrgicos. No modificar, sino en parte reestablecer, la arquitectura de la basílica. Limitar los costes de la restauración. Realizar las obras de la restauración en etapas, pero en un período máximo de tres años⁶².

El 20 de mayo de 1994 fue día de gloria en Guadalupe. Su Real Monasterio, ilustre en la historia, magnífico en el arte y sublime en la piedad, celebraba la declaración de Patrimonio de la Humanidad, que la UNESCO le había concedido, hubiera sido deseable que, tras las reparaciones del órgano, éste se hubiese inaugurado⁶³, pero a esa fecha sólo se había concluido la primera fase. Hubo que esperar dos años para ello.

La crónica dejada por los franciscanos cifra la restauración integral del órgano monumental en setenta millones de pesetas, financiado por la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Diputación Provincial de Badajoz, Fundación Banesto y un empresario extremeño anónimo. La casa alemana Walcker, con el apoyo y orientación de Engelbert Evversheim y el asesoramiento técnico de Miguel del Barco y Felipe López hicieron posible la restauración. Restableciéndose las características propias del órgano barroco español.

⁶⁰ (Laguna de Negrillos, León, 1934-Sevilla, 2013). Guardián de Guadalupe 1971-1974 y 1989-1995.

⁶¹ Música histórica española (Cabezón, Soler, Heredia y Coelho), clásica (Frescobaldi, Bach y Händel), romántica (Berlioz y Reger).

⁶² EVERSHEIM, E. "Los órganos históricos y actuales...", Op. cit. pp. 14-19.

⁶³ "Restauración del órgano monumental", en *Guadalupe*, 726-727, 1994, p. 89.

Con asistencia de personalidades de la política y la cultura, el órgano restaurado se inauguró el 5 de junio de 1996 con un concierto en el que intervinieron la Coral, la Escolanía y Miguel del Barco, director del Real Conservatorio de Música de Madrid⁶⁴. En el concierto, el profesor del Barco Gallego ofreció el siguiente programa: Batalla de Torres (José Torres y Vergara, 1661-1727), Ave María (Jesús Guridi, 1886-1961), Fantasía para un libro de órgano (Manuel Castillo, 1930), Dos Preludios, sobre la Pasión y sobre la Aurora (temas populares extremeños, Miguel del Barco), Dos Fantasías, escritos expresamente para la inauguración del órgano restaurado de Guadalupe y dedicados a la Comunidad Franciscana (Miguel del Barco), y Preludio y fuga en mi menor (J.S. Bach, 1685-1750).

BIBLIOGRAFÍA

- ARÉVALO SÁNCHEZ, A. (OFM) “Tres semblanzas extremeñas: A. Barrado, G. Manzano y F. Chavero”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXVI-1, 2010, pp. 137-168.
Guadalupe, siglo XX. El primer siglo franciscano, Sevilla 2004.
- BARRADO MANZANO, A. (OFM) “Catálogo del archivo musical del Real Monasterio de Guadalupe”, *Revista de Estudios Extremeños*, I-3, 1945.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (OSA) “El Monasterio de Guadalupe y la Cultura. Cien años de presencia Franciscana”, en GARCÍA S. (Coord.), *La Orden Franciscana en Guadalupe: Cien años de vida y servicio a la Iglesia (1908-2008)*, Guadalupe 2009.
- EVERSHEIM, E. “Los órganos históricos y actuales del Real Monasterio de Guadalupe”, en *Catálogo Restauración del Órgano Monumental del Real Monasterio de Guadalupe*, Madrid, 1995.
- GARCÍA CIENFUEGOS, M. “Guadalupe y la poesía religiosa de principios del siglo XX (I)”, en *Guadalupe*, nº 877, 2022.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, S. (OFM) “Orígenes históricos del santuario”, en *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Madrid 1993.
- GARCÍA, S. y TRENADO, F. (OFM) *Guadalupe: historia, devoción y arte*, Sevilla, 1978.
- NARANJO ALONSO, C. *Trujillo sus hijos y monumentos*, Madrid, 1983.
- SIERRA PÉREZ, J. “La música en Guadalupe”, en *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Madrid, 1993.
- RODILLA LEÓN, F. “La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la “Edad de Plata” (s. XVIII)”, en *Revista de musicología Nassarre*, vol.28, nº 1, 2021.

⁶⁴ ARÉVALO SÁNCHEZ, A. *Guadalupe, siglo XX...*, Op. Cit., p. 468, en nota.

“El Canto del órgano en el Real Monasterio de Guadalupe. Fuentes, repertorio y compositores (I y II), en *Guadalupe*, 863 y 864, 2019.
SOLÍS RODRÍGUEZ, C. “Coro y órganos”, en la *Catedral de Badajoz 1255-2005* en TEJADA VIZUETE, F. (Coord.) *La Catedral de Badajoz 1255-2005*, Badajoz, 2007.

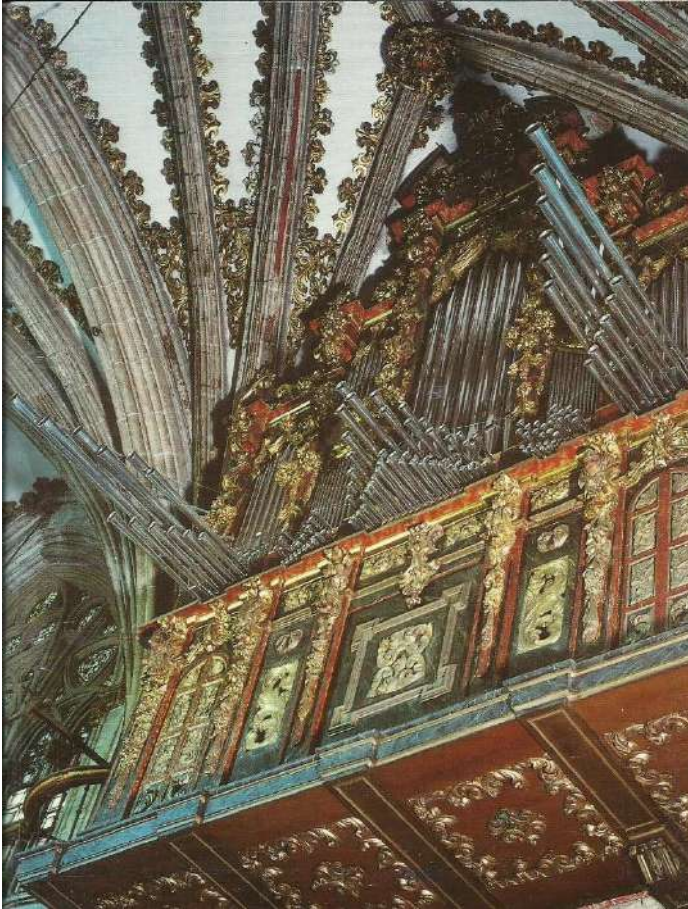


Fig. 1: Órgano monumental del Real Monasterio de Guadalupe.

EL PAISAJE SONORO EN LAS VILLAS Y CIUDADES DEL SUR DE EXTREMADURA DURANTE LA EDAD MODERNA

*THE SOUNDSCAPE OF SOME VILLAS AND CITIES IN THE SOUTH OF
EXTREMADURA IN THE MODERN AGE*

Julián Ruiz Banderas

jiruban@yahoo.es

RESUMEN: Este trabajo aspira a ser una simple introducción, un mero esbozo de una novedosa línea investigadora. Pretendemos valorar los denominados paisajes sonoros históricos en el contexto de la Baja Extremadura. En las últimas décadas numerosos investigadores de la cultura han resaltado y evocado la sonoridad o las marcas acústicas históricas de las comunidades, equiparándolas en importancia a documentos, edificios o reliquias del pasado. Pues los paisajes sonoros identifican a una ciudad o población. Incluimos aquí algunas líneas generales de lo que podría ser un campo de investigación interesante gracias a importantes investigadores de este ámbito nacional e internacional, como Clara Pellicer, Alain Corbin, R. Schafer o el filósofo Michel Henry.

ABSTRACT: This work aspires to be a simple introduction, a mere outline of a new research line. We intend to value the so-called historical soundscapes in the context of Baja Extremadura. In recent decades, numerous cultural researchers have highlighted and evoked the sound or historical acoustic marks of communities, equating them in importance to documents, buildings or relics of the past. Well, soundscapes identify a city or population. We include here some general lines of what could be an interesting field of research thanks to important researchers in this national and international field, such as Clara Pellicer, Alain Corbin, R. Schafer or the philosopher Michel Henry.

Julián Ruiz Banderas

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia,
2022 Pgs. 157-186
ISBN: 978-84-09-49390-6

Las músicas que se oían eran horrendas armas de trompetas y de atambores y cañonazos y arcabuzazos por de fuera, y por de dentro, gemidos de viejos y de mujeres y niños que, boqueando, se les salían las almas diciendo: — ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Pan! ¡Pan!

Luis Zapata, *Varia historia...*



I. INTRODUCCIÓN: LOS PAISAJES SONOROS HISTÓRICOS

El compositor, artista, profesor y musicólogo canadiense Raymond Murray Schafer acuñó el concepto de paisaje sonoro (*soundscape*) para referirse a aquellos ámbitos acústicos naturales o humanos que hay que valorar y preservar, sentando las bases de una ecología acústica¹. Posteriormente este concepto se ha relacionado con la antropología cultural y de los sentidos y ha generado nuevos paradigmas en la historiografía actual, como la nueva historia sensorial, la historia de la vida cotidiana, etc.

Tradicionalmente, el saber, la ciencia o la cultura han primado el sentido de la vista, postulando que sólo aquello que sea mensurable, observable o cuantificable-y por tanto visible- es digno de ser conocido. Y se obvian, por ello, los sonidos de la vida y del mundo junto a los demás sentidos. Pero, como afirma María Soledad Cabrelles:

“No se puede pesar un susurro, contar las voces de un coro o medir la risa de un niño. Todo sonido se suicida y no vuelve; los músicos saben que ninguna frase musical puede repetirse de manera idéntica dos veces”².

La música, la palabra dicha y sentida, los sonidos, motivan y conmueven. Y la cultura, la moral, la religión o el arte se han nutrido siempre de la propia vida, es decir de las vivencias, padecimientos y sentimientos de las personas de todo lugar o tiempo concreto. Este reduccionismo ha sido analizado por el gran

¹ SCHAFFER, R. Murray, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Ed. Intermedio, 2013. Véase también *Limpieza de oídos*, Ed. Ricordi, 2000, y *El nuevo paisaje sonoro*, 2011. A raíz de sus trabajos han sido numerosas las investigaciones en todas partes, encaminadas a rescatar diversos paisajes sonoros: incluyendo el ambicioso proyecto de crear el paisaje de los sonidos del mundo.

² CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad, *El paisaje sonoro: una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano*: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/>

pensador del siglo pasado Michel Henry, y en él se basa la deriva deshumanizante del cientifismo y de la técnica actual³.

Schafer incide en que las villas y pueblos tienen sus *geofonías*: el ulular del viento y su silbido, el estruendo impactante del trueno y la tormenta, la paorosa vibración del suelo en los seísmos. También las *biofonías* de la naturaleza viva dentro de la población: el canto potente del gallo al alba, el ruido de cascos de las caballerías en el pavés, los balidos del ganado menor en los ejidos y arrabales. Y las *antropofonías* de la cultura humana: el pregón *a altas voces*, el toque de difuntos, la súbita ráfaga sonora y explosiva de los cohetes, las campanas del reloj en el silencio de la madrugada. Sonidos vitales, todos, que adquieren categoría de señal sonora⁴.

Schafer fundamenta lo que podríamos llamar paisaje *sonoro histórico*: el conjunto de sonidos naturales⁵ o antropofónicos de un ámbito o lugar en un tiempo concreto, las marcas y señales de un pasado que todo historiador puede evocar mediante un sinnúmero de textos o documentos: archivos locales, libros de música, corales, ordenanzas municipales, libros de cuenta, reglas de hermandades o de conventos, imágenes, textos literarios, etc.⁶. Estos paisajes, unitarios o específicos, tienen características propias, según su intensidad, timbre, color o fuerza. Y según las zonas, los tiempos o los ritmos estacionales⁷.

El cinco de junio de 1796, Diego Antonio Vizuete, un escribano de Llerena, informaba sobre una procesión de indulgencias que se celebró ese día,

³ HENRY, Michel. *La barbarie*, Madrid, Caparrós eds., 2006. También hay que mencionar la importancia de los historiadores franceses como Lucien FEBVRE o Alain CORBIN, por sus sugerentes trabajos relativos a la historia cultural y de las sensibilidades. Véase el trabajo inédito de Shahryar ZARRIN PANJEH, *Paisaje sonoro e identidad cultural. Los sonidos de Teherán en el contexto de la identidad musical de Persia*, tesis de doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

⁴ Los conceptos de *geofonías*, *biofonías* y *antropofonías* proceden de la ecología acústica.

⁵ A los sonidos naturales, inconscientes para todas las poblaciones, Schafer los denomina *sonidos tónicos*, mientras que a los antropofónicos les llama *marcas sonoras*.

⁶ El sonido es un fenómeno efímero, irreplicable, instantáneo y subjetivo. El ruido es un sonido no deseado o rechazado. Véase: LLOP i BAYO, Francesc *El paisaje sonoro: Un acercamiento desde la antropología*: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-un-acerca-miento-desde-la-antropologia/html/>. Respecto a los intentos de unificar trabajos en red sobre paisajes sonoros históricos es recomendable visitar la página: <http://www.historicalsoundscapes.com/>

⁷ Son muchas las investigaciones que se han realizado sobre este tema en nuestro país o en otros. Véase: DE SÁ, Vanda, CONDE, Antónia Fialho y DE PAULA, Rodrigo Teodoro, *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*. Universidade de Évora. Cidehus, 2019; MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Alguaciles del silencio. Paisaje sonoro en la Edad Moderna. Zamora como paradigma*, Eds. Reichenberger, 2021; BEJARANO PELLICER, Clara, *El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.

contra una terrible plaga que diezmaba los campos⁸. Su autor consigue transmitir el clima de temor colectivo, evoca el sonsonete de los ritos del exorcismo, el cántico de los textos, etc.

Años antes, el 1 de noviembre de 1755, un ruido subterráneo alarmó al vecindario en las primeras horas de la mañana. Se trataba del terremoto de Lisboa. José de Tena y Cuenca, el alcalde mayor de Llerena, cuenta admirablemente el clima pavoroso que vivió la población⁹:

“... a la hora de las nueve y tres cuartos de la mañana del referido día, estando en sus parroquias cantando la misas de tercias, sin haberse advertido señal alguna se oyó estruendo como de coches y, al mismo tiempo temblar la tierra, paredes de edificios, Iglesias y casas, tocarse por sí sólo el reloj que está en la torre de la mayor y Parroquia de Nuestra Señora Santa María de la Granada, Patrona de esta ciudad, que parecía se arruinaba todo, se acababa el mundo y parecían los fieles, mayormente cuando se vio que la dicha torre, que es fortísima y de mucha altura, ancha y muy hermosa y de las mejores de nuestra España se vencía de un lado a otro, y que el último cuerpo se precipitaba a la tierra, como la de la capilla del Señor San Juan Bautista, y otras obras, retablos y paredes. Cada uno procuraba sólo, turbado, liberarse del riesgo, y clamar a la Divina Majestad, pidiendo misericordia, e implorando el auxilio de Nuestra Señora de la Granada. El cual terremoto duró como diez minutos”.

Felipe Lorenzana, refiriéndose a Fuente de Cantos, dice que:

(...) “Abundó la creencia de que el terremoto, como todas las otras catástrofes naturales, había sido un castigo divino, promoviendo así un sentimiento de temor y culpabilidad que hizo del pueblo presa aún más fácil de lo que ya lo era de los sermones apocalípticos”.

Las secuelas se hicieron sentir también en la propia iglesia, cayendo el arco del reloj sobre el tejado del templo, amenazando las bóvedas, el órgano y el coro alto¹⁰.

⁸ Archivo Municipal de Llerena (AMLL), Libro de Razón, años 1785-1798, f. 9. La procesión fue aprobada con la concesión del Provisor don José Casquete de Prado.

⁹ BLANCH SÁNCHEZ, Antonio, “El terremoto de Lisboa de 1755. Sus consecuencias en Extremadura”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *El Siglo de las Luces. III Centenario del Nacimiento de José de Hermosilla (1715-1776). XVI Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2016, p. 387; MARTÍNEZ SOLARES J. M. y RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. *Los efectos en España del terremoto de Lisboa*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2001.

¹⁰ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe “Los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 en la parroquia de Fuente de Cantos”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Actas XVII Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2016, pp. 243-268. En el convento de Santa Lucía de Badajoz consta documentación sobre el acto de acción de gracias que hicieron las hermanas verse libres de las secuelas del “terremoto formidable y sus estragos”. Se hizo misa de canto llano y letanías y procesión por el claustro (Diputación de Badajoz. Archivos privados).

Sirvan estos ejemplos para señalar cómo la emotividad colectiva se relaciona con el mundo de los sonidos y sus marcas y cómo se encauza por un sentido moral o religioso que controla el poder mediante diversos ritos y ciclos festivos.

Tradicionalmente, en la lúgubre noche de difuntos,¹¹ las campanas doblaban toda la noche lentamente, con un tañido triste, monótono y eterno. Pero en la caligine temprana y luminosa de junio, las fiestas del Corpus se anunciaban con extensos repiques festivos desde la víspera. A su clamoreo tímbrico se unía la música, los altares de calles, las alfombras de juncia y romero, que resaltan la solemnidad de la fiesta primaveral. Los pueblos de la baja Extremadura celebraban *el Corpus* con una gran diversidad de instrumentos musicales populares, como los cascabeles, cencerros, tamboril, chirimías, etc. La custodia bajo varales y palio iba antecedida por eclesiásticos, religiosos regulares, el concejo de la ciudad, representantes de los diversos gremios, hermandades, etc. En su cabecera bailaban danzantes o personajes profanos o míticos como *la tarasca*, etc.¹²

Igualmente, la alegría de la Navidad, acompañada con villancicos. O la desinhibición crítica y burlesca del Carnaval, la contención severa de la Cuaresma, la tristeza punzante de la Semana Santa, el gozo y la expansión de las *giras* y romerías de la Pascua florida.

El toque protocolario de las campanas, el ritmo de las horas, regía la vida sencilla de las gentes. En las villas predominaban las biofonías desde el amanecer, con el canto del gallo y las campanas del alba. Pero en poblaciones mayores resonaban también las tareas gremiales, el vocerío de los mercados y tenderos, las charlas de mesones, tabernas o posadas. También el tráfago ruidoso de los hatos o manadas de animales, los sonidos ecuestres, el ir y venir de las caballerías, carros, rebaños, etc. Sin embargo, los ruidos de las artesanías, de las fraguas, los batanes de lana y tintorerías, los oficios del cuero o los telares quedan reservados para zonas estrictas, marcando en los extrarradios o arrabales un paisaje sonoro muy diferente. Todo queda bien legislado en las ordenanzas de las diversas poblaciones.

¹¹ En Fuente de Cantos, los monaguillos iban por las casas pidiendo *la chaquetía*: dinero, castañas, nueces, etc. Después subían al campanario, donde hacían la típica hoguera para asar castañas o sardinas, mientras pasaban la madrugada del día 1 al 2 doblando. En otras partes se acompañaban con unas campanillas que tocaban muy fuerte para avisar a la vecindad de su presencia. Véase RODRÍGUEZ PLASENCIA, José Luis, "Fiesta de Todos los Santos en la provincia de Badajoz", *Alcántara*, 2016.

¹² TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, "Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo XVI", en *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 107-119; cita a López de Úbeda, autor de *La Picara Justina* y como en Malpartida de Cáceres el Corpus era asistido por doscientos tamborileros con flautas. En Fuente de Cantos posesionaba también la patrona local.

El bullicio periódico del mercado de la plaza pública, el centro sonoro del poder, coincidía a veces con la proclama, el pregón y la palabra. También el canto destemplado de los ciegos copleros, el tropel, el trajín y vocear de los vendedores o corredores, el sonido de los animales y de los carros, el doblar de las campanas de las iglesias y conventos cercanos, la voz impostada de los mendigos. Sonidos que remiten cuando la noche impone su silencio: las ordenanzas castigaban a los que valiéndose de las sombras se zafan de estas normas.

II. EL SILENCIO Y LA PALABRA: SONIDO, ASCÉTICA Y FE

Y el silencio era también una condición necesaria en los conventos. Rigen, en estos mundos apartados, la austeridad y la sencillez más estricta¹³ pues el enemigo a batir es el *ruido interior* de la carne.

Las armas para la penitencia eran recias: dormir poco en lecho duro, rezar en horas intempestivas y prolongadas, llevar cargas, cadenas, fajarse con cilios y corazas interiores, ayunar con frecuencia, abstenerse de conversación en locutorios o gradas, etc. Penitencia y más penitencia. Y humildad: vestido de paño basto o de buriel, pelo corto y cubierto, toca blanca de lienzo áspero común, calzado simple de cuero. Protocolo, jerarquía y estrictas reglas: castidad, obediencia, y sin propio.

La palabra se musita y se escatima. El gesto es breve, escueto. La voz se eleva apenas en las lecturas piadosas del refectorio o de las labores. El silencio retorna tras la comida, cuando las hermanas descansan¹⁴.

Es un silencio interior, subjetivo y personal. La conocida *Chronica de la Provincia de San Miguel*, de la orden franciscana, contiene incontables muestras de ello. Algunas, con cierto tono mirífico o milagroso. Así, en Santa Clara de Zafra, una monja afirma que una imagen de la Virgen le habla y le dice que, si las religiosas guardasen silencio, andaría con ellas diariamente. Y añade el cronista:

(...) “Quiere la mejor esposa, María, muy calladas a las esposas de su Hijo para que el silencio de la soledad las hable al corazón el Esposo divino y porque el silencio es prueba y crédito de la honestidad”¹⁵.

¹³ BEJARANO PELLICER, Clara, “A campana tañida. La percusión en el paisaje sonoro en la vida conventual femenina española de los siglos XVII y XVIII”, *Hispania Sacra*, 73 (148), 2021, pp. 483–495.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ SANTA CRUZ, José de, *Chronica de la Santa Provincia de S. Miguel de la Orden de N. Seráfico Padre Francisco*, Libro VIII, Santa Clara de Zafra, p. 530.

Inés de Alvarado sufría ataques del diablo, que le molesta con ruidos, inquietudes, visajes y azotes de cordeles¹⁶. En Llerena Isabel de Paz destacaba por sus prácticas devotas de silencio. También Catalina Jara, de Fregenal, que “guardaba silencio sin quebrantarle sino con muy justa causa y necesidad”¹⁷.

Pero los casos de secularización y expulsión de monjas y frailes eran frecuentes y podemos consultarlos en la documentación del ADB¹⁸. Valga el ejemplo que refiere Felipe Lorenzana respecto a la visita rutinaria que hizo en 1791 el vicario al convento de las Concepcionistas de Fuente de Cantos, donde residían veinticinco hermanas. La consiliaria, sorprendentemente, denunció las licencias que se permitían las hermanas, como participar en bailes y convites en las gradas del convento, que curas y hombres pudieran allegarse hasta las celdas sin compañía de porteras, la falta de rigor en los horarios, etc.¹⁹. Sin embargo, estos casos eran excepcionales.

Las tareas también se marcaban con señales sonoras. En el convento de Santa Ana de Badajoz, regían los oficios de vicaria, maestra de novicias, discretas, porteras mayores, segundas y terceras, provisoras, secretaria, tornera, sacristana, hospedera, vicarias de coro y enfermeras²⁰. La madre abadesa y una hermana discreta asignaban las labores anuales. Las campanillas, tintinábulo, esquilas o tejas percutidas, servían para regir las tareas, visitas, llamadas de la hermana refitolera, etc.²¹. Las matracas o tablillas se empleaban frecuentemente para despertar a las hermanas a maitines.

Estos instrumentos eran propios también de los cabildos de las hermandades y de las iglesias. El Jueves Santo, por ejemplo, tenía lugar el oficio *de tinieblas*. De un tenebrario de siete velas, iban apagándose solemnemente, una a una,

¹⁶ Ibidem, p. 531.

¹⁷ Ibid., lib. IX, Santa Clara de Fregenal, p. 563.

¹⁸ <https://www.yumpu.com/es/document/read/14628659/documentacion-conventual-en-el-archivo-diocesano-de-merida>.

¹⁹ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, “Dos historias franciscanas en el ocaso del convento de la Concepción de Fuente de Cantos”, *Revista de la Hermosa*, Fuente de Cantos, 2019.

²⁰ Se trata de una tabla de los oficios hecha por las madres Alba del convento de Santa Ana de Badajoz, consultada en la documentación privada que nos proporciona la Diputación de Badajoz. Isabel Guerra soñó su propia muerte, anunciada por Dios. La víspera del Corpus de 1590, saliendo de maitines cayó en una zanja, desde el coro alto que se estaba construyendo y se mató. Su cuerpo se descubrió nueve años después y estaba incorrupto, con el hábito, el cordón y el velo.

²¹ BEJARANO PELLICER, Clara, “A campana tañida...”

tras la lectura de salmos. La iglesia, al cabo, quedaba en absoluta penumbra. Entonces se procedía a usar instrumentos musicales, como carracas y matracas, conforme a la ceremonia del rompimiento del velo del templo²².

Romper el silencio o no guardarlo motivaba sanciones. Ángel Bernal refiere las molestias de quienes perturban el silencio y los rezos en la ermita de La Hermosa de Fuente de Cantos. Jugaban a la pelota contra sus muros, hecho este que fue prohibido por los visitantes de la Orden, el año de 1515²³.

Pero las campanas eran el instrumento público por excelencia. Y “a campana repicada o tañida” se convocaba y reunía el concejo o la población en toda circunstancia. Las campanillas regían los tiempos de las comunidades (Fig.1). En cambio, las campanas mayores se empleaban para informar en los momentos solemnes: funciones, procesiones, festividades, etc. Las campanas grandes sonaban exclusivamente en las fiestas mayores y el toque de campanas se complementaba con la consueta, donde se asentaban los tipos según cada festividad o situación religiosa. Así, en 1607, el cabildo municipal de Llerena regala dos campanas grandes *de hierro* a la iglesia mayor, por la devoción que se tiene a la Virgen de la Granada:

(...) que no se pueda usar de las dichas campanas sino fuere en fiestas de Ntra. Señora, del Santísimo Sacramento, pascuas, ascensión y trinidad, y san Juan, san Pedro y Santiago, y todos las demás que la villa diere orden o por su deboción se hiciere, como son procesiones generales, rogativas o nacimiento de príncipe, y no se usse dellas... para otra cossa...²⁴

Se tocaba *a concejo*, *a facendera*, alertando de la plaga de langosta, *a toque de nublo*, contra las tormentas, *a arrebató*, *o a fuego*, *a difunto*, etc. Las ordenanzas remarcan la importancia de acudir a la señal. Regían diversos toques: los repiques,

²² AMLL. En el Libro de cuentas de la Iglesia de la Granada aparecen los tenebrarios con la denominada *mano de judas*, una mano de madera o de cera sólida que se usaba para apagar cada una de las velas.

²³ BERNAL ESTÉVEZ, Ángel, “Fuente de Cantos en los albores de la Modernidad”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Actas XVI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*. Fuente de Cantos, 2016, p. 129. Los visitantes mandaron que el mayordomo pusiera unos palos sobre el muro para impedirlo.

²⁴ Sin embargo, se colocó sólo una: A.M.L.L. *Libro de Razón*, 1667. 20 ff. Los diversos toques litúrgicos a lo largo de la jornada (oración al alba, misa primera, misa conventual, laudes, sexta, ángeles, vísperas, oración al atardecer, toque de ánimas) marcaban las partes del día. Vid. <http://manuelmaldonadofernandez3.blogspot.com/search/label/Campanas%20de%20Llerena>; AMLL, Sec. AA. CC., lib. de 1607, f. 39 del Acta Capitular del 28 de mayo, y CORBIN, A. *Les cloches de la Terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXème siècle*, Paris, 1994.

las señales y los dobles, conforme al ritual festivo del calendario católico²⁵. Y la imaginación popular o las autoridades religiosas les atribuían virtudes profilácticas. Las campanas ahuyentaban al diablo, las tormentas, las epidemias de peste...

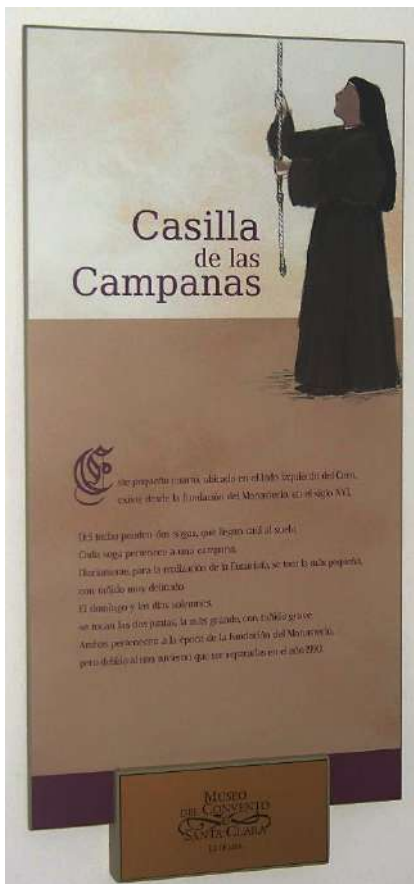


Fig. 1: Cartela del Museo de Santa Clara, Llerena.

Por eso se bendecían, se asperjaban con agua bendita y se las crismaba. Todo en un ritual establecido en el Pontifical Romano por el que se leían algunos salmos y se les hacía la señal de la cruz. También se las bautizaba con un nombre santo. Y se bendecían los campanarios y espadañas, tan abundantes en todas las poblaciones y villas conventuales²⁶. A su vez las campanillas señalizaban el ritual interior de las iglesias. Se usaban en el alzamiento del cáliz o de la forma, a toque del esquilón.

²⁵FERRERES, Juan Bautista, "Las campanas, su historia, su bendición, su uso litúrgico...", *Razón y fe*, 1910: <https://archive.org/details/lascampanassuhis00ferruoft/page/12/mode/2up>.

²⁶MARTIN BURGUEÑO, Manuel, *Historia de Llerena*. Lib. II, col. Resturdula. Otras veces el pueblo las nombraba con voces profanas. En Llerena, una de las campanas llevaba el nombre de *bachillera*.

El espacio sonoro va adquiriendo más importancia desde Trento, por la palabra y el sermón. Con el tiempo estos espacios se construyen conforme a dos modelos: el de las órdenes mendicantes, de planta latina, y el centralizado de las iglesias jesuitas. En ambos se cuida extremadamente el espacio singular del púlpito, que se eleva y sobresale de los presbiterios y cruceros para mayor proximidad a la feligresía.

El sermón, la palabra directa, requería de una buena acústica y visualidad y se completaban con las letanías, rogativas, novenarios o disciplinas. Eran esenciales en las tareas misionales populares y seculares promovidas por los jesuitas y capuchinos.

De estas misiones destaca la que promovieron los padres jesuitas Tirso González y Guillén, en la primavera y verano del año 1668, en todo el priorato de León y Andalucía²⁷. La Misión popular se programaba con varias acciones y apartados, tras su apertura, y tenía lugar, esencialmente, en las iglesias mayores de la zona. Los padres se repartían las poblaciones y a golpe de campanilla invitaban a la gente. Sucedió después un acto de contrición general por la población y un desfile tras un crucifijo. Una amplísima comitiva la secundaba: penitentes con cruces pesadas, empalados o aspadados, nazarenos, incluso niños, con crucecillas al hombro que movían a la compasión y conversión. Los ruidos de cadenas arrastradas, azotes, las voces dolientes o lastimeras, se unían a los cantos o saetas de los sacerdotes o padres (Fig. 2).

Los colegios y residencias de Fuente de Cantos, Fregenal o Llerena fueron enclaves estratégicos para desarrollar esta misión en toda la zona: Monesterio, Villagarcía, Azuaga, Montemolín, Fuente del Arco, Las Casas de Reina, Guadalcanal, etc. Las fases eran: lección espiritual nocturna, disciplina y la enseñanza de la doctrina cristiana mediante sermones de remoción.

El padre Tirso multiplicaba sus pláticas. Confesaba en los diversos conventos de la zona: a las carmelitas de Fuente de Cantos, a las clarisas y concepcionistas de Llerena o Fregenal, a las agustinas de Santa Ana, etc. Corregía las veleidades de *las sororas*, como el gusto por las gradas o locutorios, etc.

²⁷ REYERO, E. *Misiones del M.R.P. Tirso González*, Santiago de Compostela, 1913. También: CALATAYUD, Pedro de, *Tratado doctrinal sobre la grave obligación de los predicadores en distribuir la divina palabra los fieles ajustándose al espíritu de Christo y no del mundo*: Biblioteca Nacional, ms. 6024; *Misiones y sermones del Padre Pedro de Calatayud*, 2 vols., Madrid, 1751 y 1754; RICO CALLADO, F.L. "Las misiones populares y la difusión de las prácticas religiosas post tridentinas en la España Moderna", *Obradoiro. Revista de Historia Moderna*, 2004; RICO CALLADO, Francisco, *Misiones populares en España entre el Barroco y la Ilustración* Valencia, Alfons el Magnànim, 2006. Del mismo autor, *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*. Tesis doctoral, 2002.



Fig. 2: Retrato grabado del Padre Tirso: *Misiones del M.R.P. Tirso González*, Santiago de Compostela, 1913.

Del sinfín de tareas desplegadas, de su tarea eficiente y agotadora, da fe en unas memorias que hemos conservado. Se detiene a describir las lágrimas, los abofeteamientos, suspiros, las interrupciones de las charlas o confesiones, los desahogos del corazón, los gritos y sollozos de los penitentes cuando abandonaban el confesionario...Describe situaciones impactantes y sermones conmovedores. Su palabra era fulminante: la población se confesaba y comulgaba en masa. Públicamente se perdonan las ofensas y delitos graves unos a otros, los amancebados eran puestos en la picota del púlpito, señalados e impelidos a casarse; los perjuros o blasfemos besaban el suelo como señal de arrepentimiento.

La *performance* persuasiva, dramática, espectacular, se basaba en efectos visuales y musicales, y, más que todo, el recurso de la palabra. Las canciones devotas surgían en los momentos claves para inspirar esperanza, dolor, arrepentimiento, compunción, etc. Fórmulas o frases directas, como *las saetas*, eran pronunciadas como recurso didáctico para los fieles. La fe, la conversión, entraba por todos los sentidos, pero quizás más por el oído²⁸.

²⁸ KROLL, Simon, "La sonoridad de la culpa y de la gracia en los autos sacramentales de Calderón: el caso de *La vida es sueño*", en *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo*, vol. 7, nº. 2, 2019, pp. 433-444.

Todos estos ejemplos vistos revelan la importancia del sentido del oído en las cosas de la fe, siendo este un debate que trascendió, llevándose al campo de las artes y de la literatura. Así, un auto sacramental de Calderón plantea con precisión esta disputa: “Tengo oído, / y eso le basta a la Fe”, dice un protagonista de *La iglesia sitiada*. El oído no necesita *ver* para creer (Fig. 3). Y así lo representa el pintor Escalante en un lienzo: *El triunfo de la fe*²⁹.



Fig. 3: Juan Escalante, *Triunfo de la fe sobre los sentidos*, 1667. Museo del Prado.

A la misión se unió después la celebración de los rosarios, que hasta el siglo XVII se hacían a coro, dentro de las iglesias. Después vinieron los rosarios de calle, que se extendieron a todo el priorato de León con el particular empeño de fray Pedro Vázquez Tinoco, un dominico de Badajoz que instaura en 1730 el rosario de mujeres, siendo en la parroquia de Calzadilla de los Barros donde, por vez primera, se hizo.

[...] En la ciudad de Llerena ay dos, uno que sale de la parroquia principal, a que va la señora gobernadora y las señoras más principales, y otro sale del convento de Santo Domingo: instituyeronse año de 1738... En Zafra uno. En Azuaga, uno. En Berlanga, uno... En Bienvenida, uno, que se instituyó año de 1731...³⁰

²⁹S TROSETZKI Christoph, “Los sentidos en los autos sacramentales de Calderón”, en ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Anuario calderoniano*, nº. 12, 2019, pp. 163-171. Fundamental es también la obra de CORBIN A. *Historia del silencio. Del renacimiento a nuestros días*, Barcelona, Acontilado, 2019.

³⁰ VAZQUEZ TINOCO, Pedro. *Carta al Coronel Don Antonio García Paredes*. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/115827/1/file_1.pdf?sequence=1.

En torno a la imagen del Cristo del Rosario se incorporan numerosas congregaciones y hermandades del rosario público o callejero. Carlos Romero ha documentado varias³¹. En Fuente de Cantos y Hornachos formaban parte del rosario parroquial. En Llerena se conserva la imagen de un crucificado que perteneció al convento dominico de San Antonio Abad y hoy en la Concepción (Fig.4).



Fig.4: Cristo del Rosario. Iglesia de la Concepción, Llerena. Fotografía de José Iñesta.

III. "TOQUE E TANA". LA VOZ DRAMÁTICA DEL PODER

Para Juan Antonio Maravall la sociedad del Barroco genera una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora³². El *quien es quien*, el rol, la condición social, sexo, raza o estamento afluía en cualquier acto cultural conforme a un estricto protocolo jerárquico. Así, los rosarios de calle mencionados: los había para hombres o para mujeres, con tal de que no se mezclaran los géneros. Y en las iglesias ambos sexos se sentaban separados.

Igualmente, el *Libro de Razón* del escribano Cristóbal de Aguilar recopila el estricto protocolo religioso y civil de las autoridades: gobernador, regidores, alcaldes, maceros, etc.³³. Saltarse el protocolo generó enfrentamientos y disputas encarnizadas que ocasionaba situaciones comprometidas que están documentadas.

El 8 de noviembre de 1586 la ciudad de Llerena pide a los inquisidores que quiten los maderos de un cadalso de la plaza, que estorbaba a las fiestas y procesiones. Las autoridades inquisitoriales consideran este hecho como una afrenta.

³¹ En Almendralejo, Badajoz, Fuente de Cantos, Hornachos, Llerena, Montemolín, Puebla de Sancho Pérez, Ribera del Fresno, Segura de León, Torremayor, Valverde de Llerena y Zafra.

³² MARAVALL, J. Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel. 1975.

³³ AMLL, *Libro de Razón*, 1667, 20 ff.

Años después, el Conde de la Puebla excusó su asistencia a un auto de fe por no ocupar el lugar que ameritaba su rango. Tal desaire tuvo una rápida respuesta. En ambos sucesos, el Tribunal impuso su derecho y salió victorioso de estas querellas³⁴.

El poder se hacía oír por bandos, edictos o proclamas. Por contra el pueblo se expresaba raras veces, salvo casos contados como el que sucedió en Fuente de Cantos. Mandáronse pregonar en 1554 las modificaciones de sus Ordenanzas, aprobadas a comienzos del siglo³⁵. El secretario de la ciudad y pregonero recorrieron las calles acostumbradas procediendo a “apregonar a altas y entelegibles voces”. Las modificaciones se discutieron en audiencia pública de la villa a “toque de tana”. Previamente el cura recordó este compromiso en la misa mayor. Por la tarde, el 24 de junio, el escribano Ramírez constató que “estaba ayuntada mucha gente”. Al cabildo asisten, las autoridades locales: alcaldes ordinarios, los regidores, etc. Después se dice³⁶:

“... muy grande alboroto de voces, unos aprobando y otros contradiciendo, y los que decían lo uno y lo otro era a voces muy gran copia de gente, de suerte que no se pudo entender lo que decían, e desta causa me salí del”.

También los autos de fe comenzaban con publicaciones y pregones de calle, con atabales, trompetas y chirimías, generando expectativas y procurando la asistencia de todos. Estos pregones se reforzaban en las vísperas³⁷. Se hacía en diversos lugares de la villa de Llerena, con pompa, música permanente que cesaba sólo para la lectura del bando a altas voces. La población, atenta y animada, contemplaba ese día el desfile de la Hermandad de san Pedro Mártir, encargada de llevar la cruz verde desde la capilla del antiguo Palacio de los Zapata al cadalso de la Plaza, en la que recibiría culto la noche entera de la víspera. Una ceremonia imponente en la que participaban las religiones franciscana y dominica³⁸.

³⁴ MAQUEDA ABREU, Consuelo, *El auto de fe*, Ed. Istmo, Madrid, 1992, pp. 332 y 333.

³⁵ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, “Nota sobre las Ordenanzas Municipales de Fuente de Cantos del Siglo XVI”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *XVI Jornadas de Historia en Fuente de Cantos*, Badajoz, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2015, pp. 59-86. Las ordenanzas fueron aprobadas por el propio rey Carlos I.

³⁶ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe “Nota adicional a las Ordenanzas Municipales de Fuente de Cantos del siglo XVI”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *XVII Jornadas de Historia en Fuente de Cantos*, Badajoz, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2016, pp. 135-163.

³⁷ MAQUEDA ABREU, Consuelo, *El auto de fe...*, pp. 54-58.

³⁸ *Ibidem*, p. 332. La autora afirma que en el siglo XVII fueron escasos los autos generales que se celebraron en Llerena: 1609 con la expulsión de moriscos, 1673 o 1681. La mayoría tenían carácter particular y no había relajados. Se celebraban en algunos conventos: Santa Ana, Santa Clara, San Buenaventura o en las iglesias de la Granada o Santiago.

Llegado el día, a la fanfarria citada seguían las varas de los ejecutores. Iban altivos, a caballo, los ministros o familiares, notarios y comisarios. Luciendola gala en un dramático y patético espectáculo. Acompañaban a los tristes reos... la algarabía y aplausos. La representación del poder desfilaba en tres columnas solemnes, encabezadas por justicias y regidores. La central presidida por el fiscal y el estandarte de la Hermandad. Detrás: oficiales, caballeros, presidentes e inquisidores. El más antiguo cerraba fila. A la derecha, el cabildo eclesiástico: el juez de bienes prendía una de las borlas del estandarte central, le seguía el estado eclesiástico ordinario, y por último el Provisor. La fila izquierda correspondía al cabildo de la ciudad, con un notario del secreto que llevaba la otra borla del estandarte y detrás la nobleza local y el puesto privilegiado del Conde de la Puebla. Cerraban fila el Gobernador o Alcalde y el Juez de Residencia³⁹.

Toda fiesta o rito civil contaba con su paisaje sonoro encaminado a generar un clima emocional colectivo. Sonada fue la del nacimiento del príncipe Felipe Prospero, el 27 de noviembre de 1657(Fig.5). Tal evento se celebró en todos los reinos de España por voluntad expresa de la Corona, que, tras la muerte sentidísima del anterior heredero, el Príncipe Baltasar Carlos, encontraba un nuevo sucesor, tras dar a luz Mariana de Austria.



Fig.5: Diego Velázquez, Felipe Próspero, Kunsthistorisches Museum. Viena.

En Extremadura los actos se centraron en tres localidades: Fregenal de la Sierra, Llerena y Zafra. Por voluntad de la Corona y por motivos políticos y estratégicos derivados de la Guerra de Restauración (1640-1668) contra Portugal.

³⁹ Ibid., p. 455.

Todavía sonaban los *atambores* de guerra⁴⁰. Las levas de soldados contra Cataluña o Portugal y la formación de compañías, entre 1638 y 1643, tuvieron en Llerena, Zafra o Fregenal de la Sierra y sus zonas de influencia, repercusiones muy duras que se querían compensar mediante eventos festivos propagandísticos encaminados a elevar la moral popular⁴¹. La formación de tropas contaba con el acompañamiento de tambores, pífanos, pólvora y banderas. Los gastos y alojamientos corrían por cuenta del Concejo y de la población. En Llerena las compañías formaban y eran revisadas en las dos calles más importantes, la Corredera y Santiago, frente a los conventos de Santa Clara y Santa Isabel.

Las fiestas fueron magníficas y se organizaban mediante comisiones encargadas desde la Corte. La de Fregenal la preside el Conde de Villaumbrosa⁴² y en Zafra coinciden con la visita a la ciudad del propio Juan de Austria por medio de una espectacular noche de luminarias, en las torres, acompañadas por el ejército que desfiló al son de trompetas y cajas, con antorchas y un amplio revuelo de campanas de todas las iglesias sonando todo el tiempo. En Fregenal se hizo de la misma guisa, pero al son de salvas de cañones (Fig.6).



Fig. 6: *Fregenal leal y afectuoso*..., Biblioteca de la Universidad de Sevilla

⁴⁰TORO ROSA, Manuel, "Aproximación a la aportación económica y militar que hizo Llerena y su partido al conflicto bélico de Portugal y Cataluña durante su inicio", *Revista de Estudios Extremeños*, LXVIII-II, 2012, pp. 711-740.

⁴¹ CIENFUEGOS ANTELO, Gema, "Fregenal leal y afectuoso. Teatro festivo en La Raya de Portugal", en *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 32, nº 3, 2016, pp. 653-679. Sobre el sentido de los juegos y espectáculos barrocos véase la obra de Rodrigo Caro: <https://archive.org/details/A044054/page/n51/mode/2up>.

⁴² *Fregenal leal y afectuoso. Teatro festivo en la solemnidad del nacimiento del serenísimo príncipe Felipe, nuevo oriente de esta corona, en las luzes de la Católica Majestad* (Bca. Univ. de Sevilla).

En todas comenzó la fiesta con un “Te deum laudamus”, con sermones solemnes donde se alaban las futuras virtudes cristianas del príncipe y de los serios y duros designios que le esperaban. Las comitivas salían de los cabildos de las poblaciones, acompañada de ministriles, danzantes e incluso militares asentados en la población. Así sucedió en Fregenal⁴³. Los factos religiosos eran solemnes y acompañados por ministriles y coros: con misa cantada y sermones muy sentidos.

Toda la población se volcaba. Primero el poder religioso; después el pueblo que lo hacía a través de los diversos gremios, y por último los hidalgos y señores. Los actos se centralizaban en las plazas mayores de las poblaciones donde se alquilaban balcones y se disponían con la mayor gala posible de colgaduras.

Eran comunes las mojigangas o desfiles desenfadados de gremios: como el que organizaron los molineros de Llerena⁴⁴. O el que se hizo el tercer día de la fiesta en Fregenal, donde danzaban también al son de guitarras gigantes y gigantillas. Era la parte popular de la fiesta. Así, el gremio de sastres de Llerena desarrolló un juego de estafermo, en el que una amplia comitiva disfrazada de caballos y caballeros golpeaban con lanzas a una estatua giratoria con talega o saco de arena que se volvía contra ellos. También los juegos de alcancías, o recipientes de barro rellenos de diversos líquidos agradables o de restos orgánicos, como la casca u hollejos de uva prensada. Este fue el juego representado por el gremio de zapateros, que marchaban, cómicamente, en burros. El desfile de *carrozas alegóricas* corrió a cargo del gremio de mercaderes: en cada uno de estos carros iban músicos con guitarras u otros instrumentos.

El señorío, hidalgos y personalidades, intervienen en las *mascaradas*. La de Llerena corrió a cargo de los escribanos. Era un festejo de nobles a caballo con invención de vestidos y libreas, con hachas y en parejas. Pero la más espectacular y brillante fue la de Fregenal en la que desfilaron los notables, con máscaras y galas. Cada cual con un papel alegórico y emblemas en el que se aludía a las virtudes, vicios, territorios, reinos y ciudades que tendrán relación con el futuro rey. Remataba el desfile un carro de ministriles tocando diversos instrumentos. A lo largo del recorrido, cuatro coros apostados en distintas calles cantaban villancicos y canciones.

⁴³ Ibídem, p. 3 del documento.

⁴⁴ Catalina Clara Ramírez de Guzmán informa de la fiesta que se hizo en Llerena en unas coplas de pie quebrado, en tono jocoso. Véase el poema CIII “Relación en coplas de pie quebrado de las fiestas que celebró Llerena a el nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero”, *Obras poéticas de Catalina Clara Ramírez de Guzmán*, Muñoz Moya. Editores extremeños, 2004, pp. 138-148.

El juego de cañas de Zafra también fue muy célebre porque interviene incluso una compañía asentada en la población. Caballeros y militares desarrollaron torneos, carreras y lanzamiento de lanzas, muy vistosos, en la plaza. Todos engalanados con casacas y los caballos revestidos con plumajes escarchados. El acto terminó con *vivas* al príncipe y a la corona⁴⁵.

Los notables intervienen también en otras lides: como los juegos de sortija, que en Llerena resultó deslucido por el frío y la lluvia, pero se remató bien por parte de las diversas cuadrillas de la ciudad, vestidos de terciopelo negro y mangas plateadas.

La corrida de toros era un espectáculo imprescindible. También aquí se distinguía la condición social. El pueblo jugó dos toros enmaromados en la ciudad de Fregenal, unos días antes de las fiestas. Y en Llerena se dio al pueblo un toro de fuego, como divertimento.

Pero la lidia con varas y garrochas era cosa de caballeros. En Zafra y en Llerena se celebraron sendos espectáculos de toreo a caballo. Las ventanas y arcos de las plazas las ocupaban, por privilegio, las familias notables, en la que lucían espléndidas las damas y doncellas. Las burlas, los aplausos, los silbos, la bravura de la lidia son descritas bien por Catalina Clara en la descripción de las fiestas de Llerena. Así podemos tener una idea aproximada del sonido de las fiestas.

Tampoco faltaba el teatro en estas ocasiones. Y en Fregenal se hicieron dos representaciones alusivas. La víspera del domingo se representó *El príncipe constante* de Calderón. Y el lunes de esa semana *No hay contra el honor poder*, de Antonio Enrique Gómez. En Llerena se optó por una farsa, que corrió a cargo del gremio de curtidores⁴⁶.

Teatro, luminarias y fuegos artificiales iban acompañados por la música de los ministriles. El espectáculo pirotécnico de Fregenal, asombroso, consistió en la quema de un castillo alegórico de fuegos donde se representaba la batalla mitológica de Alcides contra los cuatro tiranos, con emblemas y versos alusivos al poder del príncipe. La quema de este enorme obelisco rematado en pirámide se acompañó con trompetas, chirimías, cajas, y volteo de todas las campanas, luminarias y ráfagas continuas de cohetes, a la que se añadieron salvas de la compañía residente y de cuatro cañones apostados en las cuatro direcciones geográficas⁴⁷.

⁴⁵ Las fiestas de Zafra tuvieron lugar el año 1661. Se cuentan de forma concisa en una comedia de Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda, seguidores de Calderón de la Barca: *Cuanto veo tantas quiero*. Uno de los protagonistas la refiere a un amigo, comenzado el primer acto de la obra.

⁴⁶ CIENFUEGOS ANTELO, Gema, "*Fregenal leal y afectuoso*...", pp. 653-679.

⁴⁷ *Fregenal leal y afectuoso*.... Biblioteca de la Universidad de Sevilla, pp. 3 y 4 del documento.

IV. LOS OFICIALES DEL SONIDO

Desde 1730, la hermandad del Rosario de Nuestra Señora de los Remedios de Zafra disponía de dos *avisadores o despertadores* que, con campanillas, despertaban a los cofrades para la procesión diaria del rosario. Al alba, con diligencia, recorrían las calles importantes de la población, casa por casa, y organizaban el protocolo de cruces, faroles, estandartes o bandas. A partir de 1733 la hermandad incorporó músicos profesionales e instrumentos como violines, violón, etc. Incluso la coral de la Colegiata llegó a participar en estas procesiones matutinas⁴⁸.

Otros asalariados de estos oficios eran los muñidores, los corredores del mercado, los pregoneros y los maestros relojeros. El reloj de las iglesias principales requería expertos que solían alternar su oficio con otras profesiones, como la de herrero o platero e incluso organista o músico. Tal fue el caso de Juan del Pozo, en Llerena, que según Andrés Morillo de Valencia era relojero y cerrajero⁴⁹.

Desde el siglo XV muchas iglesias de la zona disponían de reloj, que se solía ubicar en el segundo cuerpo de las torres, debajo del cuerpo de campanas: una de ellas marcaba las horas.⁵⁰ Las revisiones periódicas para mantenerlo concertado, andante y engrasado eran frecuentes, pues el reloj era un emblema de la villa, del que los vecinos se enorgullecen, causando admiración de forasteros que venían al mercado o las ferias. Los relojes mecánicos se concertaban con los solares⁵¹.

Campaneros, sacristanes y monaguillos tenían por misión avisar a la población. También los pregoneros que eran menos apreciados. Así, los hermanos de la *Hermandad de la Soledad* de Llerena, cuando revisaron sus normas en 1650 establecieron que...

“... no sea admitido ningún hombre de oficio vil, como es capador, pregonero, verdugo, negro ni mulato ni esclavo, aunque los tales sean hijos de alguno de nuestros hermanos...”⁵².

⁴⁸ ROMERO MENSAQUE, C.J. “La predicación dominicana del Rosario. El Rosario de la aurora de Zafra en el siglo XVIII”, *Revista de Humanidades*, Centro Asociado UNED Sevilla, 27, 2016, pp. 163-192.

⁴⁹ MORILLO de VALENCIA, *Compendio o laconismo de la fundación de Llerena*, ed. de CÉSAR del CAÑIZO, en *Revista de Extremadura*, Badajoz, 1889. También GARRAÍN VILLA, L. *Llerena: sus calles, su historia y personajes*, Diputación de Badajoz 2010, pp. 309-310. Su ingenio le abrió las puertas a trabajos mecánicos importantes, pues colaboró en el remate de la Giralda, con el giraldillo, elaborando tareas auxiliares para Juan Bautista Vázquez el Viejo.

⁵⁰ MATEOS ASCACÍBAR, F.J. y HERNÁNDEZ DÍAZ, A. “La iglesia mayor de Llerena”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *El Siglo de las Luces....*, p. 307.

⁵¹ La construcción del reloj mecánico requería la coordinación de gremios y oficios diferentes: albañiles, herreros, maestros relojeros, etc. Se concertaban mediante relojes solares, en la misma iglesia.

⁵² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, “La cofradía de Nuestra Señora de la Soledad a través de sus reglas de 1650”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Actas de las V Jornadas de historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2004, pp. 217-234.

Y es que ejercían otras tareas mal vistas: las de carceleros o verdugos. En los ajusticiamientos de las plazas públicas el pregón tenía una estructura que comenzaba con la fórmula: “esta es la justicia que manda hacer el rey nuestro señor...” y que finalizaba con la sentencia: “quien la hace, que la pague”⁵³.

Otros oficiales como polvoristas y maestros coheteros solían ser contratados en Sevilla, o al menos no consta que tuvieran residencia en la zona.

Uno de los más curiosos lo protagonizó la Hermandad de la Virgen de los pobres de Llerena, ya en la fecha tardía de 1841. En las fiestas de agosto de ese año la hermandad delega al maestro cohetero sevillano Juan Pérez y sus hijos la organización del festejo⁵⁴. El contrato afirma que...

“... concluido el último toro del primer día de función há de presentar el Juan Perez una mesa de fuego, junto á la que han de estar sentados ynterin se quema sus dos hijos Isidoro y José Perez, y una Bateria figurando la toma de Morella, compuesta de dos lienzos de muralla; y para la segunda tarde un arbol tambien de fuego, de quince á diez y seis varas de alto, con su balla alrededor de el, y cuatro barcos en cuerda en terminos que el fuego há de salir del Arbol con quien se batirán los barcos cuyo castillo há de componerse de tres cuerpos y su remate”.

Además, se añade una cláusula curiosa:

“e si las indicadas piezas de fuego, no salieren bien hechas, en terminos que el público se burlare de ellas, por este hecho no han de percibir el Juan Perez, mas que la mitad de la cantidad estipulada, que son quinientos Reales de vellon”.

No sabemos cómo reaccionaría el público.

Los ministriles y organistas constituyen un grupo aparte. Ellos y los cantores de coro protagonizan la vida musical de las comunidades participando en las festividades de las hermandades, de las iglesias mayores, en ciertas capellanías o

⁵³ PÉREZ-SALAZAR C. *Pregonos y bandos. Tradición escrita y transmisión oral en textos de autoridad*, Universidad de Navarra, Grupo de Investigación Siglo de Oro, 2016. Los pregoneros de la ciudad eran requeridos para diversas tareas. Así, Pedro de Torres, en 1606 es contratado por el cabildo de la Iglesia de la Granada para pregonar el alquiler de la Caña y otras tierras. Véase: AMLL, Libro de cuentas de la Iglesia, f. 168a.

⁵⁴ Esta hermandad era propietaria de la *plaza de toros de la Almona*. La hermandad recaudaba fondos para obras pías y organizaba desde principios del siglo XIX festejos taurinos, que solían hacerse en las dos semanas posteriores a la festividad patronal de agosto, e incluso en las primeras semanas de septiembre. Ya en 1803 constan documentos de contratos con asentistas de la plaza de toros de Llerena. Y muchos otros contratos a lo largo de la primera mitad del siglo. Todos se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), lg. 1985, ff. 273-275v. Para una detallada información ver: PETIT, Carlos, *Fiesta y contrato, Negocios taurinos en protocolos sevillanos (1777-1847)*, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

en los actos sociales y festivos promovidos por los concejos locales. No obstante, se distinguen dos categorías: aquellos que reciben formación en corales o capellanías musicales y otros, menos cultivados, que aprenden de forma autónoma.

Ejemplo de ministril autodidacta fue un tal Cipriano que con sus compañeros “tañeron la fiesta, procesión y misa del Niño Perdido” de 1604, cobrando catorce reales. Y con tonos fúnebres o “de dolor” acompañaron también la procesión del Santo Entierro en la noche del Viernes Santo de ese año, abonándose por este concepto doce reales. Los contrató la *Hermandad de la Soledad* de Llerena.

Años antes, Juan Prieto, tañedor de trompeta y esclavo de Alonso de Gálvez, pide su admisión como hermano para tocar este instrumento en la noche del Jueves Santo y otras celebraciones que se terciaran. Lo admiten los mayordomos y el capellán Juan Cordero, de la Hermandad de Veracruz de Llerena⁵⁵. En tal hermandad Francisco Bravo, *violero* y músico, pide también su admisión como hermano, a cambio de tocar la trompeta en las fiestas de la Cruz en la procesión del Jueves Santo. Y una tal Beatriz, con su hijo, quiere hacer lo propio a cambio de donar una trompeta para la hermandad.

Todos estos músicos reciben contratos eventuales. Se les denominaba *músicos extravagantes*. Una capilla auxiliar de extravagantes, encabezada por Diego de Grados, Juan de Castro y Jerónimo Gutiérrez se comprometieron a cantar las fiestas del Corpus de Llerena en 1614. La reclutó el ministril llerenense Juan de Arroyo, en nombre del concejo, pues se necesitaba una capilla de diez: dos cantores bajos, dos cantores tenores, un tiple, tres ministriles, el maestro y el organista. Éste último intercambiable por otro cantor. El salario sería de 100 ducados (amén del alojamiento y la manutención de ellos y sus cabalgaduras), por un día entero de disponibilidad. Se obligaban a traer los instrumentos y los libros. Se solicitaba de la capilla una “misa de a ocho de la batalla”, doce villancicos, credo romano y unas “vísperas de a ocho”⁵⁶.

Obviamente, las celebraciones litúrgicas requerían mayor formación musical. De entre ellas destaca la capilla de san Juan Bautista de Llerena, que fue erigida por la familia Zapata, contó con seis capellanes y jurisdicción dependiente del obispado de Badajoz. Dispuso de coro bajo y órgano y asistencia de organistas o ministriles. El nieto de su fundador, Luis de Zapata y Chaves, fue mecenas de músicos y experto vihuelista. Admiraba a Luis de Narváez y tuvo trato con otros importantes

⁵⁵ AMLL, Libro de la hermandad de la Veracruz, f. 94r.

⁵⁶ BEJARANO PELLICER, Clara, “*De la parte de dentro o de la parte de fuera: La capilla paralela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVI*”, *Revista de Humanidades*, 20, 2013, pp. 145-171.

músicos del momento como Alonso Mudarra, Antonio de Cabezón o Gregorio Silvestre, músico y poeta al servicio de los duques en la villa ducal de Zafra⁵⁷.

Zafra y Llerena, disponían de capillas corales importantes y sus respectivas iglesias tenían categoría de colegiatas. Además, las iglesias mayores de la zona contaban con órgano y coro. La escritura e interpretación de música queda documentada en la colegiata segedana que desde tempranas fechas se cultivó bajo el mecenazgo de sus duques.

También Fuente de Cantos, pues Diego Alejandro de Gálvez, afirma en 1755 que el clero de esta población⁵⁸ era numeroso, con música y competente número de ministros...Y en 1784, en un informe previo para modificar las constituciones de la hermandad de clérigos de esta localidad, se hace constar que:

“Por haber dotadas algunas plazas de músicos, se hacen todas las funciones de iglesia con la mayor solemnidad y esmero...”⁵⁹.

En el Libro de cuentas de la Iglesia de la Granada de Llerena se anotan los salarios anuales de los ministriles, en las primeras décadas del siglo XVII, junto a sus nombres y pagos complementarios de trigo⁶⁰. La capilla contó con un coro de cantores, de entre los que destacaba el tiple, músico o cantor que más cobraba, un grupo de tenores y bajos, cuatro ministriles, de los cuales uno ejercía como maestro de capilla, y un organista⁶¹. Entre los instrumentos citados tan sólo sabemos que aparece la corneta, por tanto, los otros instrumentos serían chirimías y trompetas. Sin embargo, el cargo más considerado y mejor pagado era el del organista, Diego de Medina. Cada año, por Pascua florida, el provisor o el vicario les daba una fiesta especial consistente en el guiso con carne de carnero: acto al que acudían cantores, ministriles y organista.

Tenemos también noticia de otros cantores o extravagantes que se contratan de forma puntual para determinadas fiestas. Curiosamente aparecen denominados como “músicos”. Algunos procedían de localidades cercanas, como Guadalcanal⁶².

⁵⁷ La música en la Baja Extremadura, que se puede consultar en http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/musihistorica/Zonas.htm.

⁵⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, “La Vía de la Plata a su paso por la Baja Extremadura en los libros de viajes”, en LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe (Coord.) *Actas XIV Jornadas de Historia en Fuente de Cantos*, p. 141.

⁵⁹ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, “Un gremio divino. La Hermandad Eclesiástica de Fuente de Cantos a finales del siglo XVIII”, *Revista de la Hermosa*, Fuente de Cantos, 2019.

⁶⁰ AMLL, Libro de cuentas de la parroquia de la Granada. Son numerosas las referencias de cada año al cobro en especie y en moneda.

⁶¹ *Ibidem*, f. 241. Se citan los nombres de los ministriles: Dionisio de Castro, tiple, Juan Díaz, Fco. de Bocanegra y Alonso Vázquez, año 1616.

⁶² *Ibid.*, f. 249a. El Libro de cuentas de la parroquia de la Granada da noticias de todo ello. Nos remitimos a los datos más esenciales. Se contratan músicos de Guadalcanal para acompañar una comedia.

En los monasterios y conventos se recibía también una formación musical esmerada. Así, de Francisca Javier, monja de Santa Clara en Llerena, se dice que “era de entendimiento claro, buen parecer y juicio atento y que sabía cantar, tocar y danzar”⁶³. Y en el mismo convento Isabel del Corpus Christi o Isabel Rincón, bailaba delante del altísimo como hiciera el rey David ante el arca, al canto del *pange lingua*⁶⁴. En Santa Clara de Zafra las monjas que no aportaban dote estaban obligadas a desempeñar funciones de músicas, cantoras o docentes, y eran examinadas para verificar sus conocimientos⁶⁵.

Sabemos que se celebraban conciertos y representaciones teatrales con motivos especialísimos, como la profesión de una novicia o una fecha señalada para la comunidad. Tenían lugar en zonas específicas: locutorios, gradas...lejos del coro o zonas de clausura. Algunas sororas con conocimientos o incluso personas profanas componían villancicos o canciones para estas ocasiones. Es el caso de la poetisa Catalina Clara Ramírez de Guzmán, que escribió dos romances para ser musicados y cantados en dos rogativas por sequía y tormenta⁶⁶.

La importancia de la música se refleja también en los libros musicales que se registran en los inventarios: cantorales, facistoles o tenebrarios con la mano de Judas.⁶⁷ Y han dejado su huella material en forma de órganos, tribunas, facistoles y otros elementos que hoy son pura reliquia.

El oficio de cantor era muy valorado. En el siglo XVIII Francisco de las Casas, maestro de capilla de Guadalupe, buscaba tiples por Llerena y su zona de influencia. Algunos dejaron huella, como un tal Fernando de Llerena, tenor y corrector de canto que compuso un libro con oficios nuevos en canto llano. En el archivo de Guadalupe hay dos obras suyas⁶⁸.

Respecto a los organistas o maestros organeros disponemos de numerosas referencias documentales⁶⁹. En casi todas las poblaciones se conservan ór-

⁶³ SANTA CRUZ, José de, Op. Cit., Libro IX Santa Clara de Llerena, pp. 581-582.

⁶⁴ Ibidem, p. 578.

⁶⁵ MORENO GONZÁLEZ, José M^a, “Nobles jerezanas monjas en el Convento de Santa Clara de Zafra (siglos XVIII-XIX)”, en SEGOVIA SOPO, R. (Coord.) *Arqueología e Historia en Jerez de los Caballeros y su entorno. I Jornadas de Historia en Jerez de los Caballeros*, Xerez Equitum y Diputación de Badajoz, 2017, pp. 255-277.

⁶⁶ RAMIREZ DE GUZMAN, *Catalina Clara. Obras Poéticas*, Muñoz Moya Editores, 2004.

⁶⁷ La mano, de cera o bronce, servía para apagar las velas a medida que se hacía el oficio de tinieblas.

⁶⁸ VICENTE DELGADO, Alfonso de, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, Universidad Complutense, tesis doctoral, 2011.

⁶⁹ http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/organo/organosolis.htm.

ganos de estos siglos: así Fregenal de la Sierra, Zafra en su Colegiata: el que hicieron los maestros Diego Gallego y Alonso Gallego en el taller de Llerena, en la segunda mitad del siglo XVII (Fig. 7). Destacan también los de Santa María del Mercado en Alburquerque, los de Jerez de los Caballeros, el de las Claras de Llerena o el de la Coronada en Villafranca de los Barros⁷⁰. Fuente de Cantos, contó con un importante órgano, desaparecido en 1936.



Fig. 7: Diego Gallego y Alonso Gallego, Órgano de la Colegiata de Zafra. Siglo XVII.

Los maestros Pablo Serra o Matías de Fonseca intervienen en alguna ocasión en la reparación y puesta a punto del órgano de la iglesia mayor de la Granada. Se arreglan los fuelles o el flautado⁷¹. Carmelo Solís cita a Gaspar Salazar de Santa Cruz, en Zafra, a fines del siglo XVI, construyendo un buen número de órganos para la zona.

En Llerena siguieron existiendo importantes talleres de órgano en el siglo XVIII. Así, en 1704, Antonio de Rivilla y Cerdá, natural de Almagro, tenía uno en Llerena⁷². Y en 1762 el maestro José Antonio de Larrea y Galarza que contrató

⁷⁰ <https://www.hoy.es/v/20101211/sociedad/organos-patrimonio-musical-olvidado-20101211.html>

⁷¹ AMLL, Libro de cuentas de la parroquia de la Granada, f. 260a.

⁷² POMAR RODIL, PJ. "Música, espacio y función. Apuntes acerca de los órganos, tribunas y facis-toles de la Colegiata y parroquias de Jerez de la Frontera", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 2017, pp. 231-248.

un órgano para la iglesia de San Juan de Cáceres y otro para san Martín de Trujillo. Contrató encargos de muchas localidades⁷³. Su taller contaba con la ayuda de oficiales y ensambladores, como un tal Vicente Barbadillo que trabajaba en el citado órgano de San Juan. Las piezas, el flautado, cajas, etc. que componían la obra se trasladaron en dos carros desde Llerena a Cáceres. Larrea cobró 15.000 reales por esta obra.

V. PAISAJES SONOROS CELESTES Y MUNDANOS

Aunque los ministriles, las cantorías y su puesta en escena hablan del poder de sus comitentes, la imagen visual no puede prescindir de la imagen sonora⁷⁴. Así se puede constatar en la representación de San Miguel y la batalla de los ángeles (Fig. 8), una tabla gotizante realizada a fines del siglo XV por mandato de Gómez Suárez de Figueroa, II conde de Feria, que lo donó al hospital homónimo de San Miguel de Zafra⁷⁵.



Fig. 8: Maestro de Zafra, *San Miguel y la batalla de los ángeles*. Museo del Prado

⁷³ NAVAREÑO MATEOS, Antonio, "El órgano de San Juan en Cáceres. Obra de Juan Antonio de Larrea y Galarza (1762-1764)", *Norba-Arte (XVI)*, 1996, pp. 427-432.

⁷⁴ BEJARANO PELLICER, Clara, "La imagen sonora", *Actas del Congreso Internacional ¿Imagen y Apariencia?*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 532-543.

⁷⁵ Esta tabla permaneció en su lugar original hasta el 1929, que fue adquirida por el Museo del Prado. Para un mejor conocimiento de esta obra es recomendable consultar los trabajos de Victor Stoichita o Enrique Valdivieso. También Camón Aznar o Lafuente Ferrari. Un estudio más extenso en GARRIDO SANTIAGO, Manuel, "Aproximación a la pintura gótica en Extremadura", *Norba-Arte*, nº 14-15, 1994-1995, pp. 15-40.

Reproduce uno de los episodios del Apocalipsis (12.7-9): la batalla de los ángeles buenos contra el dragón y los ángeles rebeldes. Representa la victoria de San Miguel, blandiendo su espada contra el dragón, en el momento supremo de esta batalla primigenia. El resto corre a cargo del espectador. Su imaginación debe completar el terrible episodio, recrear los trances previos o sucesivos a la hecatombe terrible de esos seres metamorfoseados en bestias horripilantes. Es decir, debe servirse de todos los sentidos: evocar el estruendo del combate, los gritos acutísimos y ensordecedores de los monstruos deformes que recuerdan a personajes del Bosco, el fragor de la batalla, las texturas tangibles de los petos, los cuerpos viscosos y resbaladizos de los monstruos infernales, etc. Completar un paisaje sonoro.



Fig. 9: Vasco Pereira, *La coronación de la Virgen*, 1604. Madeiras

La música celestial se muestra siempre en las visiones o apariciones de las imágenes sagradas. Así, en el ábside de la iglesia del convento de Santa Clara de Llerena⁷⁶ contemplamos una escena de la coronación de la Virgen por los ángeles, con las santas titulares. Es una representación tópica en la pintura se-

⁷⁶ RUIZ BANDERAS, J. "Francisco Pacheco y las bóvedas de la iglesia llerenense de Santa Clara. Un estudio iconográfico", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual. Y otros estudios sobre Extremadura. VIII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2008.

villana y andaluza de comienzos del siglo XVII. Esta temática se muestra en pintores como Vasco Pereira, que presenta una escena parecida a la que comentamos, para un encargo que se le hace desde Madeiras (Fig. 9) y coincide en que los instrumentos musicales aparecen desordenados, predominando los aerófonos y cordófonos⁷⁷. El ábside de Santa Clara muestra el tema principal (Fig. 10): el motivo es la advocación mariana de la Reina de los ángeles, patrona del convento matriz de la Porciúncula de Asís.

Los coros angélicos de la izquierda se distribuyen y agrupan a lo largo de la bóveda portando distintos instrumentos. Así un ángel toca el arpa, otro una trompa. Cerca unos angelitos soplan instrumentos parecidos a las chirimías o bombardas. Otro rasguea una cítola o cítara, al lado de un compañero que usa una especie de viola que quizás sea un rabel.

En la zona derecha un ángel toca un órgano positivo de madera, reconocible por presentar sección prismática, siendo asistido por otro que mueve el fuelle. Se representa claramente una viola *de braccio* de tres cuerdas. Y a la izquierda otro toca una corneta curva renacentista: el angelillo coloca erróneamente las manos. Acullá está otro ángel con una trompeta o añafil (Fig. 11). Por último, ángeles cantores y contemplativos sostienen libros y partituras. Otros se agrupan junto a algún libro de canto.



Figs. 10 y 11: Iglesia de Santa Clara, Llerena, ábside, pinturas murales. Fotografías de José Iñesta.

⁷⁷ Se suprimen los membranófonos y casi los ideófonos por su carácter profano, mal vistos para su uso eclesial.

Es la música celestial, de un cielo empíreo, con cánticos de alabanza, que representan el regocijo bienaventurado por la coronación de la madre de Dios. El pintor, de manera desigual, ha querido aproximarnos a esa música admirable, dulce, suave y bellísima de la que hablan los tratadistas al referirse a las apariciones o visiones místicas, tan superior a la terrenal: perfecta e incomprensible para los sentidos humanos, pues la ejecutan los mismísimos ángeles, unos seres superiores de máxima belleza y bondad.

Refiere la *Chronica de la Orden de San Miguel* cómo Catalina de Santa Clara, religiosa del convento referido, ya moribunda, pidió ser bajada al coro y escuchó “un tropel de voces suaves y muy concertadas que continuaban el *Pange Lingua* que comenzaron las religiosas”.

San Agustín lo testimonia en su libro *De música*. Las melodías celestiales no se pueden comparar a las terrenales. Por tanto, los artistas deben limitarse a reproducir los instrumentos humanos como objetos meramente aproximados a los auténticos de las visiones, de una sonoridad inefable.

A medida que avanza el siglo XVII las representaciones instrumentales disminuyen y pierden fidelidad representativa. En el museo de Santa Clara de Zafra podemos constatar esta falta de rigor. Nos centraremos ahora en un cuadro de este museo: *La visión de santa Catalina de Bolonia* (Fig. 12), procedente del monasterio franciscanos de Santa María de Valle de esa localidad.



Fig 12: *Catalina de Bolonia*. Museo de Santa Clara, Zafra. Fotografía del autor.

Esta santa, estando en éxtasis, tuvo una visión: se encontraba en un extraordinario y fragante jardín donde Jesús entronizado estaba flanqueado por los diáconos san Vicente y san Lorenzo y un coro angelical. Cerca de ellos el arcángel san Gabriel, tocaba una giga y cantaba: *Et gloria ejus in te videbitur*⁷⁸. Cristo mismo explica el significado de esas palabras que se refieren a ella misma y le dice: “Oye hija esta música y entiéndela porque habla de ti”. La música misma, su suavidad, su gozo, la paz de la música y de la visión, representaban el inminente ingreso de la bienaventurada en el Cielo. No obstante, tuvo tiempo de volver de este arrobamiento, restablecerse por unas horas y contar a sus hermanas lo que había visto. E imitó tanto como le fue posible el canto del arcángel, dejando a las oyentes estupefactas de admiración.

En el siglo XVII, dice el musicólogo Pepe Rey, existen dos posturas antitéticas respecto a la música: una considerada como vía para reverenciar a Dios y en estrecha relación con la oración, y otra como fuente de perdición porque inducía a la sensualidad y al pecado. Así se explica que desde mediados de esa centuria aparezcan menos representaciones de instrumentos musicales.⁷⁹

Pepe Rey se vale de uno de los lienzos más conocidos de Francisco de Zurbarán, *Las tentaciones de san Jerónimo*, (vid. portada) para ilustrar esta visión negativa de la música. Efectivamente, el lienzo representa al santo siendo visitado por seis cortesanas, vestidas a la usanza del siglo XVII, con diversos instrumentos cordófonos, como el arpa, laudes, guitarra, etc. El santo anciano, rechaza a las mujeres para no apartarse de su vida ascética, dedicado como estaba a la traducción al latín de las santas escrituras.

En este caso el pintor, frente a los ejemplos vistos, muestra más rigor en la representación instrumental. Pero tales instrumentos son una mera alegoría del pecado: todo un alegato sobre los males ocultos que trae la música profana.

⁷⁸ Y su gloria se verá sobre ti (Is. 60, 2). La santa boloñesa, patrona de los artistas y de las ciudades de Mantua y Ferrara, fue abadesa y mostró dotes excepcionales para las artes y la música. Obró milagros y tuvo varias visiones: la última de ellas se reproduce en el lienzo.

⁷⁹ REY MARCOS, José, Conferencia "A propósito de Murillo: música y pintura en la Sevilla barroca", 4 de octubre de 2017, en <https://www.youtube.com/watch?v=F-cNuEe77BU&t=3668s>.

LA HUELLA ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LAS COLEGIATAS ANDALUZAS. EL CASO DE SAN HIPÓLITO DE CÓRDOBA

THE ARTISTIC FOOTPRINT OF MUSIC IN THE COLLEGIATE CHURCHES FORM ANDALUSIA. THE CASE OF SAINT HIPPOLYTUS OF CÓRDOBA

Juan Carlos Jiménez Díaz

jcjimenez2006@hotmail.com

RESUMEN: El presente trabajo se plantea por el escaso tratamiento que ha tenido la música en la jesuítica Colegiata de San Hipólito en la historiografía local. Las Colegiatas son una fuente muy valiosa para el conocimiento que ha tenido la música en España. Durante mucho tiempo transmitieron la música culta, convirtiéndose en verdaderos antecedentes de los conservatorios actuales, ya que en los citados centros religiosos se enseñaban los fundamentos teóricos y prácticos de la música. El análisis del caso particular de la Colegiata de San Hipólito aporta al conjunto de estudios una visión interesante del panorama musical español.

ABSTRACT: The present work arises due to the scarce treatment that music has had in the Jesuit Collegiate Church of Saint Hyppolytus in the local historiography. The Collegiate Churches are a very valuable source for the knowledge that music has had in Spain. For a long time, they transmitted cultured music, becoming the true antecedents of the current conservatories, since the theoretical and practical foundations of music were taught in the aforementioned religious centres. The analysis of the particular case of the Collegiate Church of Saint Hyppolytus provides the set of studies with an interesting view of the Spanish music scene.

Juan Carlos Jiménez Díaz

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 187-204
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. INTRODUCCIÓN

El eje temático que vertebra las XXI Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, dedicado a *La Música en la Historia*, nos ha impulsado a darle conclusión a un trabajo que comenzamos hace años y que quedó interrumpido cuando se decretó la pandemia. *La música en las Colegiatas andaluzas* es un estudio que comenzamos con el objeto de acercarnos a la historia de estas instituciones religiosas desde el punto de vista musical¹. El presente trabajo, titulado *La huella artística de la música en las Colegiatas andaluzas. El caso de San Hipólito de Córdoba*, aunque se plantea específicamente para estas jornadas, viene a completar el título anteriormente mencionado. El escaso tratamiento que ha tenido el tema en la historiografía andaluza también nos ha impulsado a analizar este asunto, cubriendo así un vacío existente.

Se trata, pues, de tomar en consideración las referencias que nos ofrecen las distintas Colegiatas de Andalucía, dibujando en general la trayectoria musical que ha tenido cada una de ellas a lo largo de su existencia, y analizando el caso particular de la Colegiata de San Hipólito de Córdoba². La importancia de la música dentro de la liturgia católica viene refrendada, entre otros factores, por la presencia de espacios decorados y dedicados a ello. Es entonces cuando la música se convierte en elemento inspirador de obras de arte. Las Cantorías, los Púlpitos, las Sillerías de Coro y los Órganos, que se adornan con esculturas exentas y relieves con escenas de interpretación, son testigos mudos de la importancia del fenómeno. Deseamos, por tanto, ofrecer una visión concreta del tema, la música colegial y su relación con el arte.

Las fuentes utilizadas para el desarrollo del tema son, fundamentalmente, de carácter bibliográfico, aunque también tienen presencia documentos de archivo procedentes del Archivo General del Obispado de Córdoba y Archivo Municipal de Córdoba. La escasa atención que ha tenido el tema que tratamos entre

¹ JIMÉNEZ DÍAZ, J.C. *La música en las Colegiatas andaluzas*, Córdoba, 2020 (Inédito).

² La colegiata, también denominada como iglesia colegial, es un templo católico que, sin ser catedral, se encuentra administrado por un cabildo a cuya cabeza está el deán, aunque ocasionalmente también sea llamado *abad* o *prior*. La elección de una colegiata obedece a diferentes razones, como pueden ser la existencia anterior de una catedral en la misma ciudad, querer dar importancia a una población sin poner sede episcopal, para destacar mayor esplendor del culto, como fue el caso de la colegiata de San Hipólito de Córdoba. La colegiata puede ser secular o regular.

los investigadores se traduce de manera directa en el escaso número de publicaciones al respecto. No obstante, contamos con estudios de síntesis que nos han servido de base para el desarrollo de nuestro trabajo. Hemos estructurado nuestro estudio en una serie de epígrafes que nos hacen entender la importancia de la música en la liturgia de la iglesia en el ámbito de las Colegiatas. Al mismo tiempo, analizamos la forma en que la música se ha proyectado en el arte inspirando obras importantes dentro de estos conjuntos religiosos.

Las Colegiatas son una fuente muy valiosa de información para conocer el desarrollo que a través de los siglos ha tenido la música en España. Durante mucho tiempo fueron la única fuente de transmisión de la música culta, convirtiéndose en verdaderos antecedentes de los conservatorios actuales, ya que en los citados centros religiosos se enseñaban los fundamentos teóricos y prácticos de la música, y se interpretaba un amplio repertorio de piezas musicales, tanto monódicas como polifónicas, a *capella* o con acompañamiento instrumental. El patrimonio musical que conservan es, pues, muy importante tanto por el volumen como por la variedad de sus composiciones³.

La Iglesia, a través de los siglos, ha constituido la cuna y desarrollo de cuantas manifestaciones artísticas le eran imprescindibles para el desenvolvimiento y éxito de su labor evangelizadora, impulsando toda clase de actividades dirigidas a conseguir los objetivos básicos de su naturaleza como institución espiritual. Las manifestaciones externas de cara a sus feligreses, son objetivo esencial puesto que en ellas están las claves de su éxito, propugnando la exaltación del culto que gira en torno a la misa y el oficio divino como veremos en este trabajo. Elemento de primer orden en el auge de esa liturgia es la música, arte que acompaña a todo tipo de manifestaciones de culto religiosos desde la más remota antigüedad y que la Iglesia incorpora en base al logro de una máxima exaltación de su ceremonial. El desarrollo de las actividades musicales es sostenido en exclusiva, durante un amplio período de su historia, por la propia Iglesia, y sus compositores e intérpretes viven de ella, trabajan para ella y, bastantes de ellos, se consagran a la institución de tal manera que desde los siglos XV al XVIII la Historia de la Música se encuentra representada en un altísimo porcentaje por el estudio de la música religiosa. Su auge, bajo el patronazgo de la Iglesia, halla sus precedentes en España y concretamente en Andalucía durante la época de reconquista cuando, a la vez que van surgiendo las nuevas diócesis y levantándose las Catedrales. Es en esta etapa cuando se organizan los diversos

³ ARAIZ MARTÍNEZ, A. *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, 1942, p. 32.

servicios litúrgicos con el consiguiente acompañamiento musical, fenómeno que cristaliza en la fundación de capillas de música catedralicias a partir del siglo XV⁴.

Como marco de análisis para contextualizar nuestro estudio, vamos a dar referencia a la demarcación eclesiástica que tiene Andalucía tras la reconquista. El conocimiento de este mapa es importante para entender los circuitos musicales que se van a establecer. Andalucía se reparte entonces en las archidiócesis de Sevilla, Granada y Toledo desde el punto de vista eclesiástico. La archidiócesis de Sevilla incluye doce instituciones, cinco de las cuales eran catedrales (Sevilla, Málaga, Cádiz, Ceuta y Las Palmas) y las siete restantes Colegiatas (El Salvador, Olivares, Osuna, Jerez de la Frontera, Antequera, Ronda y Vélez-Málaga). En la archidiócesis de Granada se localizan tres catedrales (Granada, Guadix y Almería) y seis Colegiatas (Salvador, Sacromonte, Santa Fe, Baza, Ugíjar y Motril) a las que habría que añadir la Capilla Real de Granada. Finalmente, la archidiócesis de Toledo va a contener las catedrales de Córdoba, Jaén y Baeza y las Colegiatas de San Hipólito de Córdoba, Santa María de Baeza, Santa María de Úbeda, Santiago de Castellar y la Abadía de Alcalá la Real que, pese a su patronato real, quedó integrada dentro de la archidiócesis de Toledo⁵.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se consolida la música litúrgica con la aparición de la polifonía y la utilización de varios coros que coadyuvarán a dar un mayor esplendor al ceremonial religioso, creado para conseguir la exaltación de las grandes fiestas de la Iglesia, incorporando nuevas voces e instrumentos que llevan a una gran complejidad en la organización de las capillas. Es en este período cuando llega a su cénit la rivalidad entre los distintos cabildos catedralicios andaluces por conseguir las mejores voces e instrumentistas para su capilla, y dada la situación boyante de su economía, no van a escatimar esfuerzo alguno en esta línea para atraer a los más destacados existentes en el mercado nacional y aun fuera de las fronteras, con tal de presentar una coral digna de todo el aparato litúrgico dirigido a sus fieles⁶.

La música, como elemento imprescindible del ceremonial religioso, se organiza desde el siglo XV en toda la cristiandad en torno a una capilla de música

⁴ VÁZQUEZ LESMES, R. "La Capilla de música de la Catedral cordobesa", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1986, nº 110, pp. 113-114.

⁵ MARTÍN LÓPEZ, J. "Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo", en *La música de las Catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, 2010, p. 106.

⁶ RUBIO, S. "La música religiosa española en los siglos XV y XVI", en *Historia de la Iglesia de España*, t. III, pp. 553-586.

encargada de la interpretación de la polifonía y un coro de capellanes encargado del canto gregoriano. El renacimiento es el siglo de oro de la música española y a esto contribuyen en buena medida los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla, Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales, hoy día reconocidos internacionalmente. La música que se conserva en los archivos de las catedrales andaluzas, en su mayoría, compone un vastísimo repertorio conformado por canto llano, música instrumental y música vocal con o sin acompañamiento instrumental, tanto en latín como en castellano⁷.

II. LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN LAS COLEGIATAS

El estudio de la forma en que la Iglesia realiza el culto divino, nos interesa en este trabajo por cuanto en ella la música, ya sea monódica o polifónica, ocupa un lugar primordial como medio de alabanza y a la vez de solemnización de dicho culto. Cada templo fue incorporando a su mobiliario el ajuar derivado de la acción musical. De igual manera, figuran entre la nómina de miembros de cada parroquia, convento, colegiata o catedral, instrumentistas y voces que van a configurar las capillas musicales. Sin duda, las catedrales andaluzas van a destacar en este campo con extraordinarias capillas musicales al frente de las cuales se sitúa un maestro que, en ocasiones, tendrá una fuerte notoriedad⁸.

Las composiciones musicales se van a centrar en la misa, con sus partes fijas (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) y variables (Introito, Gradual, Secuencia, Aleluya, Ofertorio, Comunión). En los conventos y colegiatas se interpretará el canto del Oficio Divino con las antífonas, responsorios, secuencias, salmos, cánticos, himnos, lamentaciones, oratorios, kalendas, recitativos, arias, etc. Finalmente, este repertorio se completa con las chanzonetas y villancicos para Corpus y Navidad. También suele haber en las Catedrales una pequeña representación de música profana, ya sea vocal, instrumental o mixta. En ocasiones, este repertorio profano permite comprobar la implicación del maestro de capilla en la vida cultural de la ciudad⁹.

II.1. La Misa

Desde el punto de vista musical, la misa es un género sacro, una composición coral que traslada a la música distintas secciones, fijas o variables, de la

⁷ MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música andaluza*, Sevilla, 1985, p. 56.

⁸ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, 1988, p. 23.

⁹ BEDMAR ESTRADA, L.P. *La música en la Catedral de Córdoba, a través del magisterio de Jaime Balias y Vila*, Córdoba, 2009, pp. 11-13.

liturgia eucarística. Las misas pueden ser a capella (para voz humana sola) o acompañadas por instrumentos, hasta incluir una orquesta completa. Muchas misas, especialmente las más recientes, nunca fueron pensadas para ser interpretadas durante la celebración litúrgica. Para ser considerada completa, la forma musical debe incluir las siguientes seis secciones, que juntas constituyen el *ordinario* de una Misa:

- ♪ *Kyrie*: es el primer movimiento del ordinario. Este movimiento tiene a menudo una estructura que refleja lo conciso y simétrico del texto. Muchos tienen una forma ternaria (ABA), donde las dos apariciones de la frase *Kyrie eleison* están asociadas a idéntico tema musical y se articulan con una sección *Christe eleison* contrastante. Es muy conocido el ejemplo la Misa de réquiem de Mozart, donde los textos de *Kyrie* y *Christe* representan los dos elementos de una doble fuga.
- ♪ *Gloria*: es un pasaje de carácter celebratorio de la gloria de Dios.
- ♪ *Credo*: es el texto más largo de la misa y representa un desafío para el compositor debido a su extensión. Por ello, es a menudo respondido por la congregación o incluido en uno de los muchos *cantos* de la liturgia.
- ♪ *Sanctus*: es una oración doxológica relativa a la Trinidad.
- ♪ *Benedictus*: es una continuación del Sanctus y en el canto gregoriano el *Sanctus* (con *Benedictus*) fue cantado sólo en su lugar en la misa. Sin embargo, como los compositores produjeron bellos desarrollos del texto, la música frecuentemente es tan larga que se superpone a la consagración del pan y el vino. Esta era considerada la parte más importante de la misa, así que los compositores comenzaron a detener el *Sanctus* a la mitad para permitir la consagración, y luego continuaban.
- ♪ *Agnus Dei*: se trata de un arreglo de la letanía Cordero de Dios.

En una misa hay otras secciones que pueden ser cantadas, a menudo en canto gregoriano. Estas secciones, las “particulares” de misa, cambian con el día y estación del año de acuerdo al calendario litúrgico, o a las circunstancias especiales de la misa. Las particulares de la misa no son, por lo general, incluidas musicalmente en la misa musical, pero pueden ser objeto de motetes u otras composiciones. Estas secciones incluyen el Introito, el Gradual, el Aleluya (salvo en Cuaresma), Ofertorio y Comunión¹⁰.

¹⁰ Misal Romano: Introducción General al Misal Romano, Madrid, 2010, pp. 123 y ss.

II.2. El Oficio Divino

La asistencia al coro para el canto de las Horas era la principal ocupación de los miembros de cualquier cabildo, ya sea de una catedral o de una colegiata, y de la capilla musical. En la interpretación del canto llano todos estaban bajo la dirección del sochantre. Dentro de la celebración de este Oficio, los *Maitines* y *Laudes* son los que ocupan un lugar preferente. En el rezo secular se había asumido como práctica arraigada la unión de ambas horas, pero a partir del siglo XVII se produjeron constantes mudanzas a la hora de celebrar los *Maitines*. También hay que significar que éstos pueden ser solemnes u ordinarios, en función de la lista de fiestas principales de cada diócesis andaluza. De esta forma, los *Maitines* solemnes eran cantados y dirigidos sin excepción por el sochantre, mientras que los ordinarios solamente eran rezados por los canónigos. Los *maitines* se componen de una invocación, salmos, antífonas, lecciones y responsorios. Por su parte, los *Laudes* se estructuran en invocación, cinco salmos, cinco antífonas, lectura breve, himno, cántico, antífona, oración y despedida. El oficio de la mañana se inicia con la hora Prima; entre Prima y Tercia existía una hora de intervalo. A la hora Tercia le seguía la Misa mayor, celebrada con toda solemnidad y ministros de altar. Acabada esta Eucaristía comenzaba la hora Sexta a la que seguía la hora Nona que solía acabar dando paso al canto de la Salve después de la cual el coro se despedía¹¹. Todas estas horas tenían la misma estructura: invocación, himno (distinto para cada hora), tres salmos, antífona, capítula, responsorio breve, oración y despedida. Las *Vísperas*, compuestas por invocación, cinco salmos, cinco antífonas, capítula, himno, canto del magníficat, antífona, oración y despedida, eran siempre cantadas y le seguían las *Completas* con las que se daba por finalizado el Oficio Divino del día¹².

II.3. Los salmos

Las poesías de estilo salmódico son muy abundantes en la tradición literaria desde la más remota antigüedad. Muchos himnos religiosos egipcios inspiraron en forma directa diferentes salmos. El rey David perfeccionó la organización litúrgica y aplicó un poderoso impulso a la poesía salmódica hasta alcanzar la gran variedad y calidad de los poemas reunidos en ese libro. Con posterioridad se irán diversificando en géneros diferentes, pero mantendrán el carácter de súplica y alabanza. El nombre parece que deriva del *Salterion*, instrumento de cuerdas con que los oficiantes judíos acompañaban los cánticos de

¹¹ Ibidem, pp. 257 y ss.

¹² DÍAZ MOHEDO, M.T. "La iglesia colegial de Antequera y su Capilla de música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1, pp. 129-134.

alabanza a su Dios. Por extensión, más tarde el término se aplicó a la colección de himnos y finalmente al libro que la contuvo. Se trataba de una recolección oficial de 150 cantos usados en la liturgia y que se empleaban en Jerusalem en el período del segundo templo. Ahora bien, existen diferencias en cuanto a la división. Todas las versiones comprenden exactamente 150 salmos. El libro de salmos se compone de cinco colecciones de cánticos que el antiguo pueblo de Israel empleaba en su adoración. Gran parte de éstos están encabezados por anotaciones referidas al autor, su forma o el contexto en el que se escribieron (los llamados *títulos*). Muchos de ellos emplean un orden alfabético. En los títulos se ofrecen también datos sobre los instrumentos a emplear o de acompañamiento o incluso de uso de melodías conocidas: de cuerda, voces de soprano, tonadas del “no destruyas”. Hay indicaciones e incluso palabras que no han logrado ser dilucidadas con certeza como la expresión *selah* (interludio en la LXX y “siempre” en la Vulgata de Jerónimo...). Hay también en los títulos algunas indicaciones sobre el momento en que se debían usar: sea en peregrinaciones, sea para la celebración de la dedicación del templo o para el sábado, entre otros. Finalmente, algunos salmos incluyen en los títulos una explicación del momento en el que supuestamente se habría compuesto el salmo: la huida de David ante Saúl, etc. La primitiva iglesia cristiana adoptó los salmos como plegaria litúrgica debido no solo a la influencia de sectores judaizantes sino también para defenderse de las creaciones espontáneas y a menudo heréticas que derivaban de la originalidad. La música ha recogido en muchos momentos y de muy diferentes formas los salmos, especialmente algunos de ellos. El salmo *Miserere* va a alcanzar una posición relevante en Orlando di Lasso, Palestrina o Allegri. También el oratorio de Haydn está basado en salmos. Ya en el siglo XX, Stravinski escribirá una *Sinfonía de los Salmos* en 1930 para coro y orquesta¹³.

La música ocupa un destacado lugar en el culto de otras instituciones eclesiásticas como los monasterios, parroquias, abadías y colegiatas, como quedó dicho. La iglesia de tipo colegial, a caballo entre una Catedral y una iglesia conventual, nace en la Edad Media, aunque se desarrolla enormemente durante los siglos de la Edad Moderna, llegando a convertirse algunas en Catedrales. En Andalucía se instauran siguiendo el ritmo de la reconquista y van a ser dependientes de las archidiócesis de Sevilla y Granada. Los motivos que llevaron a la creación de estas iglesias son diversos, aunque siempre obedecen a una única consigna: solemnizar el culto divino. Las Colegiatas tenían una organización similar a la de algunas catedrales, aunque establecía diferencias frente al poder

¹³ Misal Romano: Introducción General al Misal Romano, Madrid, 2010, pp. 129-135.

municipal y clero regular. Eran auténticos cuerpos burocráticos alejados del oficio pastoral, regentados por comunidades que vivían para sí, sirviendo además de refugio para muchos nobles. En Andalucía, la mayoría de las colegiatas disponían de capilla musical y, por tanto, de maestros de capilla. Todas estas instituciones conformaban una densa red musical y un tejido profesional bastante amplio que empleaba a cientos de músicos de forma simultánea, cuyas obras podían ser potencialmente transmitidas a otros centros religiosos¹⁴.

En algunos casos se optaba por esta fórmula cuando ya había una catedral o estaba en una localidad próxima. Así ocurrió en Baza, cuya proximidad con Guadix, que tenía Catedral, hizo que se optara por esta estructura. Para la erección de una iglesia colegial hacía falta la autorización del Papa, que la otorgada por medio de una bula, aunque al principio y hasta el siglo XIV su fundación tan solo dependía de la voluntad del obispo, como sucedió con la Colegiata de Úbeda, elevada en 1259 por iniciativa del prelado don Pascual, obispo de Jaén y con la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla, fundada por el arzobispo don Remondo. Como cualquier iglesia, las colegiatas también tenían una advocación concreta. La más frecuente en las colegiales andaluzas es a la Virgen María como el caso de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, Santa María de la Asunción de Alcalá la Real, Santa María de Baeza, Anunciación de Nuestra Señora de Baza, Santa María de la Encarnación de Santa Fe, Nuestra Señora de la Asunción de Ugíjar, Santa María la Mayor de Antequera, Santa María de la Asunción del Sacromonte y Nuestra Señora de la Encarnación de Motril. También las hay dedicadas a Cristo Salvador como las de Sevilla, Jerez y Granada y otras a Santos particulares como el caso de San Hipólito en Córdoba, San Pedro Apóstol en Arcos de la Frontera y Santiago en Castellar.

El mecenas que patrocinaba las obras de construcción de estas colegiatas adquiría ciertos derechos sobre el gobierno de estas iglesias, entre ellos el de presentación o nombramiento de los cargos y canonjías. Dichas prerrogativas eran propias de lo que se conoce con el nombre de patronato, que podía ser particular, regio o libre según fuese su fundador un noble, el rey o careciera de patrón. De patronato particular fueron las colegiatas de Osuna, Olivares, Castellar, Sacromonte y Motril entre otras; de patronato real las colegiatas de Jerez de la Frontera, Alcalá la Real, Córdoba, Baza, Santa Fe, Ugíjar y el Salvador de Granada, entre otras. Además, las colegiatas podían ostentar títulos como *Insigne*, *Real* y *Magistral*. De las dieciocho colegiatas andaluzas, siete pertenecen

¹⁴ DÍAZ MOHEDO, M.T. La Capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José de Zameza y Elejalde, Antequera, 2004, pp. 13 y ss.

a la provincia de Granada, lo que supone casi la mitad del total y serán de fundación real. Seis pertenecen a Sevilla y el resto a Córdoba y Jaén¹⁵.

Con frecuencia las colegiatas se han comparado con las Catedrales desde el punto de vista de la producción musical, pues en ellas se cantaba el Oficio divino y una misa diaria, además de solemnizar las grandes festividades. El maestro de capilla debía cantar en todas estas celebraciones además de enseñar a cantar a los mozos de iglesia y acólitos. Siguiendo los decretos del Concilio de Trento, algunas de estas iglesias, con la intención de aumentar el número de los asistentes al coro, creaban un seminario anejo a la iglesia, cuyos colegiales tenían que cumplir obligaciones corales. Para incentivar la asistencia al coro contaban con las distribuciones corales gracias a las cuales se remuneraba directamente la participación en los servicios cantados. Las distribuciones corales tienen su origen antes del siglo XIII, aunque el concilio de Trento dispuso que tanto en las catedrales como en las colegiatas que no tuviesen esta práctica o fueran pobres, los obispos habían de separar la tercera parte de los frutos y provechos de cada dignidad para destinarla a las distribuciones. Cada Cabildo debía nombrar un apuntador, que era el encargado de anotar las faltas registradas entre los miembros para controlar las retribuciones correspondientes. La composición coral era similar a la Catedral: sochantre, capellanes de coro, organista y ministriles, aunque no todas contaban con todos estos cargos por problemas económicos en la mayoría de las ocasiones. Caso singular representa la Colegiata del Sacromonte, cuyo patrono dispuso en las Reglas la ausencia de capilla musical estipulando que el servicio coral había de hacerse exclusivamente en canto llano, pues los instrumentos no se correspondían con la veneración de este templo¹⁶.

A mediados del siglo XIX, concretamente en 1851, se firma en Madrid un Concordato entre el Papa Pío IX y la reina Isabel II por el que se suprimen algunas colegiatas españolas y, lógicamente, algunas andaluzas puesto que en dicho Concordato se establecía la conservación tan sólo de aquéllas que estuvieran situadas en las capitales de provincia y no tuvieran obispo, y aquellas que tuviesen patronato particular. No obstante, en algunos casos, como en la Colegiata de Antequera, el no cumplimiento de estos requisitos no fue óbice para que siguiera la vida de la institución colegial; es más, con los años su iglesia volvió a

¹⁵ CASTILLO FERREIRA, M. "La colegiata como entidad musical en Andalucía y su proyección en América: una reflexión sobre la exportación de modelos institucionales", en *La Música de las Catedrales Andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, 2010, p. 281.

¹⁶ *Ibidem*, p. 289.

conseguir la categoría de Colegiata por bula Papal¹⁷.

III. LA COLEGIATA SAN HIPÓLITO DE CÓRDOBA

La Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba es un conjunto eclesial fundado en 1343 por iniciativa del rey Alfonso XI tras su victoria en la batalla del Salado. Le dio por nombre San Hipólito, santo que se rezaba el día en que nació dicho rey. La iglesia fue muy bien dotada por los reyes que se erigieron en patronos de ella. Años después de su fundación, el templo fue elevado al rango de colegiata por el Papa Clemente VI, mediante una bula emitida el 1 de agosto de 1347 por la que el pontífice faculta al rey para que nombrase un prior y nueve canónigos con la obligación de cantar misa, rezar las horas del oficio divino y rogar a Dios por las almas de los reyes. Por real cédula dada en Alcalá de Henares en enero de 1348 se mandó levantar la iglesia cuya construcción comienza de inmediato por la cabecera¹⁸.

El monarca castellano, además, le adjudicó para su mantenimiento las jugosas rentas que generaban las salinas y dehesa de Córdoba la Vieja. En 1375 se entregó el patronato de la capilla mayor a los Fernández de Córdoba, en su rama de la noble Casa de Aguilar. Debajo de esta capilla se habitó la cripta por compra hecha a la colegiata fijada en 3000 maravedíes. En este enterramiento se encuentran sepultados los padres del Gran Capitán, don Diego Fernández de Córdoba y doña Elvira Herrera. Posteriormente, también se enterró en este lugar don Alfonso de Aguilar el Grande¹⁹.

La construcción del conjunto, compuesto por iglesia, sacristía, sala capitular, archivo claustro y celdas, fue dilatándose en el tiempo por diversos motivos. Tras la muerte de Alfonso XI estaba construida la capilla mayor y el crucero, pero el coste del proyecto era tan alto que no pudo quedar terminado hasta 1736, momento en que el edificio adquiere su fisonomía definitiva. A este grupo de obras corresponde la nave central, crucero y fachada principal diseñado por Tomás Jerónimo de Pedrajas. El cabildo de la colegiata acordó construir una nueva torre en el mismo sitio en que estaba la antigua. El derribo se lleva a cabo en 1773 aprovechando la cimentación para levantar la nueva torre, obra del maestro Pedro de Lara siguiendo el modelo de la ejecutada por este maestro para la iglesia de San

¹⁷ DÍAZ MOHEDO, M.T. La Capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José de Zameza y Elejalde, Antequera, 2004, p. 61.

¹⁸ Archivo General del Obispado de Córdoba (AGOC), Real Colegiata de San Hipólito, caja 12.345, doc. 1, s.f.

¹⁹ ORTI BELMONTE, M.A. *Córdoba Monumental, Artística e Histórica*, Córdoba, 1980, p. 304.

Miguel de Villanueva de Córdoba²⁰. Paralelamente a las obras de la nueva torre, el cabildo de la colegiata solicita en 1774 a la ciudad una parte de la plaza de la Moneda para ampliar el conjunto construyendo una nueva sacristía, sala de capítulo y patio. El cabildo municipal accede a lo solicitado por los canónigos de San Hipólito concediendo la debida licencia²¹.

Desde el siglo XVIII, en esta iglesia se encuentran sepultados los monarcas Fernando IV y el propio Alfonso XI. Los canónigos de la colegiata solicitaron a Felipe V la fusión de San Hipólito y la Capilla Real de la Catedral y de sus rentas a fin de que se pudiese terminar la construcción del conjunto y trasladar los restos de dichos monarcas al templo colegial, merced que el rey concedió en 1728. Los restos de Fernando IV y Alfonso XI se trasladaron a la colegiata en la noche del 8 de agosto de 1736 quedando ubicados a ambos lados del presbiterio. En 1846 la Comisión de Monumentos de Córdoba dispuso hacer los sepulcros actuales, hechos con mármoles rojos sobrantes del antiguo monasterio de San Jerónimo de Córdoba²². El rey Carlos III aprobó el estatuto y ceremonial de la colegiata por real cédula de 9 de enero de 1789, normativa que estuvo vigente hasta 1851 en que por el Concordato establecido entre la reina Isabel II y Pío IX, quedan suprimidas todas las colegiatas²³.

En el claustro de la antigua colegiata se halla colocado el mausoleo del cronista de Felipe II, Ambrosio de Morales. Se hizo por disposición testamentaria del cardenal Bernardo de Rojas y Sandoval, arzobispo que fue de Toledo y discípulo del propio Ambrosio de Morales. Esta obra, labrada en mármol por Luis González, se concluyó en 1620. Fue trasladado a este sitio procedente del desaparecido convento de los Santos Mártires en 1844. En 1852, durante el reinado de Isabel II, el templo perdió el rango de colegiata, aunque la iglesia siguió abierta para el culto, y a finales del siglo XIX ésta fue cedida por la Diócesis a la Compañía de Jesús a perpetuidad, que continúa regentándola en la actualidad²⁴.

²⁰ DABRIO GONZÁLEZ, M.T. y RAYA RAYA, M.A. "La Real Colegiata de San Hipólito", en *Córdoba Capital*, Tomo II, Córdoba, 1994, p. 170.

²¹ Archivo Municipal de Córdoba (AMC), Actas Capitulares, sesión del 18-XI 1774.

²² AGOC, Cuentas de Fábrica, Real Colegiata de San Hipólito, Cuentas (1735-1789), caja 6.759, doc. 3 f. 2.

²³ VÁZQUEZ LESMES, R. "Fundación y dotación del Monasterio y Real Colegiata de San Hipólito", en *Omeya*, nº 22, 1975-1976, pp. 16-25.

²⁴ RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba*, Córdoba, 1983, pp.181-182.

IV. PROYECCIÓN ARTÍSTICA DE LA MÚSICA EN LA COLEGIATA DE SAN HIPÓLITO

La música ha sido siempre un elemento fundamental que ha influenciado las artes plásticas notablemente. Tal es así, que la construcción de órganos, silleras de coro, púlpitos y su decoración escultórica no son sino una proyección plástica de la música. Cada época nos ha dejado diferentes testimonios materiales de ello en iglesias, conventos y monasterios. Pero, sin duda, esta relación música-artes plásticas se ha hecho muy patente en Catedrales y Colegiatas donde existen unos elementos que están contruidos para el desarrollo e interpretación musical. Tal es así que hubo compositores que escribieron obras poliorales para que los coros se distribuyesen por las naves del templo dispuestas al efecto y conseguir una estereofonía digna de admiración. Esta es una de las razones por las que en las catedrales andaluzas haya dos órganos colocados uno frente a otro, cumpliendo también un principio estético. Esto creará dos polos de atracción musical mediante la interpretación de obras a ocho, doce y dieciséis voces, distribuidas generalmente en coros cuatro voces que se colocan en cada una de las tribunas del órgano. A continuación analizaremos más de cerca una serie de obras que ayudan al desarrollo musical y que, sin duda, son proyección de la música que solemniza las celebraciones litúrgicas²⁵.

En este trabajo hemos escogido la colegiata de San Hipólito para analizar las muestras artísticas derivadas directamente de la acción musical. La única iglesia que ha contado con este rango en toda la diócesis de Córdoba, el estudio de las huellas artístico-musicales en San Hipólito resulta sumamente interesante por el vacío bibliográfico existente hasta el momento. A continuación, ofrecemos una somera relación de las muestras artísticas existentes en la antigua colegiata y que son producto de la actividad musical llevada a cabo en ella durante siglos.

IV.1. Campanas

Como quedó dicho, en 1773 el maestro Pedro de Lara proyecta la nueva torre de la colegiata con cuatro cuerpos aunque finalmente sólo se van a construir dos. La torre alberga siete campanas, la más antigua de 1735 siendo rector de la colegiata don Pedro Monsalve y dedicada a San Francisco. Otras cuatro son de 1773, fecha de la torre, siendo prior don Gaetano González y fundidas por el maestro italiano Fontagio. Finalmente, la más moderna fue refundida en 1910

²⁵ AYARRA JARNE, E. "Los instrumentos musicales en la Liturgia", *Boletín de Bellas Artes*, XV, Sevilla, 1987, p. 108.

y está dedicada al Corazón de Jesús²⁶. Las campanas de los templos son en elemento musical que suele pasar desapercibido aunque contribuyen de manera directa a anunciar el culto religioso.

IV.2. Coro Alto

A los pies del templo colegial de San Hipólito, en alto, se encuentra el coro, destinado a ser ocupado por los miembros de la capilla musical que solemnizan las fiestas de iglesia. El coro de esta iglesia, al que se accede a través de dos puertas ricamente decoradas, se prolonga sobre los muros de la nave formando una tribuna cerrada que se completa con las cantorías laterales como veremos a continuación. Desde este espacio, de planta rectangular y cubierto con bóveda, se entonaban las distintas piezas que daban más solemnidad a los cultos que se celebren.

IV.3. Cantorías

Como prolongación del coro alto y en forma de galería, se abren cuatro cantorías abiertas a la iglesia a modo de balcones con ricas embocaduras mixtilíneas. El reducido espacio con el que cuenta el coro alto, ocupado en su mayor extensión por el órgano, hizo que se prolongase este espacio con la incorporación de cuatro cantorías que albergaban a todos los miembros de la capilla musical.

IV.4. Sillería de Coro

Como quedó reseñado, las obras de la iglesia quedaron interrumpidas a la muerte de Alfonso XI habiéndose terminado el crucero y la capilla mayor. Ello obligó a usar el propio presbiterio como coro para el rezo del Oficio Divino por parte de los canónigos, siguiendo además de la costumbre de las iglesias conventuales cordobesas como San Pedro el Real o la Compañía de Jesús. Esta es sin duda una originalidad de este templo cuyo testimonio de este hecho lo sigue conservando a través de la sillería de coro ubicada en el presbiterio. No obstante, la sillería actual claramente no es la original que fue destruida. Estos elementos, de carácter monumental, resultan ser piezas dedicadas a la música, pues desde ellos se canta el Oficio Divino. Como su propio nombre indica, en las sillerías se coloca el Coro de canto que solemniza la Eucaristía y los distintos tipos de oficios litúrgicos que celebran.

IV.5. Órgano

El órgano de la antigua iglesia colegial de San Hipólito fue construido por

²⁶ AGOC, Cuentas de Fábrica, Real Colegiata de San Hipólito, Cuentas (1735-1789), caja 6.759, doc. 4, f. 12.

José Corbacho en 1735, y está considerado uno de los más importantes de Andalucía. Se trata de un órgano de dos teclados de 45 teclas con octava corta, y disponen de una decoración a base de puntos característica de la zona cordobesa, con una octava de contras. En el año 2007 fue restaurado por Joaquín Lois Sus elementos estructurales y mecánicos se conservaban íntegramente y en su estado original. El material sonoro ha permanecido en buen estado y prácticamente completo, a excepción de los dos registros en ecos y del lleno de la cadereta. Está decorado con pintura al temple sobre estuco en sus fondos y tallas, y también con algunos perfiles dorados. A continuación dejamos reseña de la disposición de sus distintos registros.

ÓRGANO MAYOR	
MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA
1-Bajoncillo 4'	1-Clarín 8'
2-Flautado 8'	2-Clarín 8'
3-Violón 8'	3-Flautado 8'
4-Octava 4'	4-Corneta VI: c#3 Violón 8', 4', 12, 15, 17, 19
5-Tapadillo 4'	5-Octava 4'
6-Quincena 2'	6-Violón 8'
7-Lleno II: C1 19, 22	7-Tapadillo 4'
8-Zímbala II: C1 22, 26	8-Quincena 2'
9-Trompeta Real 8'	9-Lleno II: c#3 12, 15
	10-Zímbala II: c#3 15, 19
	11-Trompeta Real 8'
Cadereta Interior (Positivo) (Secreto a ras de suelo, debajo de los teclados)	
MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA
1-Tapadillo 4'	1-Flauta Cónica 4'
2-Quincena 2'	2-Tapadillo 4'
3-Decinovenena 1 1/3'	5-Quincena 2'
4-Veintidosena 1'	4-Quincena 2'
5-Lleno II: c1 22, 26	5-Quincena 2'
6-Dulzaina 8'	6-Lleno III
	7-Clarín de ecos
	8-Corneta de ecos
	9-Oboe 8'

Pájaros de tipo cordobés: Es un dispositivo con seis tubos labiales abiertos que llevan sendas valvulillas que los tapan por la parte superior. Un aspiratoria, accionada por el aire que sale de un conducto, hace levantar alternativamente estas valvulillas y produce el efecto de gorgo. No hay, por tanto, cazoleta de agua.

Contras (Pedalero): Diez lenguas de madera, para ocho contras (C, D, E, F, G, A, B, H), tambor y timbal.

V. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos intentado evidenciar la estrecha relación que existe entre la música y las artes. Arquitectos, pintores y escultores han utilizado referencias musicales en sus obras aunque con distinto sentido, a veces moralizante. Para esta ocasión nos hemos decidido por la vinculación de la música con distintas muestras artísticas existentes en la antigua colegiata de San Hipólito de Córdoba.

Claramente, hemos visto que la música ha funcionado como inspiradora de obras de arte en muchos momentos y registros. En el caso que nos ocupa, la interpretación musical que se lleva a cabo en la Colegiata de San Hipólito ha supuesto la construcción de distintas piezas artísticas necesarias para su desarrollo. De esta forma, coro, sillería, púlpitos, facistol, libros de coro y órgano han servido para la interpretación de obras musicales propias y genuinas. Además, estos elementos, en muchos casos, se han decorado con escenas que refuerzan el sentido musical de los mismos. Por eso, a la funcionalidad se le añade la ornamentación de carácter musical.

El trabajo ha intentado, finalmente, poner de manifiesto esta vinculación además de poner algunos ejemplos destacados dentro del panorama cordobés. Nuestra tierra es prolija en obras importantes que tienen un marcado carácter musical, piezas que nos trasladan al sentir artístico de un tiempo que, aunque hoy es pasado, parecen volver al presente para sonar con más fuerza.

LA ESPERANZA MACARENA Y EL MAESTRO JUAN VICENTE MAS QUILES. ASPECTOS DE LA MÚSICA PROCESIONAL EN LA SEVILLA DE LA POSGUERRA. ARTE, HISTORIA, SENTIMIENTO

THE VIRGIN OF ESPERANZA MACARENA AND MASTER JUAN VICENTE MAS QUILES. ASPECTS OF PROCESSIONAL MUSIC IN SEVILLE IN THE POST-WAR PERIOD. ART, HISTORY, FEELING

José Gámez Martín

Academia Andaluza de Historia
josegamezmartin@yahoo.es

RESUMEN: El Cardenal Pedro Segura y Sáez es nombrado en plena guerra civil arzobispo de Sevilla en 1937. En la primera mitad de la posguerra se crearon nuevas corporaciones penitenciales, con nuevas imágenes y bríos. Siguiendo la preceptiva de un breve de san Pío X, la autoridad eclesiástica exigió que las marchas procesionales tuviesen una temática fúnebre, condenando la algarabía de las cornetas que había promovido el maestro Farfán con su archiconocida Pasan los Campanilleros. En enero de 1946 llega a la ciudad como director de la banda de Soria 9 el músico valenciano Juan Vicente Mas Quiles que al poco tiempo compone la marcha Esperanza Macarena en la que rinde homenaje al gran Cebrián. Mas evoluciona la marcha procesional sevillana y mantuvo una devoción sentida por la Virgen de San Gil a la que dedicó en 2008 Ampárala Virgen Macarena tras el fallecimiento de su esposa. El maestro Mas Quiles Tras una rica vida musical murió en 2021 con ciento y un años.

ABSTRACT: Cardinal Pedro Segura y Sáez is appointed archbishop in Seville in 1937, in the middle of the Spanish Civil War. In the first half of the post-war period, new penitential corporations were created with new religious images and initiatives. Following instructions of Saint Pius X, the ecclesiastical authority demanded that processional marches have a funeral theme, unlike the joyous sounds of cornets in the well-known Pasan los Campanilleros, by master Farfán. In January 1946 the Valencian musician Juan Vicente Mas Quiles arrives in the city as the conductor of Soria 9 band. Shortly after that, he composes the march Esperanza Macarena, in which he honors the great composer Cebrián. Mas develops the Sevillian processional

José Gámez Martín

march and kept a deep devotion to the Virgin of Saint Gil, to whom he dedicated Ampárala Virgen Macarena in 2008 after his wife's death. Master Mas Quiles, after a wealthy musical life, died in 2021 at the age of 101.

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 205-225
ISBN: 978-84-09-49390-6

*Para Felipe Lorenzana, por su amistad, amor a la música y labor historiadora.
Siempre con mi gratitud.*



I. INTRODUCCIÓN

La música tiene un lugar de especial importancia en el arte sensorial de nuestra Semana Mayor, transmite deleite en los fieles como una emoción derrochada de imperecederos sentimientos en un maridaje perfecto de fe y estética.

La tradición sevillana ha dejado para los pasos de Cristo o de misterio las bandas de cornetas y tambores y la agrupación musical que tiene su origen en la afamada banda de Arahál *Santa María Magdalena* creada por Manuel Rodríguez Ruiz en 1964, el cual se basó en el histórico esquema instrumental de la banda de cornetas de la Guardia Civil en su cuartel de Eritaña, nacida con el nombre de Tercio Móvil en la década de los años cuarenta bajo el mando del recordado subteniente José Martín¹.

Los pasos de palio que cobijan a la Virgen Dolorosa, gran aportación del arte sevillano para el culto mariano, son acompañados por las denominadas bandas, en las cuales se incluyen instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, los que, cuando no perfilan composiciones de carácter fúnebre, tienen el apoyo gratificante de la sonoridad de las cornetas y tambores.

Continúa la presencia de la capilla musical, en la actualidad está compuesta por un trío de oboe, clarinete y fagot, que interpretan motetes de inspiración pasionista y reflexiva², habiendo quedado en desuso la banda montada, formada por clarines y timbales, llamada así pues desfilaba a caballo, que permaneció hasta los primeros años setenta con el tardofranquismo, o la Charanga, una formación de plantilla más reducida o tan solo un cuerpo de tambores, que ha tenido paupérrima repercusión, actuando a finales del siglo XIX en la procesión gloriosa del Dulce Nombre de Jesús de la hermandad de la Quinta Angustia, y cuyo estilo provenía de la región valenciana³.

¹ Sobre el mundo de las cornetas y tambores es esencial la lectura del muy reciente libro DE LEÓN SERRANO, Enrique, *Crónicas de una música eterna*, Sevilla, 2021.

² FERRER GARROFÉ, Paulina, "La integral de la música de capilla. Un esfuerzo ilusionado", en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, nº 444, Sevilla, 1996, pp. 30-35.

³ SERER OLIVER, Onofre, "Tambores lejanos. Música y tradición valenciana", en *Ritmo*, vol. 93, 2022, Madrid, Políglota, p.73.

II. LA MÚSICA COFRADIERA SEVILLANA DESDE EL SIGLO XIX A LA GUERRA CIVIL

El desastre que supuso la guerra de la independencia en suelo patrio fue también elocuentemente doloroso para el discurrir existencial de la Semana Santa sevillana, que padece una crisis profunda en la primera mitad de la centuria decimonónica.

La llegada de los duques de Montpensier en 1843, huyendo de Francia para establecer su corte en Sevilla, revitaliza la ciudad con los manifiestos deseos ducales de rivalizar con la madrileña, coronada por Isabel II. Los nuevos monarcas de Sevilla la hacen despertar de un doloroso letargo económico y existencial desde las dramáticas consecuencias de la pérdida del poder hegemónico hispalense como Puerto de las Américas y la nefasta fecha de 1649, la de la nefanda epidemia de peste⁴.

Si todos los puntos cardinales de la urbe parecen removidos por el resorte del palacio de San Telmo, no podía ser menos la Semana Santa en la que los Montpensier vieron un futurible proceso de estabilización turística. La fiesta se institucionaliza con la intervención de la autoridad municipal, se crea la carrera oficial, las cofradías reciben subvenciones del ayuntamiento, dádivas artísticas de los duques y con el paso de los años es todo un atractivo para el extranjero, como también lo es toda la ciudad, con su color, sus calles, sus leyendas, su crisol primaveral, su embrujo, su donaire o su simpar historia. En aquellos años, y esta vez con el apoyo de la duquesa, María Fernanda, se crea una ceremonia cofradera de relumbre, el Santo Entierro Grande, en 1850, con el desfile de pasos que representan todo el drama de la Pasión y que continúa vigente en nuestros días con la convocatoria del próximo año 2023 con motivo de los ochocientos setenta y cinco años de la reconquista de la ciudad por San Fernando en 1248.

Junto a la proyección tras nuestras fronteras de la semana santa, la feria se convierte en nueva atracción turística en el mes de abril de 1847 con la aprobación real, todo ello es un auxilio para la maltrecha economía de la urbe, pero crea de manera equivocada un entender de la idiosincrasia sevillana muy alejada de la realidad que por desgracia continúa subsistiendo.

La música procesional vive su auge áureo en el ochocientos, con pujanza en el trabajo y quehacer de las formaciones, junto a la composición de marchas concebidas en tono fúnebre para el acompañamiento litúrgico del Triduo Sacro,

⁴ La revolución de los duques fue magistralmente narrada por LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. Sevilla, Fundación Focus, 1997.

con claras resonancias del viviente romanticismo. El primer maestro al que se considera autor de esta nueva tipología musical, adaptada de manera general a un tema principal, desarrollo, trío y reexposición temática, es el director de la banda de la guardia real de Madrid, José Galdabal Bel, que ha pasado a los anales por la adaptación de la ópera *Ione* de Petrella, aunque tiene en su firma las composiciones *El llanto* y *Soledad*.

Hasta el momento, la primera marcha conocida en Sevilla se debe a Rafael Cebreros en 1874; la estadía del esplendor vendrá en toda España en la última década del siglo con afamadas composiciones como *Pangue Lingua* del artista de San Fernando, Camilo Pérez Montllor, y en Sevilla *El Señor de Pasión* de Ramón González en 1897, cuya novedad destacada está en ofrecer un tono netamente popular en sus pasajes, algo alejado del fúnebre modo imperante; en 1898, la eterna *Nuestra Señora del Valle* de Vicente Gómez Zarzuela para la dolorosa del Jueves Santo y dedicada, aval romántico, a un amigo del compositor fallecido en aguas del Guadalquivir por un naufragio, y en 1895 *Quinta Angustia* de José Font Marimont.

Precisamente la familia Font es eximio puntal de la Semana Santa hispalense; el mencionado autor de *Quinta Angustia* es el primer referente de la saga. Nacido en Cataluña en 1840, se afincó en Sevilla hasta su fallecimiento en 1898; dirigió la banda militar conocida como Soria 9. Su hijo, Manuel Font Fernández de la Herranz, nació en Málaga en 1862 y murió en Sevilla en 1943, ciudad a la que llega con tan solo trece años. Fue el gran promotor del nacimiento de la banda municipal, proveniente la idea de su altruismo en dar clases a niños desfavorecidos en el asilo de San Fernando. Rubricada la idea por el ayuntamiento en 1910, fue su primer director durante 37 largos años hasta su postrero día. Autor de múltiples marchas como *Sagrada Lanzada* en 1928, destacaba en sus labores de instrumentación, pasando por sus manos, junto a las propias, las composiciones de su padre y de sus hijos, que también se dedican al arte musical, siendo el mayor el muy reconocido, Manuel Font de Anta, nacido en Sevilla en 1895 y asesinado en el Madrid de 1936 al comienzo de la guerra civil por un error de interpretación de identidad. Compositor de valía internacional, con conciertos por América de piano y dirección orquestal. Sus grandes obras cofradieras son *Amarguras* (1919), escrita a petición de su padre, con el envío a Madrid de una estampa de la bella efigie, para convertirse en himno oficial de la pasión sevillana, y *Soleá dame la mano*, inspirada en el paso de la Esperanza de Triana por la Cárcel del Pópulo, concebida el año anterior, que muchos consideran su obra más rotunda. Quien esto escribe se suma a este criterio con

delectación. Su hermano, José, nació en Sevilla en 1892, muriendo en la misma ciudad en 1988; su virtuosidad quedó a la sombra de la fama de su hermano, aunque aún se discute su autoría en *Amarguras*; delicioso violinista, solo escribió una marcha, titulada *Resignación*, en 1924, la cual tan solo pocos meses antes de su muerte dedicó a la hermandad de las Cigarreras con el título *Victoria Dolorosa*.

Mucho se habla de la dualidad sevillana; a veces el tópico tiene lirica concordante. Al estilo preciosista, cálido, sobrecogedor de los Font parece oponerse la rotundidad sonora de López Farfán, su estallido de alegría, la ebullición de las cornetas, la admiración de la percusión. El conocido como *Farfán* nació en Sevilla en 1872, falleciendo en el cercano pueblo de San Juan de Aznalfarache el año 1944. Se incorporó al ejército con catorce años, en él adquirió conocimientos musicales, viviendo la desgraciada guerra de Cuba. El 22 de febrero de 1919 entra en el regimiento de Soria 9, del que sería director con el título de músico mayor del ejército de España (hoy con graduación de teniente coronel) hasta 1929, cuando solicitó su pase a la reserva. La autoría de sus obras en todos los estilos supera las cuatrocientas y su mayor contribución reside en las marchas procesionales desde que 1899 le dedicase una a la Macarena, como después veremos, hasta la última, de 1939, *El Cristo de la Salud*, para la cofradía de San Bernardo. Las más conocidas son *Pasan los campanilleros*, de 1924, y un año después *La Estrella Sublime* para la Virgen de la Hiniesta. Dejando a un lado, siquiera un momento, la teatralidad que la infusión de la corneta puede imbuir sobre el mundo fúnebre de los Font, estos están más que presentes en las composiciones luctuosas de Farfán, como bien podemos apreciar en *Virgen del Mayor Dolor* (1923), titular de la hermandad de la Carretería, *El Dulce Nombre* (1925), *La Virgen en sus Lágrimas* (1926) para la corporación de Santa Catalina o la antológica *La Esperanza de Triana* de 1925, que por fortuna está siendo rescatada por la hermandad de la calle Pureza y que supone un viento de dicha ante la mediocridad existente en la actualidad⁵.

De este período, hasta los comienzos del drama de 1936, se pueden destacar los nombres de otros compositores, como Manuel Lerdo de Tejada, oriundo de Puerto Real y organista en Sevilla, con la *Coronación de Espinas* de la hermandad del Valle, por su relación de amistad con Gómez Zarzuela, y curiosamente anterior a *Virgen del Valle*, ya que estrena en 1895. El natural de Calatayud Pascual Marquina, laureado autor de *España cañí*, con la excelente

⁵ El contraste entre la familia Font y Farfán, en el libro de CARMONA RODRÍGUEZ, Tomás, *Los Font y Manuel López Farfán en el recuerdo eterno de Sevilla*. Sevilla, 1998.

Procesión de Semana Santa en Sevilla de 1922, o Arturo Ysaura, un director de orquesta en España y Argentina con la creación de una coral para el Cristo de la Expiración, conocido como el *Cachorro*, en 1923, en aquellos años felices de la preparación de la exposición iberoamericana y antes de la tormenta que, para el mundo de las cofradías, sin entrar en sectarismos, supuso la república.

III. JUAN VICENTE MAS QUILES. MÚSICO, COMPOSITOR Y CABALLERO⁶

Liria es una bella población valenciana de tradición musical, tan enraizada en su historia, devenir y espíritu, que el 30 de octubre de 2019 fue nombrada por la Unesco como ciudad creativa de la música. Con orígenes en el Paleolítico Superior, tomada a los árabes por Jaime I en 1238, ciudad ducal por decisión de Felipe V, es en la instauración de la casa de Borbón cuando la agricultura liriana tomó alta consideración; en 1887 le fue concedido el siempre ansiado título de ciudad.

La consideración de la Unesco ratificó el que ya se conociese a esta población valenciana como Ciudad de la Música, debido en gran manera a dos instituciones de carácter municipal: por un lado, el Ateneo Musical y de Enseñanza, que engloba la banda primitiva municipal, y por el otro la Unión Musical, con su banda correspondiente, ambas con dilatada profusión vivencial. A ellas se suma la existencia de un conservatorio para la formación de jóvenes o miembros de las plantillas de las citadas bandas.

Pues bien, en esta ciudad del valle del Turia nació Juan Vicente Mas Quiles el 25 enero de 1921. Pronto rindió vocación a la música recibiendo con tan solo seis años en la escuela de la banda primitiva la primera formación, alcanzando a los nueve la distinción de primera flauta. Conociendo los primeros docentes sus aptitudes, siguió estudios en el conservatorio de Valencia, donde recibió lecciones de armonía del maestro Sosa, piano con Consuelo Lapiedra y la completa formación con contrapunto, fuga, composición, instrumentación y orquestación, culminado en 1940, recién acabada la contienda civil, con la reválida de flauta y dirección orquestal, que será su gran especialidad y donde rendirá su mayor brillo profesional. Tras cumplir con el servicio a la patria en 1942, decidió entrar con plaza de músico en la división de infantería número 1 de

⁶ Los principales hitos biográficos del maestro fueron recogidos por la prensa sevillana tras su muerte el pasado año. Muy válida la aportación de la Sociedad Nacional de Autores. La composición de sus marchas puede seguir en la impecable web *Patrimonio musical*, que ofrece una excelente visión de la música cofradiera hispalense, todos los aficionados la veneramos y confesamos nuestra admiración por su trabajo.

Valencia, en 1946 ganó las oposiciones y en enero de 1947 es destinado a la conocida banda sevillana de Soria 9, en la que se mantendrá hasta agosto de 1955, siendo un punto de inflexión de importancia en el desarrollo de su carrera.

A partir del otoño de 1955 dirigió bandas en la región valenciana por su cargo militar, dirigiendo también la Orquesta Sinfónica de Valencia desde 1965 hasta que se extinguió en 1982, compaginándolo con la dirección de espectáculos líricos, lo que le supuso ser invitado a la responsabilidad de conducir conciertos de bandas en diferentes puntos de la geografía española y con fructífera vida internacional en diferentes países europeos, como Bélgica, Francia y Países Bajos, y superando el continente occidental Estados Unidos, Argentina y otras naciones hermanas de Hispanoamérica, igualándose a grandes artistas hispanos de la canción española en giras afamadas por las naciones que un día fueron conquistadas y evangelizadas por nuestro imperio en el que no se ponía el sol.

Aunque por propio testimonio su gran labor se concretó en la dirección orquestal (Fig. 1), no olvidó el mundo de la composición, regalándonos obras de su propio ingenio a la vez que instrumentaciones y orquestaciones de temas de grandes genios como Bach, Beethoven, Mendelsson con su obertura *La Ruta del Fingal*; las *Kindeszenen* de Schuman; la suite *Dolly* de Fauré y la también suite *Carmina Burana* de Carl Orff. De los autores españoles mostró predilección especial por Isaac Albéniz con su *Suite Española*, *Casa Bermeja* y *Triana*.



Fig. 1: El maestro Juan Vicente Mas Quiles como director de orquesta

De su innata inspiración surgen zarzuelas e himnos que demuestran su elevado amor a la patria y una fuerte religiosidad en los acordes de sus machas procesionales. Destacan en sus composiciones, entre los himnos, los dedicados a la *Inmaculada* y a la *División de Infantería Motorizada Maestrazgo número tres*, ambos de ardor triunfalista y las marchas militares *División número 3* y *Sones de Triunfo*.

Dos géneros de acusada españolidad son pautados por don Juan Vicente. Uno de ellos, la Zarzuela, el teatro que marca la música escénica ya presente en el Siglo de Oro con Lope de Vega y Calderón, presenta durante los años de la posguerra una palpable decadencia ante el auge de la revista, género que la propia censura del sistema dictatorial, con su rigidez moral, fue el gran acicate para su difusión, ya que el español, en el respaldo de los celosos cortinajes, da rienda suelta a sus pensamientos de efusiones carnales. El otro, el pasodoble taurino, sí vivió las aureolas de la fama, pues las plazas de toros se convirtieron en foco de interés de todas las capas sociales, recuérdese la conmoción general causada por la muerte del diestro Manolete en la aciaga tarde de agosto de 1947, que quedará para siempre en la retina del recuerdo de un pueblo dolido y con demasiada escasez existencial en blanco y negro⁷. Mas Quiles compone la zarzuela *Inés de Portugal* y es más prolífico para el mundo del amarillo albero con *Al redoble del tambor*; *Clarinera Major*; *De oro y plata*; *Fiestas en Dax*; *Olé mi morena*; *Vicente Gerardo*; *Laurona* y su más reconocido, *Dos sonrisas*.

Antes de entrar en un breve estudio analítico de su obra cofradiera, creo que es necesario apuntar una preciosa aportación, con una música orquestal para coro: *El Himno de Santa Cecilia*, la santa mártir romana del siglo II y patrona de la música, con letra de Roberto Martín.

Su primera marcha procesional es escrita en 1945 y ultimada en Sevilla al año siguiente. Se inspira en las fiestas patronales de Liria dedicadas a San Miguel, donde asistió acompañado por su novia el primer año referido. Al tatarrear una popular melodía su prometida, el joven maestro, con el auxilio de sus antiguos compañeros de la banda local, la escribe en una noche para ser interpretada en la fiesta del Santo Arcángel y su procesión el 29 de septiembre. Mas Quiles, tras instrumentarla le cambia el nombre a *Nuestra Señora de las Nieves*, dedicándosela a su hermano Miguel.

⁷ La impresión acongojada de España ante la muerte del ídolo, en el artículo de TAVERA, José María, "Estoicismo, gloria y muerte de Manuel Rodríguez *Manolete*" en *Jano. Medicina y humanidades*, Madrid, n^o 42, 1972, pp. 70-72.

Ve la luz en 1949 una marcha que el maestro regala a su amigo pintor Juan Bermúdez Calahorra en respuesta a un retrato que le ofrendó y dedicada a la hermandad de las Palmas de Calahorra, que procesiona el domingo de Ramos, y a la que pertenecía Bermúdez como cofrade, siendo titulada como el misterio de la corporación *Entrada en Jerusalén*. Bermúdez fue un ferviente enamorado de la Patrona de Calahorra, la Virgen del Prado, a la que representó en diferentes cuadros como el donado a la Catedral local, pintado en 1956.

En su último año de estancia sevillana, 1955, se estrena *Virgen de la Piedad* para la titular de la hermandad del Baratillo. La realizó por una petición de un cofrade del Arenal, el coronel del regimiento Manuel Roche, y posee un colorido tono militar, con la presencia de cornetas que ofrecen un tono nuevo en sus acordes.

Su penúltima marcha se estrena en 1966 con el título de *Nuestra Señora del Olvido*, nombre de una religiosa del colegio en el que estudiaban las hijas del autor, siendo bastante curioso que, según la página *Patrimonio Musical*, la monja nunca llegara a conocer el dadivoso ofrecimiento.

Como el lector ha adivinado, a la Virgen de San Gil le dedicó dos marchas, que serán referidas en su momento.

Don Juan Vicente escribió con destino a manuales para la docencia musical: *Apuntes de instrumentación de bandas; Introducción para el estudio de la armonía y La modulación en los estudios de la armonía tradicional*.

De entre sus reconocimientos y condecoraciones, estoy seguro que las más queridas para el artista fueron el título de director honorario de la banda primitiva de Liria en 1956 y el premio *Ejercito* por su labor musical y militar, en 1973.

En 2021, en el centenario de vida, su banda primitiva y su localidad en pleno le rindieron un popular homenaje de gratitud (Fig. 2), precisamente el año en que una biografía consagrada para el arte llega a su fin el 25 de octubre.

He tenido la fortuna de mantener conversaciones telefónicas con el maestro, que me ha contado su historia; su charla, como todo en él, era de una absoluta bondad, su sapiencia, su caballerosidad, en una de las últimas me anunció que estaba instrumentando un pasodoble pasado los noventa cumpleaños. Todo un asombro...

Un artista, un músico, un director, un compositor, un caballero por los cuatro costados.



Fig. 2: Homenaje al maestro Mas Quiles con motivo de su centenario

IV. LA SEVILLA DEL CARDENAL SEGURA. MAS QUILES DIRECTOR DE SORIA 9

Un icono capital de la Sevilla superviviente a la confrontación civil es su arzobispo Segura. El alzamiento vence sin grandes dificultades en una ciudad entregada a Queipo de Llano, que a pesar de lo que se escriba no cuenta con la adhesión entusiasta del prelado hispalense, Eustaquio Ilundain, un gran pastor y hombre prudente, hasta que la situación sea solemnizada el 15 de agosto de 1936. Tras la muerte de don Eustaquio llega como nuevo cabeza de la archidiócesis en 1937 el burgalés Pedro Segura desde el destierro romano, tras haber sido derrocado por influencia de la república de la sede primada de Toledo, que quizás sea el sueño que porta en el equipaje a llegar a Sevilla, volver a ser cabeza del episcopado español.

Tras tomar posesión de la iglesia hispalense en el otoño de 1937⁸ (Fig. 3), Pedro Segura pronto da indicios de su entendimiento con las cofradías y hermandades, en las que ve un sólido apoyo para la pervivencia de la religiosidad popular, que servirían de estables bases de sustentación del llamado Nacional Catolicismo. Meses antes de su llegada a Sevilla para ocupar el trono isidoriano, don Pedro ya las invocó y pidió información sobre su vida y maneras al actuar

⁸ Archivo de la Catedral de Sevilla. Sección I, Autos Capitulares, Libro 0782, 1931-1938, fols.248vto-255vto

como delegado pontificio en el entierro de su antecesor, el Cardenal Ilundain y Esteban, el 10 de agosto de 1937 en futura decisión de Pío XI⁹.



Fig. 3: Toma de posesión del cardenal Segura (1937)

De sus palabras bienintencionadas hacia el mundo de las cofradías son prueba dos documentos pastorales firmados en 1938 al comienzo de mandato: el primero de ellos titulado *Las cofradías y la vida cristiana* y el segundo *Las procesiones de la Semana Santa de Sevilla. Por la verdad y la justicia* con fecha del 7 y 31 de marzo y que eran una suntuosa, por su perífrasis, revalidación de la Semana Santa, a la vez que respondían con litúrgico acierto a los temibles juicios del obispo luso de la diócesis de Lamego, el cual, valiéndose de testimonios de autores anónimos, había considerado la fiesta pasional como “fanatismo”.

Dice Su Eminencia:

“Son las antiquísimas procesiones de la Semana Santa de Sevilla, con sus filas interminables de hermanos, con su inmensa multitud de fanáticos admiradores, con sus imágenes venerandas que ordenadamente desfilan día y noche por todas sus calles, una obra excelsa de que ellas legítimamente se glorían y que tal vez no tiene semejante en toda la cristiandad”¹⁰.

⁹ *EL Correo de Andalucía*, 14 de agosto de 1937.

¹⁰ Biblioteca Auxiliar del Arzobispado de Sevilla: *Boletín Oficial Arzobispado de Sevilla*, Sevilla, 1 de abril de 1938, nº 1.323, pp. 152-159.

El adverbio *ordenadamente* es el principal recurso del arzobispo, orden en lo moral, en lo legislativo, en las maneras, incluso reclamando la libertad de la iglesia para presentar objeciones al régimen, ese modo vital será la centralidad de su pontificado hasta que fue arrancado del mismo, precisamente cuando visitaba la Ciudad Eterna junto con representantes de cofradías para festejar la institución de la fiesta de la Realeza de María el año santo mariano de 1954¹¹.

El cardenal fue un creyente rotundo que se desvivía por defender los intereses de Cristo y de la iglesia, enfrentándose con ello a los gobiernos de la república y del franquismo sin temblarle el pulso. Luchó contra la extensión de la herejía protestante y quiso llevar a la población sevillana a un forzado estado de cumplimiento, sobre todo en los pecados de la carne, los del sexto mandamiento. Don Pedro veía por el estado permisivo del mundo una ocasión propicia para violentar la castidad, de ahí su oposición exacerbada a la profusión de bailes en parejas e la celebración de verbenas y de espectáculos teatrales o músicos donde los cuerpos femeninos ocasionaban el escándalo con su rotunda y palpitante perfección. Los sevillanos de los años cuarenta y sus hijos vivieron y crecieron bajo la autoridad arzobispal-cardenalicia, que sabía asustar con las penas del infierno, pero que también exponía, predicaba y vivía la insondable riqueza del Amor de Dios y su infinita misericordia¹². El Cardenal marcó Sevilla con su influencia y carisma e hizo suya la ciudad con una unción anecdótica entre la historia y la leyenda¹³.

Su Eminencia apoyó siempre las procesiones de Semana Santa, incentivó la reorganización y fundación de cofradías con el resurgir de una encendida devoción popular y desarrolló, qué capacidad de organización cofradera para un burgalés triplemente doctor sabedor de teología y derecho canónico, fastuosas procesiones con imágenes de hermandades por motivos alborozados de acción de gracias. Fue un cofrade de pies a cabeza, de entrega diaria en trabajo y ganas, pero llevado por su personal afectación hacia el orden reglamentó las circunstancias elocuentes de la fiesta pasional que, al fin y al cabo, en su extensión,

¹¹ DEL REY TIRADO, Eduardo, *Salve. La Realeza de María en la historia sevillana*, Sevilla, 2004.

¹² Es muy interesante para la comprensión de su base doctrinal la obra de MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Santiago, *Los papeles perdidos del Cardenal Segura, 1880-1957*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2004.

¹³ Véanse las biografías dedicadas a su figura, la excelente de GIL DELGADO, Francisco, *Pedro Segura. Un Cardenal de fronteras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, y la dinámica, pero contraria al personaje, de ROS CARBALLAR, Carlos, *Pedro Segura y Sáez. Semblanza de un Cardenal selvático*, Madrid, Letras de Autor, 2016. Repleto de anécdotas el ensayo periodístico de Manuel BARRIOS, *La Sevilla del Cardenal Segura*, Sevilla, Espuela de Plata, 2004.

coincidían con lo decidido por su antecesor Ilundain, que sofocó, con excelente criterio, la ebullición folclórica, o al menos la alejada de la seriedad litúrgica que sostenía la celebración de la Semana Santa en los felices y soñadores años veinte¹⁴.

Así, Segura, censuró los considerados ciertos excesos en las estaciones penitenciales que conllevaron a dolorosas sanciones, a la no presencia de las mujeres en los desfiles de las cofradías y el cuidado de la dignidad de los cultos con el seguimiento por su curia de la locuacidad y virtudes de la oratoria sagrada. Es digna de consideración la evidencia que el Cardenal presbítero de Santa María in Trastevere nunca escribió una sentencia al universo cofrade en general, menos una admonición a las que era tan ducho. Uno de los aspectos artísticos que contó con el rigor de Don Pedro fue la música sacra, era gran aficionado a la misma, y entendía que la procesional también servía como eficaz liturgia callejera en honor a Dios. En esta rica temática siguió los deseos dictados por su admirado papa Pio X (1903-1914) en el motu *Tra le sollecitudini* firmado en la fiesta de Santa Cecilia 22 de noviembre, de 1903 y con gran celeridad a escasos tres meses de haber sido elegido papa¹⁵.

Siguiendo las directrices de su amado papa Sarto, viviría con satisfacción su canonización por Pío XII en septiembre de 1954. Segura se mostró inflexible para conseguir que la interpretación musical en la iglesia y en el culto no solo fuese vigorizada como un deleite artístico, sino que sirviese para el encuentro verdadero del hombre con Dios. Así, su implicación más conocida fue la supresión del famoso canto Miseree, compuesto por el maestro Hilarión Eslava a partir de 1945, tras ser asesorado por una comisión que cumplió los procesos oficiales, compuesta entre otros por los padres Pedrell y Otaño y el maestro Manuel de Falla, que veía en la obra de Eslava una proliferación de registros poco adecuados como el bel canto y la presencia de la orquesta, con los deseos sancionados por el Papa de la Eucaristía. Tras la injusta censura, se tomó la costumbre de ser interpretado el Miserere creado por Vicente Goicoechea¹⁶. Esta

¹⁴ Para la fiesta pasional en los años veinte y una buena conjunción de su transitar por los siglos, el libro de PASTOR ROBLES, Álvaro; ROBLES, Francisco, y ROLDÁN, Manuel Jesús, *Historia general de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, El paseo editorial, 2019.

¹⁵ La trascendencia de lo dispuesto por el papa Sarto se estudia por NOMMIK, Yvan, "Sobre las implicaciones del motu proprio de Pio X en materia de composición musical", *Revista de Musicología*, Madrid, vol. 27, nº 1, 2004. pp. 125-136. El ejemplar recoge los trabajos presentados a unas jornadas académicas sobre *El motu proprio de San Pio X y la música*.

¹⁶ AYARRA JARNÉ, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, col. Arte Hispalense, 1979.

resolución cardenalicia habla de su taxativo cumplimiento de las normas en contraposición, otro carácter y otra manera, a su predecesor, el Beato Spínola, que se dirigió a Pío X para pedirle en 1906 indulgencia, conseguida, para que la obra de Eslava se siguiese interpretando en la *Magna Hispalensis*¹⁷.

La austeridad de la época en años difíciles en los que España salía de una guerra entre hermanos, heridas que siguen latentes hoy en día, imponía a los fieles un total sometimiento a las autoridades eclesiásticas, sometimiento impulsado por Pío XII desde Roma y por la dictadura del general Franco, que tuvo una firme aliada en la iglesia hasta el arribo del Vaticano II con los tiempos de reforma. El cardenal supo dirigir este control en la manifestación musical de la Semana Santa, imponiendo la interpretación de marchas fúnebres que avivasen en el oído de los sevillanos el Sacrificio de Jesús en la cruz. De ese modo se prohibieron las de corte triunfal y alegres como anticipo de la Resurrección y cuyo rompimiento de cornetas sufrió la tragedia del silencio, el silencio que conduce al olvido.

Bien puede decirse que la obra del compositor López Farfán fue la gran damnificada al ser creador de este modo musical que acompaña a las imágenes sacras en el procesionar icónico por las calles sevillanas de la iglesia peregrinante. A partir de 1944 quedaron totalmente vetadas: *Pasan los campanilleros* y *La Estrella Sublime* a las que pronto se sumaron *Rocío* y *El Refugio* del fagotista Manuel Ruiz Vidriet, que fallecería dos años después. En la magnífica obra de José Manuel Castroviejo López, hasta el momento la más completa sobre el tema, se enumeran los repertorios de las bandas que salían en los cuarenta: la Municipal, Soria 9, Ingenieros, Tejera, Hospicios, Salesianos, Carmen de Salteras y la Oliva de la misma localidad. En todos ellos impera lo fúnebre en las composiciones que ya por entonces eran clásicas, los Font, Gómez Zarzuela o López Quiroga, a los que se sumaron Antonio Pantión con *Jesús de las Penas* en 1943 desde su trabajo madrileño para el noticiario *Nodo*, y dos años después con la también excelente primera composición *Angustia*, de Pedro Braña, el nuevo director de la banda municipal¹⁸. Estas prohibiciones, producto de las circunstancias, fueron paulatinamente sofocadas en los cincuenta por la forzosa e injusta pérdida del poder temporal de Pedro Segura y Sáez.

La arribada del maestro Mas Quiles a la denominada por José María Izquierdo ciudad de la gracia se produce en 1946 para dirigir la ya reconocida y

¹⁷ JAVIERRE ORTAS, José María, *Don Marcelo de Sevilla*, Barcelona, Juan Flors, 1963, pp. 420-421.

¹⁸ CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel, *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*, Sevilla, Samarcanda, 2016.

mítica banda del regimiento de Soria 9, que desapareció con nuevas ordenanzas militares en 1995, lo que llevó también a la disolución de la institución musical un año después a pesar de que dependía por entonces del regimiento Guzmán el Bueno, participando en ese 1996 en la Semana Santa Hispalense bajo la dirección del comandante Abel Moreno.

Hasta la llegada de don Juan Vicente, la banda había tenido como directores a los maestros Baudilio Salvi (1839-1855), José Lemuan (1855-1860), Carlos Pintado (1861-1875), José Font Marimont (1876-1898), Manuel Garrido durante 1899, Benito Hernández (1899-1906), Guillermo Fernández (1906-1914), Francisco Calés en 1914, el mítico junto a Font Marimont López Farfán (1919-1929), Julián Sánchez Mayoral (1930-1932), Cándido Gómez (1932-1939) y Faustino del Río de 1944 a 1946¹⁹.

La humanidad e integración de Mas Quiles le hizo entender la importancia de la Semana Santa para la música sevillana, se relacionó con las esferas sevillanas y sus principales artistas, dirigió conciertos de diferentes tipologías y encabezó su banda, como era tradicional, en diferentes cofradías en los días pasionales tras sus pasos de palio, entre otras: Nuestra Señora del Socorro el Domingo de Ramos; María Santísima del Dulce Nombre el Martes Santo; María Santísima de Regla el Miércoles Santo; María Santísima de la Victoria la tarde del Jueves Santo; Esperanza Macarena en la madrugada y Nuestra Señora de Monserrat el Viernes Santo.

Junto a sus ya referenciadas composiciones escritas en Sevilla, Mas Quiles, por su afable amistad con compañeros, instrumentó las marchas *María Santísima del Dulce Nombre* del violinista galardonado por el conservatorio de París, Luis Lerate, en 1955, y en 1952 *Soledad*, dedicada a la hermandad franciscana de San Buenaventura por el maestro Manuel Naranjo, reconocido autor en los mundos de la copla española.

V. OFRENDAS DEVOCIONALES DEL MAESTRO MAS QUILES A LA ESPERANZA MACARENA

Según propio testimonio de don Juan Vicente, el conocimiento de la Semana Santa Sevillana le conmovió el sentir, no solo por la diferencia con respecto a la de su tierra, sino también por las peculiares características de la Ciudad de la Gracia, ejemplificándolo en la participación musical:

¹⁹ www.patrimoniomusical.com. Por las voces de cada banda, se precisan los directores a lo largo de los años. Vuelvo a incidir en la importancia de esta web fundada en 2004 por Castroviejo López.

“Me impresionó el ambiente tan diferente que había vivido en mí mismo pueblo o en las poblaciones marítimas de Valencia, donde se guardaba un respetuoso silencio al paso de la procesión y en donde se oían los sonos de la música desde muy lejos”.

Mas Quiles parece enamorarse del perfil y gracejo único, en manera alguna recurre a la lírica, de la Esperanza Macarena, que a su llegada se veneraba aún en San Gil y que estrenó su nuevo templo tan solemnísimas consagración del Cardenal Segura el 18 de marzo de 1949 y que fue una rección de los fieles sumidos en el ambiente nacional-católico a la afrenta del incendio de San Gil en 1936, donde las imágenes titulares de la cofradía se salvaron de las llamas al estar escondidas en domicilios particulares²⁰.

La banda de Soria acompañaba a la Virgen en la larga madrugada con la interpretación de continuas marchas, una relación fructífera que comenzó el año 1927 y salvo alguna interrupción como los años 1958 y 1975, con la sustitución por Tejera, mantuvo sus acordes tras el palio verde de la Señora. Un desagradable incidente la noche del Viernes Santo de 1977, en la que fue empujado por un desaprensivo un músico brigada de la formación, en los años de la para unos muchos pacífica transición, época que rechazaba lo militar, hizo que las autoridades retiraran a la banda, procesionando por última vez en 1978 y solo hasta la Catedral, realizando el camino de vuelta El Carmen de Salteras²¹.

Solo quien ha estado ante la imagen de la Virgen de la Esperanza conoce el magnetismo, unción y devoción que impregna al devoto de ferviente devoción, así don Juan Vicente:

“Compuse *Esperanza Macarena* en 1947 como respuesta a mi reacción al procesionar (si es preciso decirlo así) una Semana Santa y sentir la necesidad de componer una marcha. Se la dediqué a la Macarena pues pienso que, para un no sevillano, era la más característica de todas en la que desfilé en esa primera semana de pasión”²² (Fig. 4).

Permítame decirle, maestro, que también para los sevillanos la Virgen de la Esperanza es fuente esencial de la Semana Santa y le doy las gracias por el respeto y unción de sus palabras sobre una época esencial de su vida y de Sevilla.

²⁰ RECIO LAMATA, Juan Pedro, *Las cofradías de Sevilla en la Segunda República*, Sevilla, Abec Editores, 2010.

²¹ Entrevistas de este autor con el inolvidable músico don Pedro Morales Muñoz y con el experto en música militar Francisco José González del Piñal. El desafortunado incidente es relatado por Álvarez Ortega, Santiago: “Esperanza Macarena de Pedro Morales”, en *Esperanza Nuestra*, Sevilla, Hermandad de la Macarena, 2011, III época, nº 1, p. 148.

²² Mas Quiles concedió una larga y sentida entrevista a *Patrimonio Musical* que aún pude consultarse en línea. Castroviejo escogió atinados fragmentos en *De bandas y repertorios...*, pp. 287-290.



Fig. 4: La Esperanza Macarena en su palio rojo

Ya como por otra parte era más que justificado, la Virgen de San Gil poseía en su honor a la altura de 1947 bellas machas dedicadas: en 1904 Farfán crea *Spes Nostra*, que posee la originalidad del genio de Castilleja de la Cuesta, originalidad de la que algunos se han intentado apropiar en nuestra época, cual es la interpretación de una saeta que debía ser cantada con el acompañamiento del fliscorno que se situaba al frente de la voz de canto; don Manuel donó cualquier tipo de derechos que emanaran de su obra a los fines de la cofradía y ya había compuesto en 1899 *Esperanza*, aunque sin dedicatoria expresa a la imagen mariana; Antonio Damas Monsalves escribe el año 1905 *La Esperanza (de la Macarena)* según consta en la partichela original que también, tras años de olvido, fue recuperada por la banda del Carmen de Salteras en 2006. Damas dedicó también otra marcha a la Esperanza de Triana y su figura es poco o nada conocida, sabiéndose que perteneció a una familia de músicos que poseía la conocida tienda instrumental Casa Damas; estaba casado con Enriqueta Bergalí Díaz y fue flauta primero de la Orquesta Bética de Cámara y la del teatro del Duque, falleciendo el 1 de abril de 1944. En 1943 se estrenó *Macarena* de Emilio Cebrián, para muchos, entre los que se encuentra el autor de estas líneas, la más rotunda y perfecta música dedicada a la Virgen de la Esperanza, músico jienense que se había consolidado entre los clásicos cofradieros con su *Nuestro Padre Jesús* de 1935 y que desde entonces se encuentra en todos los repertorios de banda procesional a lo largo de la geografía nacional. *Macarena* tampoco gozó del éxito debido en Sevilla, sin duda por su tono alegre en contraposición por el

fúnebre imperante en la ciudad de Segura, y por fortuna fue recuperada por su estimable valía en los años ochenta. Cebrián falleció en Liria, como sabemos la ciudad de nacimiento de Mas Quiles, al poco tiempo de escribir *Macarena*, el 3 de octubre de 1943, tras un fatal accidente originado por sus problemas de visión²³.

El conocido maestro Jacinto Guerrero escribió en 1946 una marcha a la Virgen que tituló *Macarena*, alegre y colorida, con tintes alegres de zarzuela, que fue instrumentada por Mas Quiles y estrenada el domingo de pasión de 1948 en un recital poético ofrecido por el padre Cué en el teatro San Fernando y tocada fuera de programa por sabia decisión de don Juan Vicente. Esta gran marcha fue rodeada de prudente silencio no solo por su ritmo jubiloso sino por la condena que el Cardenal Segura realizó a una de las revistas de Guerrero estrenadas en Sevilla debido a su tono inmoral, a pesar de que el prelado salvó la música de don Jacinto, concedor de su arraigado catolicismo. Tras años de olvido y perdiéndose el arreglo de Mas Quiles, fue nuevamente instrumentada por el madrileño Javier Alonso Delgado en 2006²⁴.

Esperanza Macarena es compuesta la cuaresma de 1948 y estrenada en un concierto particular en el cuartel al que asistió la compañía al completo, el coronel del regimiento, otras autoridades militares y la junta de gobierno de la corporación penitencial presidida por Juan Bohórquez, a la sazón jefe coronel auditor en la ciudad.

La grabación del acto fue retrasmiteda por Radio Sevilla a los pocos días, incluida en un concurso de saetas; en ese linde histórico comenzó el llamado periodismo cofradiero que hoy en día tiene carta absoluta de naturaleza, a mi juicio la mayoría de las veces por caminos errados que prefieren incidir de mayor manera en aspectos sociales que religiosos, haciendo ver que la fiesta pasional más se dirige al hombre que a Dios

Se interpretó en la madrugada de ese año, enfilando la Virgen la Resolana tras su salida triunfal en la que escuchaba *La Estrella Sublime*, repitiéndose según me contó el maestro en calles anchas como Feria o la Avenida en la Carrera Oficial y ello debido a la duración de la marcha, que superaba los siete minutos y a su complejidad técnica (Fig. 5).

²³ El último estudio sobre las marchas dedicadas a la Virgen se debe a ÁLVAREZ ORTEGA, Santiago, "Música Macarena", en *Esperanza Macarena*. Sevilla, Tartessos, t. 3, 2013, pp. 60-89.

²⁴ Sobre la interesante temática véase mi artículo: "El Cardenal Segura, Jacinto Guerrero y la marcha Macarena. Arte lírico en tiempos difíciles", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Consejo, nº 759, 2022, pp. 268-274.



Fig. 5: Partitura de *Esperanza Macarena*, de Mas Quiles.

Ponderada por la crítica sobre todo incidiendo en su datación cronológica²⁵, el mejor estudio lo ofrece Ignacio Otero que resalta su sentido tragedia del dolor sacrificial, sus ocho compases introductorios, un tema primero en fortísimo, diseños rítmicos de carácter enérgico y un apreciable trío²⁶. Otero olvida, sin embargo, que en su primer compás repite el comienzo de *Macarena* de Cebrián como homenaje al gran músico fallecido en su ciudad cuatro años antes, el mismo día en que iba a dirigir un concierto de carácter municipal.

Me parece la marcha de Mas Quiles su obra maestra y su trío de la mejor aportación a la Semana Santa, con ese redoble cada vez más lejano del tambor que representa la distancia del Calvario y la llegada de la inmortal resurrección. A pesar de su apreciable calidad, tras la marcha de don Juan Vicente queda postergada, estimo que por las también grandes aportaciones de sus dos sucesores en la dirección de la banda, Pedro Gámez Laserna con *Pasa la Virgen Macarena* en 1959 y *Esperanza Macarena* de Pedro Morales Muñoz en 1968; el mismo Morales manifestó a este autor que tituló así su marcha por desconocer la gran composición de Mas Quiles.

²⁵ Entre ellos, CARMONA RODRÍGUEZ, Tomás, *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*, Sevilla, 1993, p. 125; del mismo autor: *Música II. Las bandas de música en Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, t. 13, Sevilla, *El Correo de Andalucía*, 2000, pp. 120-121 y ÁLVAREZ ORTEGA, Santiago, "Música Macarena", p. 71, en este último trabajo se recoge de manera errónea que la marcha se estrenó en 1949.

²⁶ OTERO NIETO, Ignacio, "La música en los cultos de la hermandad", en *Esperanza Macarena en el XV aniversario de su coronación canónica*, Sevilla, Guadalquivir, 1989, pp. 435-436.

Qué injusto es el olvido que pasa por encima de la nobleza, del arte, de la importancia...

Fue grabada por el Carmen de Salteras en 2002, por la Municipal de Aracena en 2008 y finalmente por una banda formada por antiguos miembros de Soria 9 en 2014 en discos titulados *25 aniversario macareno del Carmen de Salteras*, *Esperanza Macarena* y *Antología militar cofrade*²⁷.

En sus años de retiro, en los que nunca cejó en su empeño por dirigir las bandas de su localidad, en 2008 falleció su esposa, con la que había compartido su vida durante más de cincuenta años de matrimonio. El compositor perdió un soporte vital, pasó días de angustia, soportó la llegada de funestos días de soledad, pero, hombre de fe, se refugió en la Esperanza en su consuelo y amor para componer la que sería su última marcha procesional con un título que, por un lado, manifiesta el desgarramiento del dolor, pero por el otro la seguridad de que la Madre de los Cielos no va a dejar de escuchar la súplica del maestro: *Ampárala Virgen Macarena*.

La composición fue estrenada en Sevilla el 14 de febrero de 2009 en un concierto ofrecido por la banda municipal de Aracena ante la venerada imagen en la Basílica Mayor, lo que dio pie a la grabación de un disco por la misma entidad con el título de *Esperanza y Macarena*. La marcha es todo un canto fúnebre con compases aguerridos que denotan el poder de la aflicción, pero también la rítmica petición a la Virgen por la salvación de la mujer querida, de la esposa amada, para que goce de una nueva vida sin fin en el Reino de los Cielos; como recuerdo afectuoso a la dicha esposa, el trío reproduce la melodía de una sonatina para piano dedicada a su mujer y escrita en 2003. Que yo sepa, no ha sido tocada en la calle, aunque sí se recuperó en 2014 *Esperanza Macarena* en los fastos de las bodas de oro de la coronación canónica de la Virgen de Sevilla.

²⁷ Colección del autor.

Las partituras originales dedicadas a la Señora están siendo recogidas de diferentes secciones para dedicarle una especial en el archivo de la hermandad, según me cuenta don Nicolás Gallardo González, responsable general, al que agradezco su voluntariosa solicitud. El maestro fue invitado por la hermandad a dirigir *Ampárala Virgen Macarena* en su estreno de 2008, pero no pudo asistir; sin embargo, no he encontrado referencias documentales de *Esperanza Macarena*, tal como denota el *Libro de actas de cabildo de oficiales*, nº 12, 1945-1950.

APORTACIÓN A LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN EL SUROESTE DE BADAJOZ: BANDAS DE MÚSICA Y ENSEÑANZA MUSICAL EN FREGENAL DE LA SIERRA (1842-1962)

*CONTRIBUTION TO MUSIC HISTORY IN THE SOUTHWEST OF BADAJOZ:
MUSIC BANDS AND MUSIC TEACHING IN FREGENAL DE LA SIERRA
(1842-1962)*

Rafael Caso Amador

Cronista Oficial de Fregenal de la Sierra
rcasoamador@gmail.com

RESUMEN: En el contexto de la evolución demográfica y social de Fregenal de la Sierra, población del suroeste de la actual provincia de Badajoz, se analizan el nacimiento y desarrollo de las Bandas de Música financiadas por la corporación municipal como expresión de programas políticos que las incluyen e impulsan al entenderlas como elemento de prestigio y expresión del auge de la localidad, especialmente a partir de la concesión del título de ciudad en 1873. Se expone como esta presencia de la música se acompaña de una labor de mecenazgo cultural, que se extiende desde el mantenimiento de la Banda de Música a la paralela financiación de clases de música y la concesión de becas a jóvenes artistas destacados de la población, entre los que se incluyen algunos músicos.

SUMMARY: In the context of the demographic and social evolution of Fregenal de la Sierra, a town in the southwest of the province of Badajoz, the birth and development of Music Bands is analyzed. They are financed by the local corporation as an expression of political programs that include them as an element of prestige and as an expression of the rise of the town, especially after being granted the title of city in 1873. It is explained how this presence of music is accompanied by a work of cultural patronage, which extends from the maintenance of the Music Band along with financing classes and granting scholarships to out-standing young artists from the town, including some musicians.

Rafael Caso Amador

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 227-253
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. INTRODUCCIÓN

Situada en el suroeste de la actual provincia de Badajoz, la población extremeña de Fregenal de la Sierra presenta el rasgo particular de haber pertenecido hasta la división territorial de 1833 al Reino de Sevilla, aunque eclesiásticamente estaba integrada en el obispado de Badajoz. Ya en esos momentos había iniciado un despegue económico que acompañó al crecimiento demográfico patente desde la década de 1820, desde 1836 además como centro del partido judicial de su nombre, lo que le conferirá un protagonismo adicional en la actividad política de ámbito comarcal y su presencia en los centros de decisión regionales y nacionales.

Ese crecimiento demográfico y económico, que en la segunda mitad del XIX incluirá también un desarrollo industrial basado especialmente en sectores como el corchotaponero, será la razón de la expansión urbanística y del embellecimiento de su casco urbano, especialmente cuando al obtener el título de ciudad durante el reinado de Amadeo I de Saboya se aborden desde las sucesivas corporaciones planes específicos de mejora¹.

Y ese largo ciclo de prosperidad, que alcanza un culmen en las décadas finales del XIX e iniciales del XX aunque no llegó a dar solución a problemas sociales estructurales, tuvo también un reflejo en el ámbito de la cultura, con creación y dotación de escuelas y centros educativos, existencia de imprentas de las que saldrá una larga serie de publicaciones, tanto periódicas como libros, presencia de artistas locales para cuya formación las sucesivas corporaciones mantuvieron una labor de mecenazgo².

En este ámbito cultural, la música es un elemento más, poco estudiado todavía³, destacado al ser entendido tanto como elemento de prestigio de las

¹ Un acercamiento a este tema en CASO AMADOR, Rafael, "Datos sobre el desarrollo urbano de Fregenal de la Sierra", *La Fontanilla* (Fregenal de la Sierra), nº 7 y nº 8, 1987/1987, pp. 14-15 y 22-23.

² CASO AMADOR, Rafael, "El mecenazgo artístico del Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra (Badajoz): De Eugenio Hermoso a José Barragán (1898-1941)", en LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe (Coord.), *La cultura extremeña entre el Romanticismo y el Modernismo. I Centenario de la muerte de Nicolás Megía (1845-1817)*. Actas II Congreso de la Federación Extremadura Histórica. XVIII Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, Fuente de Cantos, Extremadura Histórica-Asociación Cultural Lucerna-Sociedad Extremeña de Historia, 2018, pp. 171-184.

³ Es de destacar SERRANO BLANCO, Juan Andrés, "La banda Municipal de Música de Fregenal. Apuntes históricos", *Hoy Fregenal*, 22 octubre 2018, disponible en internet en <https://fregenal.hoy.es/noticias/201810/22/banda-municipal-musica-fregenal-20181022103810.html>.

mismas autoridades políticas, como por ser expresión del elevado nivel cultural, no solo de sectores sociales medios y acomodados, de formación académica, sino también de las clases subalternas, que mantienen y enriquecen expresiones seculares de la cultura popular tradicional.

Como aportación al conocimiento de la historia de la música en Fregenal de la Sierra se hace una primera aproximación, presentando una serie de datos referidos a las bandas y agrupaciones musicales en su doble aspecto de esparcimiento y espectáculo y de instituciones educativas.

Este estudio se ha visto limitado por la escasez y fragmentariedad de las fuentes históricas disponibles, restringidas en las escritas a las actas de las sesiones del Ayuntamiento y a las hemerográficas y en las gráficas a unas muy escasas fotografías. En el futuro es de desear la localización de nuevas fuentes archivísticas, especialmente de origen familiar, así como orales.

II. LOS ORÍGENES

A finales de julio de 1842 hay un primer testimonio que informa de que en el presupuesto de la Diputación Provincial de Badajoz se había incluido una asignación de dos reales y medio al tambor de la Milicia Nacional de Fregenal, que contaba en la entonces villa con dos compañías que se habían organizado pocos años antes, en 1838.

Según el acuerdo municipal de 1842, que argumentaba las escasas obligaciones del tambor, limitadas a tocar la retreta por las noches, se decide reducir su salario imponiéndole además la obligación de asistir a los restantes actos de la milicia y actuar en la banda que se está organizando, la denominada "música". En ella figuraba ya en esos momentos como "músico mayor" Antonio Amador, al que se le incrementa la retribución con la cantidad sobrante, aunque su estado eclesiástico hace temer su abandono de la institución⁴.

Por otro lado, la insuficiencia económica del presupuesto disponible lleva a considerar la posibilidad de establecer un nuevo arbitrio con destino al fomento de la banda en formación y la adquisición de instrumentos, para lo que se habían organizado con anterioridad capeas y novilladas, además de un donativo entre los aficionados y personas más adineradas de la localidad. Los responsables de la gestión eran, además del músico mayor, Cayetano Bravo Guerra, Antonio Bravo Fabián y el secretario del Ayuntamiento, D. Antonio de

⁴ Archivo Municipal de Fregenal (en adelante, AMF), Registros de Actas de sesiones, caja, 53.1, sesión ordinaria de 31 de julio de 1842, f. 75r.

la Cruz Domínguez, que habían presentado un presupuesto de ingresos y gastos “para que en todo tiempo conste la inversion de estos fondos para un obgeto tan loable en utilidad del publico que se interesa en ello”⁵.

Pero un año después, y según informe del alcalde, las dificultades económicas siguen impidiendo el normal funcionamiento de la que se denomina como “música de la Milicia Nacional”, de tal manera que a finales de mayo de 1843 se informa de que a pesar de los gastos realizados especialmente en la compra de instrumentos no es posible garantizar su continuidad si no se establece una retribución más elevada para el “maestro director”, ya que el real diario que se había fijado por la Corporación anterior era insuficiente para que pueda atender a la instrucción de sus discípulos, que son calificados como “pobres que no tienen para pagar su instrucción”⁶.

El alcalde, conforme al encargo que se le hizo, ha acordado con otro “músico director”, del que no se llega a recoger su nombre, una retribución global de 100 ducados, 80 para la retribución de su trabajo y los 20 restantes para ayuda a otros gastos. A esa cantidad, ya recogida en el presupuesto con destino a la música de la Milicia Nacional, propone añadir ahora un real diario para el tambor, por su asistencia a la retreta y ensayos de música en los que figure como redoblante. La corporación, teniendo en cuenta el riesgo de deterioro de los instrumentos ya comprados en caso de interrupción de las actividades del grupo musical, aprueba la actuación del alcalde, manteniendo la posibilidad de fijar nuevos arbitrios⁷. Entre esos gravámenes especiales nuevamente se incluye la celebración de “capeas de novilladas” en la plaza de toros, para las que se solicita, en junio de 1843, licencia del gobernador provincial⁸.

Pocos meses después, a comienzos de octubre, se acuerda que los procuradores síndicos examinen las cuentas presentadas, momento en que queda constancia escrita de como la decisión tomada en 1842 para organizar la Banda había incluido una comisión especial al ya citado escribano Antonio de la Cruz por su calidad de teniente de la Milicia Nacional y con el objetivo de “evitar los crecidos costos que se originaban que de continuo se orijinaban en traer músicos de fuera para cualesquiera funciones religiosas y profanas que ordinariamente // suelen celebrarse en esta poblacion”⁹.

⁵ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 531., f. 75v.

⁶ Ibidem, caja 53.2, sesión ordinaria de 21 de mayo de 1843, ff. 62v.

⁷ Ibid., f. 63r.

⁸ Ib., sesión de 11 de junio de 1843, ff. 70v-71r.

⁹ Ib., sesión ordinaria de 1 de octubre de 1843, ff. 120v-121r.

Aunque habría que confirmar documentalmente la hipótesis, se puede dar por supuesta la continuidad de la Banda de Música de la Milicia Nacional más allá de la disolución de la institución.

III. LA BANDA DE MÚSICA MUNICIPAL EN EL SIGLO XIX

El siguiente testimonio documental localizado es más de treinta años posterior, de mediados de enero de 1875.

En esos momentos funcionaba una banda de música municipal, con un director a su cabeza, Santiago Carbajal Treviño, con quien se formaliza un contrato por un periodo de cuatro años.

El acta de la sesión correspondiente¹⁰ es del máximo interés, ya que no solo informa del normal funcionamiento de la Banda de Música, de la que se describen algunos de los instrumentos de los que dispone, sino también de la dedicación de su director a la enseñanza, así como de la existencia de una Sociedad Filarmónica.

El 17 de enero de 1875 Santiago Carbajal Triviño, en su calidad de director “que viene siendo” de la Banda de Música”, comparece ante el pleno del Ayuntamiento, reunido en sesión ordinaria, dando testimonio del apoyo que está recibiendo de la corporación, que ha facilitado su labor de enseñanza de los conocimientos musicales al igual que la Sociedad filarmónica por él mencionada, una protección que además ha permitido conseguir unos adelantos de la Banda de Música que califica como “notorios y sorprendentes”.

Hace relación a continuación de los instrumentos de los que se ha hecho cargo, tanto pertenecientes al Municipio como a la Sociedad Filarmónica y una al parecer también existente “orquesta de cuerda”¹¹, todos los cuales son usados por la Banda de Música.

Solicita finalmente la elaboración de un contrato por el tiempo que el Ayuntamiento juzgue necesario y con el salario conveniente, petición a la que acceden los miembros de la corporación asistentes, tras considerar el entu-

¹⁰ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 55.8, sesión ordinaria de 17 de enero de 1875, ff. 81v-82r.

¹¹ Ibidem, f. 82r: “Que esta hecho cargo de los instrumentos siguientes pertenecientes al Municipio. Un Requinto (¿): Cuatro clarinetes, de ellos dos inútiles; Un trombon; Un bombardino; Dos cornetines, uno de ellos inútil: Un Bombardon; Un Baritono. Que pertenecen a la Sociedad Filarmónica. Un fiscorno. Dos cornetines; Un clarinete; Un trombon; Un bombardino; Un flautin; Una Bastuba. Y tambien que pertenece a la Orquesta de cuerda Un bombardino que se toca en la orquesta de viento”.

siasmo con que actúa el peticionario y que “debido al zelo de dicho profesor son evidentemente notorios los adelantos obtenidos que merecen justa y equitativa recompensa”.

El contrato acordado tendría una duración de cuatro años y un salario anual de 365 pesetas con cargo al capítulo de imprevistos del presupuesto, con la obligación suplementaria de continuar las enseñanzas musicales y seguir asistiendo a las academias musicales como venía haciendo, aunque sin retribución por parte de los alumnos; se establece además como obligatoria la intervención de la Banda de Música en todas las “funciones cívico-religiosas que vienen en costumbre”, igualmente sin pago suplementario alguno. Queda encargado también del cuidado de los instrumentos pertenecientes al Municipio, sin que en este caso se acceda a la cesión que había pedido, al argumentarse su adquisición con fondos públicos.

Este contrato es refrendado al año siguiente por la nueva corporación¹².

Todavía continúa ocupando la plaza en 1882, cuando se acuerda abonarle 100 pesetas, recogidas en el presupuesto adicional en concepto de gratificación por la participación de la formación musical que dirigía a actos independientes de los que tenía obligación contractual de asistir¹³.

La Banda de Música, con Santiago Carbajal al frente, estará presente al año siguiente, 1883, en los actos que se organizaron para celebrar la conclusión de un grave conflicto, el provocado por la construcción del cementerio general que desde dos años antes había provocado un duro enfrentamiento entre las autoridades municipales y eclesiásticas¹⁴.

¹² “Igualmente se acordó por el Ayuntamiento quedar en su fuerza y vigor el acuerdo de diez y siete de enero de mil ochocientos setenta y cinco referente al contrato verificado por cuatro años con D. Santiago Carbajal Director de la Banda de Música”: AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 56.3, sesión ordinaria de 2 de abril de 1876, f. 5r.

¹³ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 56.5, sesión ordinaria de 4 de junio de 1882, f. 147v.

¹⁴ “Que en la hora de las nueve de la noche de este día haya repique general de campanas y que la Banda de Música recorra la población tocando piezas de su escogido repertorio, y a la entrada en la población del Sr. Gobernador y Comisiones del Cabildo Catedral y de este Ayuntamiento, igual repique general de campanas y la Música que este convenientemente colocada a la referida entrada, invitándose al vecindario para que a aquella hora ilumine los balcones y ventanas de las fachadas de las respectivas casas en señal de alegría y regocijo por tan plausible acontecimiento”: AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 57.2, sesión extraordinaria de 27 de julio 1883, f. 18v.

Pero en 1884 el grupo musical municipal será la causa directa de un enfrentamiento político en el seno de la corporación municipal, que acabará motivando la destitución de Santiago Carbajal como director de la Banda tras al menos una década de ejercicio del cargo.

El conflicto tiene una primera plasmación documental en la sesión de la corporación municipal frexnense de 23 de marzo¹⁵, declarada secreta a petición del concejal D. Gonzalo Sánchez Arjona tras denunciar que el alcalde había tomado decisiones, que no llegan a especificarse, sobre la Banda de Música en relación con su participación en un acto político de carácter público.

Tras aceptarse el carácter secreto de la sesión, que obliga a la salida del salón de actos del público asistente, el mismo concejal, sin llegar a concretar los hechos, afirma que la Banda y su Director, tras la convocatoria del alcalde, se negaron a asistir tres días antes a “una manifestacion publica de caracter politico”, negativa que habría dado lugar a que éste tomara decisiones que tampoco se aclaran pero que parecen tener un carácter de represalia por el incumplimiento de la orden recibida y de las que Gonzalo Sánchez Arjona solicita explicaciones¹⁶.

Pero el alcalde, Francisco Sánchez Arjona y Carbajo, el mismo bajo cuyo mandato se había firmado el contrato con Santiago Carbajal en 1882, se niega a dar explicaciones, argumentando que está instruyendo un “expediente gubernativo”, en el que se demostraría la oportunidad de las decisiones que había adoptado¹⁷.

El carácter de esas decisiones se aclara en la sesión de 11 de mayo¹⁸, cuando el mismo concejal Gonzalo Sánchez Arjona, esta vez con el apoyo explícito de su compañero de corporación D. Rodrigo Sánchez Arjona, solicitan explicación sobre la suspensión de Santiago Carbajal como Director de la Banda Municipal, llegando el segundo a acusar al alcalde, que ejercía su car-

¹⁵ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 57.2, sesión ordinaria de 23 de marzo de 1884, f. 92r.-v.

¹⁶ “rogaba al Sr. Presidente se sirviese explicar en razon a que dicha Orquesta es municipal y los Ayuntamientos que no son mas que corporaciones economico administrativas no les es dable egercitar actos politicos y de ahi el porqué al Sr. Presidente pedia explicaciones sobre las medidas que hubiera adoptado en el particular”, Ibidem, f. 92v.

¹⁷ “El Sr. Alcalde Presidente manifestó: que no daba esplicaciones algunas y que estaba instruyendo un espediente gubernativo y en el se demostrará oportunamente las resoluciones que ha adoptado; que no permitia se hablase mas sobre el asunto y levantó la sesión”. Ibid.

¹⁸ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 57.2, sesión ordinaria de 11 de mayo de 1884, ff. 103v-104r.

go de forma interina, de carecer de facultades para imponer esa medida. El alcalde, tras retirarle la palabra al segundo de los concejales reclamantes, vuelve a remitirse al expediente iniciado y acusa a los concejales de atacarlo personalmente¹⁹.

A finales del mismo mes de mayo queda constancia de la decisión del alcalde de haber suspendido de sus funciones a Santiago Carvajal Triviño y del subsiguiente nombramiento de Dámaso Chávez Blanco como Director interino de la Banda, medidas que obtienen ahora el refrendo de la corporación²⁰.

No hay datos claros sobre la función anterior del nuevo director, pero a través de informaciones posteriores parece que ejercía la función de subdirector, y en cualquier caso colaboraba con Santiago Carbajal en trabajos de recopilación de melodías populares, como los materiales que hacen llegar en 1884 mencionados en la publicación *El folk-lore frexnense y bético extremeño*²¹.

La Banda sigue funcionando en los años siguientes, en el contexto de sucesivas corporaciones municipales que mantienen una labor de mecenazgo en otros ámbitos culturales, como las becas a jóvenes artistas de la localidad, y en el contexto de un proceso de desarrollo socioeconómico²². Por ello, en 1887 se incluye en el presupuesto adicional, a petición del concejal D. Ezequiel Amador (que ya anteriormente había aparecido vinculado al grupo), la cantidad de 500 pesetas para el arreglo de los instrumentos, de los que se menciona su mal estado general²³.

¹⁹ Ibid., f. 104r. La existencia de fuertes tensiones en el seno de la corporación, trasunto de conflictos sociales y políticos, se evidencia a través de la intervención siguiente del Concejal D. Gonzalo que solicita “no permitiese la Presidencia la permanencia de dependientes armados, pues ha observado que al levantarse el Sr. Alcalde en ademan violento se levantaron dos de aquellos a lo que contestó el Sr. Presidente: que lo harían como un acto de urbanidad, y que en cuanto a la violencia en levantarse es por no ser viejo”.

²⁰ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 57.2, sesión ordinaria de 25 de mayo de 1884, f. 115v.

²¹ *El folk-lore frexnense y Bético-extremeño. Órgano temporal de las Sociedades de este nombre*, ed. facsímil con estudio introductorio de Javier Marcos Arévalo, Badajoz, Diputación Provincial, 1988, p. 343. Esta entrega de materiales etnográficos musicales es descrita así: “En la recolección de materiales referentes al Folklore músico tenemos que agradecer los buenos servicios que a esta Sociedad viene dispensando nuestro apreciable amigo D.M.D.S el cual se ha servido remitirnos, fielmente transcritas al pentágrama, varias piezas de música popular. Igual obsequio debemos a los Sres. D. Santiago Carvajal y D. Dámaso Chávez”. Años más tarde, Bonifacio Gil atribuiría la recopilación de estos materiales solo a Dámaso Chávez, al que además calificaba como Director de la banda de Fregenal (GIL, Bonifacio, “Hallazgo de veintiocho canciones populares de Extremadura, recogidas en los años 1884-85”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo II, nº 4, 1946, p. 429).

²² Véase sobre este tema CASO AMADOR, Rafael, “El mecenazgo artístico ...”, *passim*.

²³ AMF, Registros de Actas de sesiones, caja 57.4, sesión ordinaria de 30 de enero de 1887, f. 114r-v.

Pero sobre la Dirección de la Banda un acuerdo del Ayuntamiento de 1891 plantea el problema de quién ostentaba oficialmente el cargo. El 17 de mayo de este año D. Enrique Rui-Díaz Vázquez presenta una solicitud en la que expone que desde inicios del mes de marzo anterior venía ejerciendo el cargo de Director interino por la imposibilidad física de Santiago Carvajal para ejercerlo, lo que parece indicar que era éste quien seguía teniendo esa plaza en propiedad a pesar del acuerdo referente a Dámaso Chávez en 1884²⁴.

Esta posibilidad parece confirmarla el hecho de que la corporación frexnense accede a la solicitud tras considerar que Santiago Carvajal “sufre una parálisis hemipléjica de dudosa curacion”, acordando conferir la propiedad del cargo al solicitante con el mismo sueldo y en las mismas condiciones que lo tenía el director anterior.

Conforme a su función de factor de prestigio de la localidad, de sus autoridades, la Banda participa en acontecimientos especiales como, en 1893, la recepción oficial al Obispo de Badajoz, que el septiembre de ese año llega a la localidad a través de la línea ferroviaria en funcionamiento desde pocos años antes, siendo recibido en la estación por la Corporación municipal, autoridades eclesiásticas locales, judiciales y militares, “y que a la entrada del tren en el andén la Banda de Música municipal toque la Marcha acostumbrada”²⁵.

Sobre su director, la noticia del fallecimiento de Dámaso Chávez el 12 de enero de 1899 viene a confirmar que este ejercía la función de Subdirector, tal como es calificado en el acta municipal en que se da a conocer la noticia. Y en el acuerdo que se toma a continuación se decide precisamente la supresión de esa plaza, eliminando su dotación en el siguiente presupuesto, acordándose paralelamente el aumento en 75 céntimos diarios del salario del Director, Enrique Rui-Díaz, que veía incrementado su trabajo y funciones.

IV. LA BANDA DE MÚSICA MUNICIPAL EN EL SIGLO XX

Es a partir de comienzos del siglo XX cuando las fuentes hemerográficas vienen a completar los datos que hasta esos momentos procedían en su totalidad de otra tan limitada como la constituida por los acuerdos del ayuntamiento contenidos en los libros de actas, que, como se ha visto anteriormente, dejan en la penumbra aspectos importantes y periodos a veces extensos.

²⁴ *Ibidem*, caja 58.3, Sesión ordinaria de 17 de mayo de 1891, ff. 111r.

²⁵ *Ibid.*, caja 59.2, sesión ordinaria de 3 de septiembre de 1893, f. 41r.-42r.

Es un periodo además que viene a coincidir con el protagonismo de la familia Rui-Díaz al frente de la Banda, que comienza con el ya mencionado Enrique Rui-Díaz Vázquez en 1891 y continúa con su hijo Antonio Rui-Díaz Trujillanos a partir de 1917 y hasta su muerte en 1962.

Enrique Rui-Díaz Vázquez había nacido en Llerena, hijo de Antonio Rui-Díaz Facio, natural de Chiclana, y de la madrileña María Vázquez Núñez. En 1893, con ocasión del nacimiento de su hijo Enrique²⁶, se le localiza en la localidad de Valencia del Ventoso, de donde aparece como vecino junto a su esposa Felisa Trujillanos²⁷, ejerciendo como organista²⁸.

Esta circunstancia plantea dudas sobre su estancia permanente en Fregenal desde 1891, cuando es designado director de la Banda por los problemas de salud de Santiago Carvajal, hasta su traslado definitivo desde la población vecina.

Pero su presencia en Fregenal es segura en 1899, fecha de su nombramiento oficial como Director, cuando la Banda participa en actos especiales como la función religiosa celebrada en la ermita de la Virgen de los Remedios costeada por los soldados repatriados de la guerra de Cuba, en la que interpretó una marcha ante los fieles asistentes reunidos en la Plaza de la Constitución, antes de la salida de la procesión, y otra a la llegada a la ermita, distante siete kilómetros de la población²⁹.

También se le encuentra en los actos de 1906, así como en 1914 cuando solicita una ayuda económica del Ayuntamiento frexnense para que su hijo Antonio pueda cursar estudios de violín³⁰, argumentando lógicamente la insuficiencia de su salario para poder financiarlos.

²⁶ La figura de este hijo, Enrique Rui-Díaz Trujillanos, hijo de Rui-Díaz Vázquez, con el que a veces se le confunde, es de un gran interés. Datos básicos para su biografía en RODRÍGUEZ RASERO, José Luis, "La Banda de Música de Higuera la Real", *La Higuera* (Higuera la Real), nº 4, diciembre 2000, pp. 20-25 y en varias entradas del blog <https://jeanfiguier.wordpress.com> Pero su trabajo como director también de la de Mérida, tratado en DE LA BARRERA ANTÓN, José Luis, *Mérida. Crónicas de un pueblo*, Mérida, 2016, pp. 229-232, su labor compositiva, y aspectos como su participación en el debate sobre la música popular extremeña merecen un estudio monográfico.

²⁷ Archivo Diocesano de Mérida-Badajoz, Valencia del Ventoso, Bautismos, libro 22º, 1892-1895, acta de bautismo de 11 de marzo de 1893, f. 107r.

²⁸ RODRÍGUEZ RASERO, José Luis, op. cit. p. 22.

²⁹ *La Región Extremeña. Diario republicano*, Badajoz, año XXXVI, nº 4.012, 8 de febrero de 1899, p. 2.

³⁰ AMF, registro de Actas de Sesiones de Plenos, caja 61.7, sesión ordinaria de 21 de julio de 1914, ff. 46v-47r.

En un ambiente cultural brillante, como era el de la sociedad frexnense de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX³¹, la música tuvo una notable presencia, que se expresó en la frecuente celebración de conciertos e interpretaciones musicales.

Ya a principios del siglo, la celebración en 1906 del cuarto centenario de la designación de la Virgen de los Remedios como patrona de Fregenal de la Sierra tuvo una marcada solemnidad, organizándose numerosos actos tanto religiosos como civiles, con la participación de numerosos personajes del ámbito religiosos, político y cultural, en los que llegó a haber una representación de la casa real a través del marqués de Riocabado³².

Durante la celebración del centenario del patronazgo de la Virgen de los Remedios, la Banda de Música Municipal, bajo la dirección de Enrique Rui-Díaz Vázquez, tuvo una presencia permanente, ampliamente testimoniada en la documentación consultada, tanto local como regional.

Un preámbulo a las celebraciones se localiza en enero de ese año, cuando el inspector nombrado para la Banda por el ayuntamiento, el concejal Baldomero Regalado, expone en la sesión ordinaria del día 21 “que las doscientas cincuenta pesetas que de festejos se dedican a adquisición de instrumentos y uniformes es cantidad insuficiente hasta el punto de no bastar apenas para la compra de un solo instrumento; que es de todo punto necesario mejorar algo la situación de la banda si ha de tomar parte dignamente en los festejos y si no ha de hacer un papel desairado en ellos, rogando parta evitarlo que se aumente lo presupuestado para la banda”. Sus razones son atendidas por el resto de concejales, que, aceptando las razones expuestas y la “necesidad de presentar decorosamente la banda”, acuerdan triplicar el presupuesto inicial, detrayendo las cantidades necesarias de otros capítulos³³.

Otro preámbulo es la marcha que regala al ayuntamiento para su Banda de Música D. Damián López Sánchez, músico mayor del Regimiento de Infantería de Castilla, según se comunica en sesión del 25 de marzo, decidiéndose entonces que quedaba adoptada como Marcha Municipal³⁴.

³¹ Sobre este mundo cultural, véase CASO AMADOR, Rafael, “La celebración del IV Centenario del nacimiento de Benito Arias Montano: Los Juegos Florales de Fregenal de la Sierra de 1925”, en *Arias Montano, su vida y su obra* (ed. facsímil de la de 1927), Fregenal de la Sierra, Seminario Lingüístico-Pedagógico, 1998, pp. XIII-XXXVI.

³² CASO AMADOR, Rafael, *El santuario de Nra. Sra. de los Remedios de Fregenal de la Sierra. Origen y desarrollo histórico*, Fregenal de la Sierra, 2004, pp. 213-214.

³³ AMF, Registros Actas de Sesiones de Plenos, caja 60.6, sesión de 21 de enero de 1906, ff. 10v-11r.

³⁴ *Ibidem*, sesión de 25 de marzo de 1906, f. 28r.

Por su parte, la Junta de la Coronación, organismo encargado de la gestión de los festejos del Centenario, había acordado “pagar a la Banda Municipal de Música por los servicios que preste durante los días de la fiesta”, al tener en cuenta que los músicos que la integraban eran trabajadores que debían vivir de sus jornales³⁵. Pero la decisión no obtuvo el refrendo de los concejales, parte de los cuales opinaron que la Banda debía participar gratuitamente en todos los actos en que el Ayuntamiento la necesitase, mientras que otros consideraron que solo debía tocar en los actos fijados con antelación entre los que no se encontraban los que se estaban organizando. Tras un debate entre los dos grupos se acordó concederles una gratificación de 150 pesetas, comprometiéndose por su parte la Banda a tocar cuando fuera requerida por el alcalde.

De 1906 es también la noticia de las piezas interpretadas en el llamado Paseo de la Perrunilla, en la actual Plaza de la Constitución, durante el verano de 1906, en un concierto que tuvo una duración de dos horas, de 9 a 11 de la noche³⁶.

En los años siguientes los datos son igualmente abundantes, como los referentes a la “velada musical-literaria” celebrada en el Teatro Sebastián en abril de 1915, una de cuyas reseñas periodísticas³⁷ comenzaba por elogiar la actividad de la familia Rui-Díaz en los siguientes términos:

“... los aficionados a la música pudimos admirar y ver las cualidades artísticas de la familia Rui-Díaz, cuyo miembro menor Antonio Rui-Díaz demostró gran maestría en el manejo del violín, y que aprovecha el pequeño sacrificio que el Ayuntamiento hace en su favor”.

La velada, dividida en tres partes, incluía, además de la intervención de la Banda de Música, otras de solos de piano, dúos de piano y música, interpretación de sainetes a cargo de artistas aficionados locales, que también entonaron canciones y composiciones corales. Entre las obras una del propio Antonio Rui-Díaz, *Jota aragonesa*.

Otra noticia referente al mismo acto³⁸ identificaba a los intérpretes de varias de las piezas, entre los que resulta de interés señalar cómo el dúo de violín y piano estaba compuesto por Antonio Rui-Díaz, en esos momentos

³⁵ *Ibid.*, sesión ordinaria de 1 de abril de 1906, f. 39v.

³⁶ *Gente Nueva* (Fregenal de la Sierra), año I, nº 7, 25 de julio de 1906, p. 8. El repertorio estuvo compuesto por el pasodoble *Los Barrios*, la mazurka *Sensitiva*, el capricho *Sinfonía Lacosta*, la jota *La Dolores* y el pasodoble *Extremadura*.

³⁷ *La Región Extremeña. Diario republicano*, Badajoz, año LXI, nº 12.247, 4 de mayo de 1915, p. 1.

³⁸ *Correo de la Mañana. Diario independiente*, Badajoz, año II, nº 426, 30 de abril de 1915, p. 2.

estudiante todavía en Sevilla, y el también estudiante de música Leandro Castaño, que, al igual que su compañero, sería años más tarde director de la Banda de Música frexnense³⁹.

Un año posterior, de 1916, es la Fiesta cervantina celebrada el 23 de abril, igualmente en el teatro Sebastián, con motivo del tercer centenario de la muerte del autor de *La Galatea*. En este caso, los actos, de carácter mayoritariamente literario (lectura de un discurso biográfico sobre Miguel de Cervantes, de pasajes del *Quijote*, declamación de versos a él dedicados, etc.) fueron complementados con interpretaciones musicales, tanto de un coro infantil de la escuela graduada como solos de violín de nuevo por Antonio Rui-Díaz, acompañado esta vez al piano por su padre y de nuevo por Leandro Castaño⁴⁰.

Pero la Banda también participaba en actos al aire libre, preferentemente en el centro de la población, en el Paseo de la Constitución, siendo expresión de esta presencia habitual la construcción de un kiosco, que complementaba el palco ya existente en la plaza de toros situada en el interior del próximo castillo bajomedieval. De este modo, en mayo de 1914 el alcalde propone su construcción, que es aprobada por los concejales, acordándose construirla adosada a la entrada a la iglesia parroquial de Santa María, de manera que además de servir de plataforma para la Banda el espacio subyacente sirviera también de almacén.

Respecto a su dirección, en 1917 muere Enrique Rui-Díaz Vázquez, en coincidencia con el fallecimiento también del músico de primera D. Ramón Galán. Con ese motivo, en la sesión del pleno del Ayuntamiento de 23 de octubre de ese año se toman varios acuerdos sobre el grupo musical.

En primer lugar, se hace constar el pésame por la pérdida de ambos músicos; en cuanto a su director la corporación hace constar además que “durante muchos años estuvo al frente de dicho organismo artístico, el que alcanzó, por su competente y acertada dirección merecido renombre entre las demás de su clase en la provincia”, lo que vuelve a expresar la consideración de la Banda como elemento de prestigio de la localidad⁴¹.

³⁹ Las obras interpretadas fueron *Romanza andaluza* y *Aires bohemios* de Sarasate, y *Adiós al alcázar* de Palatín. El hermano de Antonio, Enrique, ejecutó por su parte al piano *Polonesa de Pares* y *Viva Navarra*.

⁴⁰ DOMÍNGUEZ ESTEBAN, José L. “La fiesta Cervantina”, en *Correo de la Mañana. Diario independiente*, Badajoz, año III, nº 786, 26 de abril de 1916, p. 2.

⁴¹ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones, caja 62.2, sesión de 23 de octubre de 1917, f. 52r.

En segundo lugar, se nombra nuevo director al ya mencionado Leandro Castaño Iglesias y como subdirector o segundo director a Antonio Ruidiaz Trujillanos, fijándose para ambos una retribución anual de 638,75 céntimos, equivalente a la consignada en el presupuesto vigente para el director y el músico de primera fallecidos. Aparte de las labores de dirección ambos quedan obligados “a proporcionar enseñanza gratuita en el local de la Academia y durante dos horas en todos los días laborables a los jóvenes pobres de la localidad que deseen recibir instrucción musical”⁴², una prueba más de la labor educativa que se venía realizando desde la Banda de Música, como además había expresado al alcalde, José Remedios Porrino, al plantear la propuesta que es aceptada por unanimidad por los concejales, afirmando que era “altamente beneficiosa para la cultura y recreo del vecindario la reorganización de la expresada Banda”.

Pero Leandro Castaños presenta su renuncia al año siguiente, 1918, por “trasladar su residencia a otra localidad”, según comunica el alcalde en la sesión de 12 de marzo de 1918⁴³.

La figura de Leandro Castaño es poco conocida, limitándose los trabajos publicados a dejar constancia de su presencia como director de la Banda de Música de Fregenal⁴⁴ y al análisis más pormenorizado de su labor durante su etapa como director de la de Fuente de Cantos⁴⁵.

Nacido en Fregenal de la Sierra el 26 de octubre de 1892, había recibido una formación musical inicial desde los 13 años por la profesora de piano doña Pilar González, probablemente en la misma Fregenal, trasladándose después a Madrid para continuar estudios superiores⁴⁶. En Madrid recibe formación de la profesora del Real Conservatorio D^a. Concepción Domínguez entre desde junio a septiembre de 1915 cuando se presentó a exámenes en dicho Conservatorio, y teniendo que continuar sus estudios a pesar de tener que ingresar como soldado en el Regimiento de Infantería Inmemorial del

⁴² Ibidem, ff. 52v-53r.

⁴³ Ibid., caja 62.3, sesión ordinaria de 12 de marzo de 1918, ff. 32r-v.

⁴⁴ SERRANO BLANCO, Juan Andrés, Op. cit.

⁴⁵ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, “Música para la República. La Banda Municipal de Fuente de Cantos, 1931-1936”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXI, número Extraordinario, 2015, pp. 479-500.

⁴⁶ *La Región Extremeña. Diario republicano*, año LXIII, nº 12.859, 16 de mayo de 1917, p. 2. A esta profesora, interesante figura femenina en la que convendría profundizar al igual que la del Real Conservatorio de Madrid que le forma más tarde, se la califica como excelente profesora, afirmándose que “en muy poco tiempo le colocó por su capacidad a envidiable altura”

Rey nº 1. En 1917 continuaba todavía estudios de Armonía, habiendo compuesto hasta ese momento un total de 17 obras, entre ellas un capricho para sexteto titulado *Ramo de pensamientos*, que dedicó al Liceo de Artesanos de Badajoz.

Es en esos momentos cuando, contando con 25 años, recibe una especial atención periodística, sobre todo en publicaciones de carácter republicano, como el diario pacense *La Región Extremeña*, de donde proceden los datos anteriores, y en otras de difusión nacional como el semanario *Mundo Gráfico*, que llega a publicar también su fotografía con un pie laudatorio.



Fig. 1: Leandro Castaño Iglesias en 1925 (*Mundo Gráfico*, nº 302, 8 agosto 1917, p. 17).

Tras su renuncia de la plaza de Fregenal en marzo de 1918, marchó a Fuente de Cantos donde, como su director, se encargará de la refundación de la Banda de Música de aquella localidad, definida como “Banda Municipal de música, dotada de instrumentos y material suficiente para su organización y uniformada”⁴⁷, y redactará su Reglamento de régimen interior dos años más tarde, aunque su dimisión en 1922 alegando que trasladaba su residencia a Fregenal impidió su despegue definitivo hasta años después⁴⁸.

⁴⁷ LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, “Música para la República...”, p. 481.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 482. La transcripción de este Reglamento en <https://www.bandafuentedecantos.es/banda-de-música/historia/reglamento-1920/>

El debut de la Banda fuentecanteña en 1919 es recogido en la prensa regional de la época, como el periódico pacense *Correo de la mañana*, donde se destaca la juventud de los músicos que la componían, la pericia de su director y el carácter multitudinario de su desfile por las calles de la localidad⁴⁹.

Es, por otro lado, durante su estancia en Fuente de Cantos cuando se testimonia la continuidad de su labor como compositor; algunas de sus obras son interpretadas en 1918 por la Orquesta de Badajoz, tales como la ya citada *Ramos de Pensamiento*, *Serenata Española* y *Nido de amor*, para violín y piano, Y *Gran vals de concierto Suite sinfónico*, para orquesta, en cuatro tiempos⁵⁰. Otras composiciones figuraban en el repertorio de orquestas madrileñas y de otras localidades⁵¹.

Volviendo a la Banda de Fregenal, ante la vacante provocada por la renuncia de Castaño Iglesia en 1918 se proponen diversas fórmulas, adoptándose por mayoría la presentada por el concejal Manuel Sánchez Arjona, según la cual se debía hacer cargo interinamente de la plaza vacante el hasta entonces subdirector, Antonio Rui-Díaz, con la retribución que tenía como tal...

“... y si en un plazo prudencial de tres o cuatro meses demuestra su competencia y aptitud para el cargo que se le confiere presentando la Banda completamente organizada se le abonará una gratificación cuya cuantía fijará el Ayuntamiento con cargo a la consignación a la plaza vacante y se le conferirá esta en propiedad; en caso contrario deberá procederse a su provisión por concurso”⁵².

⁴⁹ *Correo de la mañana. Diario independiente*, Badajoz, año VI, nº 1.688, 22 de abril de 1919, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*, Badajoz, año V, nº 1.403, 21 de mayo de 1918, p. 2.

⁵¹ *Ibid.* La noticia acaba con unos párrafos de alabanza al músico frexnense: “cuantos elogios puedan hacerse de referidas obras es poco comparado con los que merece nuestro paisano, pues cuantas veces eran tocadas por el quinteto referidas obras, eran escuchadas con verdadero interés por el numeroso público que concurría a referidos conciertos, siendo todas bien aplaudidas a la terminación de cada número.

Resultan de un conjunto de melodía con la armonía, tan delicado, que se nota el exquisito gusto que en la música tiene el señor Castaño; creemos que continuando por el camino emprendido, pronto figurarán las obras del señor Castaño en las grandes orquestas, pues ya son tocadas en Madrid y otras poblaciones”

⁵² A la propuesta alternativa de los concejales Antonio Carreras y Diego Jaraquemada para otorgar directamente la plaza a Antonio Rui-Díaz con el sueldo íntegro que había tenido su padre antes de la creación de la de subdirector, se había opuesto el alcalde, partidario de cubrirla mediante concurso.

Hijo de Enrique Rui-Díaz Vázquez, Antonio Rui-Díaz Trujillanos, como se indicó anteriormente, había sido pensionado en 1914 por el Ayuntamiento de Fregenal a instancias de su padre para que pudiera cursar estudios de violín. Los asistentes al pleno municipal reconocieron los méritos del joven estudiante, del que, según afirman, habían tenido ocasión de conocer sus aptitudes, por ejemplo en celebraciones como las mencionadas más arriba. Se aducía también, nuevamente, el prestigio que podría recibir la propia localidad en caso de triunfo del beneficiado por la ayuda municipal, una argumentación que resulta de interés para comprender las razones sociopolíticas que impulsaban este mecenazgo:

“Es deber de los Ayuntamientos ayudar a quienes sin su auxilio no podrían desarrollar las facultades de que Dios les dotó y que al hacerlo encuentran legítima compensación a los gastos cuando el día de mañana proporcionan los pensionados días de gloria al pueblo que los vio nacer”⁵³.

Pero en fecha no conocida con exactitud, Antonio Rui-Díaz abandona Fregenal para marchar a Llerena, donde organiza la Banda Municipal de aquella ciudad y donde está vecindado cuando en 1923 participa en el concurso para la dotación de la plaza de Fregenal. En 1918 y 1920 se adquieren nuevos instrumentos⁵⁴, mientras que en 1921 se acuerda aumentar “la gratificación que viene disfrutando la Banda de Música municipal por tocar en el Paseo y sitios públicos los Jueves, Domingos y días de la Primavera y Verano”⁵⁵. Tampoco se menciona la identidad del Director en 1919, cuando la Banda participa en las fiestas patronales de la Virgen de los Remedios, aunque sí la presencia de Antonio Rui-Díaz como violinista acompañando al tenor Luis Morgado en la misa día de la romería, lo que permite suponer que ejercía todavía la dirección de aquella⁵⁶.

⁵³ La ayuda concedida ascendió a un total de 912 pesetas anuales, equivalentes a 2,50 pesetas diarias, que se incluirían en el presupuesto de 1915 y para cuya justificación el becado debía presentar al finalizar el curso un informe de dos profesores sobre “los adelantos que el pensionado haya obtenido y sobre las esperanzas que debiera abrigar” (AMF, registro de Actas de Sesiones de Plenos, caja 61.7, sesión ordinaria de 21 de julio de 1914, ff. 46v-47r.)

⁵⁴ En mayo de 1918 se adquieren “un cornetín, tres clarinetes y un saxofón” (AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones, caja 62.3, sesión ordinaria de 31 de mayo de 1918, f. 37r), mientras que en 1920 se habla de la adquisición de “material y menaje para la Academia y Banda de Música Municipal” (Ibidem, caja 62.6, sesión ordinaria de 15 de junio de 1920, f. 15r.)

⁵⁵ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones del Pleno, caja 62.8, sesión ordinaria de 31 de julio de 1921, f. 12r.

⁵⁶ DOMÍNGUEZ ESTEBAN, José L. “Fregenal de la Sierra. Las grandes fiestas de esta ciudad preclara”, en *Correo de la Mañana. Diario independiente*, Badajoz, año VI, nº 1.698, 3 de mayo de 1919, p. 3: “Comenzó la misa a toda orquesta, la cual, integrada por el notabilísimo tenor

En efecto, es él quien en 1920 está al frente del grupo en la feria septembrina de San Mateo, cuando una noticia periodística reseña que es la Banda local la encargada de tocar diana los días 21 a 23, añadiendo el corresponsal que ha sido “notablemente reformada, gracias al celo y aptitudes de su director Antonio Ruidiaz” y que todos los días de fiesta interpretará conciertos vespertinos en el paseo de la Plaza de la Constitución⁵⁷.

Sin embargo, en marzo de 1923, Leandro Castaño Iglesias solicita la plaza vacante de profesor de la Banda de Música, nombramiento que le es concedido por la Corporación, al considerar “las dotes que adornan al interesado” y que en la localidad no existía en aquellos momentos otra persona que pudiera desempeñar el cargo⁵⁸, lo que indica que la marcha de Antonio Rui-Díaz se habría producido con poca anterioridad.

A este se le menciona en junio de 1923 como residente en Llerena, al reseñarse la presencia de la Banda Municipal “recientemente organizada y dirigida por el maestro Antonio Rui-Díaz” con ocasión de una celebración organizada por el potentado local llerenense D. Fernando Zambrano⁵⁹.

También durante su estancia en aquella ciudad organiza una Capilla, que se documenta en marzo de 1925 con ocasión de su participación en la novena en honor de Nra. Sra. de la Soledad en la iglesia de Santiago⁶⁰.

Pero en esos momentos, sin que se haya podido localizar la fecha ni la causa, la Banda de Fregenal, de la que era teórico responsable Leandro Castaño, está disuelta. Este, en 1923, había organizado una denominada “orquesta de capilla”.

El mismo mes de marzo ve la luz en el semanario frexnense *El Homenaje*⁶¹ una carta de José Verde en la que lamenta la ausencia del grupo musi-

Morgado, hijo de esta y otros buenos elementos musicales, resultó artística en su más alto grado, cooperando a la brillantez musical nuestro distinguido amigo el joven y notable violinista Antonio Rui-Díaz”.

⁵⁷ *Correo de la mañana*, Badajoz, año VII, nº 2.157, 19 de septiembre de 1920, p. 4.

⁵⁸ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones, caja 62.9, sesión de 25 de marzo de 1923, f. 55v.

⁵⁹ “Desde Cantalgallo”, en *Correo de la Mañana. Diario independiente*, Badajoz, año X, nº 2.894, 2 de junio de 1923, p. 4.

⁶⁰ *El Homenaje* (Fregenal de la Sierra), año 2, nº 19, 23 de marzo de 1925, p. 2.

⁶¹ Sobre esta publicación, véase CASO AMADOR, Rafael, “El semanario *El Homenaje* de Fregenal de la Sierra (1924-1926) y el IV Centenario del nacimiento de Benito Arias Montano”, en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Ed. Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Trujillo, 1992, pp. 63-74. Agradezco a D. Juan Andrés Serrano

cal, que ha provocado la suspensión de la procesión el día de San José y le hace temer la misma situación en la celebración de la Semana Santa y en las fiestas patronales a la Virgen de los Remedios que se aproximaban, reflexionando después sobre la responsabilidad del hecho y la valoración de esa ausencia:

“¿Culpas? Pará qué hablar; solo nos limitamos a poner de relieve lo que ocurre, que es preferible hablar claro, levantar la cabeza en altivo gesto, volver por los fueros del Fregenal artista, aunque pesadumbre proporcione, que consentir con el silencio –silencio de muerte- a que siga todo como va. Y con pena se recuerda la actuación de nuestra brillante Banda de Música Municipal, en épocas no lejanas, donde en excursiones a poblaciones importantes ganó en honrosa lid, y en distintas veces, primeros premios en concursos regionales, conteniendo con bandas provincianas”⁶².

A finales de marzo se da la noticia de una reunión de los músicos que componían la disuelta Banda Municipal para organizarse con el objeto de celebrar las próximas fiestas patronales⁶³.

La presión de medios como *El Homenaje*, expresión de la opinión pública local, debieron acelerar los trámites para conseguir la reorganización de la Banda.

El regreso a Fregenal de Antonio Rui-Díaz debió producirse a partir de junio de 1925, al decidirse su elección como Director de la Banda de Música entre los cuatro solicitantes que habían presentado sus instancias: Antonio Rui-Díaz, que firma como vecino de Llerena, Luis Parra Caeiro y Leandro Castaño Iglesias, que lo eran de Fregenal, y José M. González, de Don Benito. Dado que todos ellos reunían las condiciones necesarias, se sometió el tema a votación, recibiendo once votos el primero, frente a cinco el segundo y uno el tercero⁶⁴.

Blanco, estudioso de la prensa local, haberme permitido consultar la colección de ejemplares fotocopiados que ha podido reunir a lo largo de los años. Es en cambio especialmente lamentable la desaparición de la colección completa que se donó al Ayuntamiento de Fregenal por un hijo de Francisco Rubio, miembro del Consejo de redacción.

⁶² *El Homenaje*, año 2, nº 19, 23 de marzo de 1925, p. 7.

⁶³ *El Homenaje*, año 2, nº 20, 30 de marzo de 1925, p. 8. Sobre la decisión tomada por los músicos y las causas que la motivaban se expresa lo siguiente: “Resolución es esta que dice mucho en favor de estos dignos hijos del pueblo quienes prescindiendo de los poderosos motivos que tenían para no volver a actuar, en la forma que hasta ahora lo venían haciendo, quieren demostrar con su actitud, que no son ellos los causantes de que Fregenal esté sin música y que tampoco consienten que las fiestas de su Patrona se vean desanimadas por su culpa”.

⁶⁴ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones del Pleno, sesión extraordinaria de 2 de junio de 1925, caja 63.1, p. 105r.

La elección de Antonio Rui-Díaz como nuevo Director se vio acompañado, el mes de agosto, por la aprobación del expediente de reorganización de la Banda, decidiéndose que las bases para su funcionamiento tuvieran carácter de Estatuto legal hasta la publicación del reglamento de servicios y funcionarios municipales⁶⁵.

A partir de esas fechas y hasta finales de 1926 se dispone, gracias al ya citado semanario local *El Homenaje*, de una abundante información sobre las actividades de la Banda, que por su amplitud queda fuera del presente trabajo.

Además, un valioso documento gráfico debe fecharse en torno a la segunda mitad de la década de 1925, también en el periodo de la dictadura de Primo de Rivera. Se trata de una fotografía de grupo, en la que aparecen los componentes de la Banda de Música junto a los miembros de la Corporación municipal y del Somatén local acompañados de sus madrinas. La presencia como alcalde de D. Luis Peche y Valle permite datarla con posterioridad a la fecha de su designación como tal, el 8 de mayo de 1925⁶⁶.



Fig. 2: La Banda de Música Municipal hacia 1925 durante el amadrinamiento del Somatén local (Colección del autor).

⁶⁵ *Ibid.*, sesión extraordinaria de 7 de agosto de 1925, p. 125v.

⁶⁶ *Ibid.*, sesión extraordinaria de 8 de mayo de 1925, ff. 87r-94r.

En el semanario *El Homenaje* hay también noticias sobre composiciones de Antonio Rui-Díaz, como la de marzo con la mención a una misa cuyo estreno había sido solicitado por la Capilla de la Catedral de Sevilla, pero cuyo autor prefería realizar su estreno en el santuario de la Virgen de los Remedios⁶⁷.

En las actas de plenos del Ayuntamiento frexnense los siguientes datos corresponden ya al periodo republicano.

De 1932 se documenta la actividad de la Academia de Música, de la que, a mediados del mes de julio y con motivo del pago de los gastos de electricidad, se informa de su funcionamiento dos días a la semana⁶⁸.

Algunos meses más tarde, en octubre, se acuerda, a petición del director de la Banda, realizar una visita al local de la Academia para “el reconocimiento del instrumental de dicha Banda y su reorganización”⁶⁹.

En noviembre, el concejal Tomás Arenas Jiménez, que ejerce como nuevo delegado de la Banda, notifica la dimisión como músico de Antonio Conejo Pérez; al mismo tiempo, solicita el arreglo de los instrumentos, señalando que su mal estado es una de las causas del “mal estado en que se halla la banda”, de la que agrega que dará conciertos en la Plaza pública partir de comienzos del año siguiente⁷⁰.

Finalmente, a mediados del mes de diciembre, el mismo delegado, el concejal Arenas, solicita de la alcaldía la reparación de la Academia de Música, “pues faltan cristales y puertas y es imposible que los individuos de la Banda puedan ensayar”, comisionándosele a él mismo para la realización de las reparaciones necesarias⁷¹.

El inicio de 1933, para el que se habían anunciado la celebración de conciertos, viene a coincidir con la reorganización de la Banda bajo la gestión como delegado de Tomás Arenas. Es este quien en la sesión del pleno muni-

⁶⁷ *El Homenaje*, año 2, nº 19, 23 de marzo de 1925, p. 8. Obra suya es igualmente el *Himno a Arias Montano* cuya partitura, con letra de Rodrigo Sánchez-Arjona, es publicada en las páginas del mismo semanario.

⁶⁸ AMF, Registro de Actas de sesiones, caja 64.1, sesión ordinaria de 11 de julio de 1932, f. 65v.

⁶⁹ *Ibidem*, caja 64.2, sesión ordinaria de 19 de octubre de 1932, f. 31r. Se nombra como delegado de la Banda al concejal Manuel Manso, que se encuentra enfermo en esos momentos, por lo que la inspección será realizada por el alcalde en funciones, Antonio Aguilar, acompañado de los concejales Tomás Arenas y Miguel Carrasco.

⁷⁰ *Ibid.*, sesión ordinaria de 28 de noviembre de 1932, f. 54r.

⁷¹ *Ib.*, sesión ordinaria de 14 de diciembre de 1932, f. 61r.

cipal del 4 de enero anuncia una serie de medidas en tal sentido. Tenemos así no solo noticia de la existencia de un archivo musical del que se presenta un inventario, de la redacción de otros con los instrumentos y los componentes de la banda, señalando las altas y bajas, sino también del funcionamiento de una Banda de Cornetas y Tambores, de la que se propone su reorganización. Propone asimismo el nombramiento del músico Francisco Mesa como subdirector de la Banda Municipal, a lo que accede la Corporación, que no llega a decidir sobre la gratificación que por ese nombramiento había solicitado Arenas⁷².

A comienzos de junio, la corporación municipal acuerda, accediendo a la petición por escrito de varios industriales de la localidad, continuar, como en años anteriores, la celebración de conciertos por la Banda de Música en la Plaza de la Constitución durante los días de fiesta de los meses de verano⁷³.

A finales del mismo mes, el concejal delegado Arenas vuelve a solicitar que se acuerde el pago de una gratificación al subdirector de la Banda, Francisco Mesa, que había quedado pendiente, pero nuevamente se demora la decisión sobre el tema, primero al argumentarse que debe revisarse el acuerdo de nombramiento⁷⁴ y una semana más tarde aduciendo la ausencia en la sesión del concejal delegado de la Banda⁷⁵.

En octubre de 1933 el Ayuntamiento concede un permiso de un mes al Director que por escrito había expuesto su necesidad de marchar a Madrid para curarse de una enfermedad⁷⁶, y a finales de diciembre acuerda la inspección de la Academia de Música para valorar el costo de una puertas que faltaban⁷⁷.

Pocos meses después se evidencian profundas divergencias sobre la gestión de la Banda, que llevarán finalmente a su disolución. Una sesión mu-

⁷² AMF, Registro de Actas de sesiones del Pleno, caja 64.2, sesión ordinaria de 4 de enero de 1933, f. 72v. La destrucción de gran parte de los fondos del Archivo Municipal a finales de la década de 1950 ha provocado la pérdida de toda la documentación mencionada.

⁷³ *Ibidem*, caja 64.3, sesión ordinaria de 7 de junio de 1933, f. 51v.

⁷⁴ AMF, Registro de Actas de sesiones, caja 64.3, sesión ordinaria de 21 de junio de 1933, f. 58v.

⁷⁵ *Ibidem*, caja 64.3, sesión ordinaria de 28 de junio de 1933, f. 61v.

⁷⁶ *Ibid.*, caja 64.4, sesión ordinaria de 2 de octubre de 1933, p. 88. En su solicitud adjuntaba certificado médico sobre la enfermedad.

⁷⁷ *Ib.*, sesión ordinaria de 20 de diciembre de 1933, p. 160. La inspección debe hacerla la Comisión de Fomento para "que emita informe sobre la necesidad de colocar en ella las puertas que faltan, importe de las mismas, y además indague si anteriormente ha habido puertas en dicha Academia, y en caso afirmativo, causas de la desaparición de las mismas".

nicipal clave es la de 25 de abril de 1934, en la que el delegado, Tomás Arenas, solicita la aplicación de la cantidad asignada en el presupuesto para la reparación y compra de instrumentos. El concejal Carrillo se niega terminantemente, proponiendo una modificación del presupuesto para que lo correspondiente a los gastos de la Banda pase a otros capítulos más necesarios como la confección de uniformes para los empleados municipales y las crisis obreras, en lo que es apoyado por otros concejales; argumenta también que no le parece equilibrado un presupuesto para la Banda de 16.000 pesetas frente a las 20.000 destinadas a la crisis obrera. Esa respuesta provoca la reacción de Arenas que, tras exponer que la atención a la formación musical es un acto de cultura, amenaza con su dimisión irrevocable si se rechaza su propuesta, que no llega a producirse especialmente tras la intervención mediadora del concejal Sánchez Romasanta, que propuso la conveniencia de que el Director de la Banda presentara presupuestos sobre los gastos expuestos por Arenas⁷⁸.

En ese contexto, pocos meses después Leandro Castaño reclama una deuda que tendría con él el Ayuntamiento por “por haberes devengados como Director que fue de la Banda de Música en los años de 1922 y 1923”, tema que se trata en dos sesiones sin dársele solución definitiva, al remitirse a la búsqueda de documentación sobre el tema⁷⁹.

Una decisión semejante, la solicitud de informes, se toma en noviembre del mismo año cuando Antonio Rui-Díaz, como Director de la Banda, solicita la aplicación a su favor de los beneficios que le concedía el nuevo Reglamento sobre directores de Bandas de música municipales, y del que se derivaba un incremento de su sueldo, reclamación que vuelve a provocar diferencias entre los concejales, entre los partidarios de la aplicación estricta de la ley y de los que optan por remitir la decisión a un informe de la Comisión de Hacienda⁸⁰.

Pero en este caso el informe solicitado será la causa directa de la disolución de la Banda, acordada, tras su lectura, en sesión de 21 de noviembre

⁷⁸ *Ib.*, caja 64.5, sesión ordinaria de 25 de abril de 1934, ff. 75v-76v.

⁷⁹ En la sesión de 1 de agosto se acuerda pasar el escrito de Leandro Castaños a la Comisión de Hacienda para su estudio (AMF, Registro de Actas de sesiones del Pleno, caja 65.1, sesión ordinaria de 1 de agosto de 1934, f. 39r), mientras que la de 19 de septiembre, mes y medio después, se vuelve a solicitar información sobre la deuda reclamada y la búsqueda de antecedentes sobre el tema (*Ibidem*, sesión ordinaria de 19 de septiembre de 1934, ff. 70r-v).

⁸⁰ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones del Pleno, caja 65.2, sesión ordinaria de 14 de noviembre de 1934, f. 3v.

de 1934⁸¹, al argumentar la Comisión de Hacienda no solo la negativa al incremento del sueldo del Director sino los beneficios presupuestarios que se derivarían de la eliminación de todos los gastos derivados del funcionamiento de la formación musical.

Las opiniones en contras de los concejales Antonio Jaraquemada y Tomás Arenas no son tenidas en cuenta y se acuerda la disolución por mayoría absoluta de nueve votos frente a cinco.

Un escrito posterior de los músicos de la banda solicitando la revocación del acuerdo anterior será desoído⁸².

Por su parte, el asunto sobre el salario del Director cesante será objeto de posteriores deliberaciones⁸³, llegándose a solicitar informes tanto del Interventor del Ayuntamiento como del Director de El Consultor de los Ayuntamientos. Favorables ambos a las reclamaciones de Antonio Ruiz-Díaz Trujillanos, al concluirse que se le debían pagar las tres cuartas partes del salario que le correspondía según el nuevo Reglamento, la corporación frexnense decide sin embargo mantener el porcentaje que le correspondía según su sueldo anterior a la nueva ley, lo que explica la protesta de algunos concejales por la posible prevaricación cometida.

Respecto a los instrumentos, el concejal Arenas solicitará en marzo de 1935 que, tras su entrega, se trate de evitar su deterioro⁸⁴. Es el riesgo que aconsejaría su préstamo a Leandro Castaños, que en mayo del mismo año solicita una prórroga de la cesión temporal⁸⁵, y que ofrece poco después al

⁸¹ Ibidem, sesión ordinaria de 21 de noviembre de 1934, ff. 8r-9r.

⁸² Ibid., sesión ordinaria de 12 de diciembre de 1934, f. 20v.

⁸³ Ib., caja 65.3, sesión ordinaria de 6 de febrero de 1935, f. 64r, en la que el concejal Sánchez Romasanta propone llevar el asunto al siguiente pleno; Ib., sesión ordinaria de 27 de febrero de 1935, ff. 75v-77v, en que se lee el informe del Interventor y se decide solicitar otro del Consultor de los Ayuntamientos; Ib., sesión ordinaria de 10 de abril de 1935, ff. 13r-17r, e Ib., sesión ordinaria de 10 de abril de 1935, ff. 13v y ss., con la lectura del segundo informe y deliberaciones sobre el tema.

⁸⁴ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones, caja 65.2, sesión ordinaria de 20 de marzo de 1935, f. 95r: "por el señor Arenas, como Concejal Delegado que fue de la Banda Municipal, se hizo constar que los instrumentos que estaban en reparación, habían sido entregados, y, según informe del Director y los músicos que los tocaban, estaban en buenas condiciones; llamando la atención de los señores Concejales sobre la conveniencia de cuidar debidamente del instrumental, pues en el poco tiempo que llevan recogidos, se encuentran oxidados, habiéndose asegurado que si no se toman algunas medidas llegarán a estropearse".

⁸⁵ Ibidem, caja 65.3, sesión ordinaria de 8 de mayo de 1935, f. 38r. La petición es denegada, acordándose requerirle para que devuelva los instrumentos.

consistorio frexnense los servicios de la Banda musical que ha formado en los meses anteriores, la “Agrupación musical frexnense”, heredera de la que había funcionado también bajo su dirección durante la dictadura primorriverista⁸⁶.

Cuando en el mes de julio se están haciendo los preparativos para la organización de la feria de septiembre, se acuerda solicitar ofertas de esta la Banda de Fregenal y de la Municipal del pueblo vecino de Higuera la Real, dirigida por Enrique Rui-Díaz Trujillanos, pero el asunto vuelve a desatar la polémica en el seno de la corporación frexnense, algunos de cuyos concejales se niegan a que se recurra a una banda de otro pueblo existiendo una en el propio y además posteriormente se negarán también al contrato con la Agrupación Musical de Leandro Castaño cuando este presente una oferta más ventajosa.

Mientras tanto, el concejal Sánchez Romasanta, miembro de la Comisión de Hacienda que había propuesto la disolución de la Banda Municipal meses antes, propone paradójicamente, en mayo de 1935,⁸⁷ el cumplimiento integral del Reglamento estatal de 1934, y que en consecuencia se le abonen al director cesado, Antonio Ruiz-Díaz, los dos tercios del salario fijado por la ley, para lo cual deben anularse los acuerdos tomados anteriormente sobre el mismo tema, y que se inicien gestiones para lograr su incorporación a otra Banda.

A su vez, la entidad de la partida económica que se aprueba ahora motivó al concejal Manuel Manso a proponer, ya en abril de 1936, la reorganización de la Banda, para lo que se había puesto en contacto con Antonio Rui-Díaz que habría accedido a renunciar a parte de su salario para contribuir a los gastos de reorganización⁸⁸. Pero no parece que pudiera llegar a completar el proceso, posiblemente por el inicio del conflicto bélico poco tiempo después.

No será hasta noviembre de este año, pero bajo la legislatura de una corporación perteneciente al bando sublevado que en septiembre había ocupado militarmente la ciudad, cuando la Banda de Música Municipal de Frege-

⁸⁶ *Ibid.*, sesión ordinaria de 5 de junio de 1935, f. 58v. Los concejales asistentes al acto se limitan a darse por enterados del ofrecimiento.

⁸⁷ AMF, 1.01. Registro de Actas de sesiones del Pleno, caja 65.5, sesión ordinaria de 18 de diciembre de 1935, ff. 25r-v.

⁸⁸ *Ibidem*, caja 66.1., sesión ordinaria la Comisión Gestora de 29 de abril de 1936, f. 12r.

nal de la Sierra vuelva a ponerse en marcha⁸⁹, aunque con dificultades iniciales derivadas de la falta de instrumentos⁹⁰, ejerciendo de nuevo la dirección Antonio Rui-Díaz Trujillanos, que continuará ocupando esa plaza hasta su muerte en 1962⁹¹.

En los años posteriores, las actas municipales silencian el funcionamiento de la Banda de Música de Fregenal, quedando oculta la labor del que sería el siguiente Director, D. Pedro González Ramírez⁹², que ya había trabajado junto a Antonio Rui-Díaz Trujillanos. En este caso, para completar en el futuro la investigación se deberá recurrir a otras fuentes históricas, no solamente hemerográficas, sino también orales y de archivos familiares.

⁸⁹ *Ibid.*, sesión ordinaria de 11 de noviembre de 1936, f. 76r.

⁹⁰ *Ib.*, sesión ordinaria de 10 de febrero de 1937, f. 111r.

⁹¹ *Ib.*, caja 68.6, sesión extraordinaria de 10 de abril de 1962, ff. 37v-38r.

⁹² SERRANO BLANCO, Juan Andrés, "La banda Municipal..."

MÚSICA Y TORTURA. LA MÚSICA AL SERVICIO DEL MAL

MUSIC AND TORTURE. MUSIC AT THE SERVICE OF EVIL

Antonio Blanch Sánchez

blanchsanchezantonio@gmail.com

RESUMEN: La música es una de las formas de arte más amadas por toda la humanidad a lo largo de la historia. Sin embargo, la música como técnica de tortura se ha investigado y aplicado desde el final de la II Guerra Mundial, y más recientemente en los interrogatorios a los detenidos en Irak, Afganistán o Guantánamo. El daño que causa en el cerebro la continua alteración de infrasonidos, decibelios o ultrasonidos es largo: shock, temblores, cambios del ritmo del corazón, sordera... Con el único fin de romper la voluntad del detenido y obtener algún tipo de información. Mi intención aquí no es la de emprender un debate moral o ético sobre la tortura, sino demostrar cómo la música puede tener también un uso "maléfico" y distorsionador sobre las personas. Haré una relación de canciones famosas que sirvieron para torturar.

ABSTRACT: Music is one of the most loved forms of art by humanity over history. However, music as a torture technique has been investigated and applied since the end of World War II, and more recently, in interrogations of detainees in Iraq, Afghanistan or Guantanamo. The brain damage that the continuous alteration of infrasounds, decibels or ultrasounds is long: shock, trembling, changes in heart rate, deafness... With the only aim of breaking the detainee's will and obtaining some information. My intention here, far from starting a moral or ethical debate, is to demonstrate how music can also have an evil and distorting use on people. I will list famous music songs that were used to torture.

Antonio Blanch Sánchez

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 255-267
ISBN: 978-84-09-49390-6

I. INTRODUCCIÓN



¿Qué es música? El sustantivo “música” pertenece a ese tipo de palabras que creemos sobreentender debido a su presencia en nuestra vida cotidiana, aunque, en el fondo, se trate de un signo lingüístico pródigamente ambiguo. Llamamos música, según el diccionario de la Real Academia Española, al “arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”¹. Esta definición, que a primera vista parece convincente, se muestra insuficiente cuando la confrontamos con la enorme diversidad de fenómenos que denota tal vocablo.

¿Qué es música? La musicología occidental ha definido la música como la organización social del material sonoro realizada por la especie humana². Y sin embargo es justamente en la tradición musical culta de Occidente donde encontramos la refutación más contundente a tal dictamen: la obra *4'33*³ del compositor estadounidense John Cage consta de tres movimientos compuestos exclusivamente por silencios y sin recurso de sonido alguno; algunos teóricos de las vanguardias musicales consideran que el material sonoro lo componen los ruidos que escucha el espectador durante ese tiempo. Por extraño que parezca, la carencia de sonidos puede ser aceptada como obra musical si el contexto de su representación –sea una sala de conciertos, una emisora o una escuela de música– así lo consiente.

No existe consenso en el mundo sobre lo que es música. Para los kaluli de Papúa Nueva Guinea la música real es aquella que producen los pájaros en las copas de los árboles, mientras que la humana no pasa de ser una imitación imperfecta⁴. Para algunos grupos bantúes de Kenia y Uganda, en cambio, la voz gnoma (música) connota al mismo tiempo la danza y el tañer tambores. Así, los indígenas quechua de los Andes centrales consideran música el rumor del río, el temblor de las hojas de los árboles y otros ruidos producidos por la

¹ <https://www.rae.es/drae2001/m%C3%BAsica>

² HONTAÑÓN, L. “Música contemporánea”, *Scherzo*, nº131, 1999.

³ <https://historia-arte.com/obras/4-33-cage>

⁴ MENDIVIL, J. “En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas”, *Revista Transcultural de Música*, nº 24, 2020.

naturaleza, aunque no se encuentren organizados socialmente por los humanos. Para la cultura cortesana japonesa, por el contrario, el honkyoku es solo una técnica de meditación y no música, aunque en él se tañan los shakuhachi, flautas longitudinales de bambú. Tampoco los llamados para los rezos son cánticos para los derviches islámicos, aunque se compongan de intervalos como cualquier melodía.

II. LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA Y LA IDENTIFICACIÓN DEL SER HUMANO CON ESTA

La función social de la música se relaciona directamente con la creación de la identidad: el manejo de los sentimientos, la manera como se interactúa y la forma en que el ser humano rechaza o recibe algún tipo de información⁵.

La música ha estado presente en la humanidad. Desde sus inicios, el hombre ha usado la música como una forma de interacción social, haciendo uso de los sonidos para poderse comunicar. Con la evolución humana se ha desarrollado una definición específica del significado de la “música” y todo lo que ello abarca, llegando al punto de estudiar cómo la música es primordial para la forma de vida social de la humanidad. El nivel de masificación y propagación de la música es mayor que cualquier otra expresión cultural, esto le permite convertirse en un medio ideal de difusión y divulgación de pensamientos e ideologías.

La música también está predeterminada por factores económicos, culturales, políticos y hasta religiosos⁶. La importancia de esta va a depender del contexto social en el que se encuentra el individuo que la escucha. Por lo tanto, su entendimiento y la importancia que esta pueda tener en la vida de una persona, varían en torno a los valores de la sociedad y el contexto cercano de cada individuo.

Existen tres formas en la que nos identificamos con la música:

- Identificación personal

La primera razón por la cual nos identificamos con la música es el uso que le damos a esta. Así mismo, tal como nos podemos identificar, también existe música que rechazamos y que valoramos o etiquetamos fuera de nuestra personalidad.

⁵ <https://thehoustorecords.com/la-funcion-social-de-la-musica/>

⁶ FRITH, S. “Hacia una estética de la música popular”, en CRUCES, F. (Coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 2001, pp. 413-436.

- **Emocionalidad**

La música expone nuestra vida emocional. Muchas canciones le dan voz y crean un tipo de banda sonora a nuestras emociones y sensaciones. Lloramos y/o reímos con una música y siempre ese sentimiento lo identificamos con esa canción.

- **Memoria colectiva**

La música crea una memoria colectiva y sitúa al oyente en un espacio o describe a un grupo de personas según su entorno y contexto. No es un secreto que la música habla mucho de ti, de cómo te relacionas y en donde estás. La música te transporta y te lleva a entender otros lugares y otras épocas⁷.

Actualmente, gracias a las nuevas tecnologías, es posible consumir diferente tipo de música en redes y conocer su contexto rápidamente. Esto conlleva a que muchos compositores tengan varias herramientas de creación sin estar obligatoriamente en el espacio específico.

En definitiva, la música que escuchamos constituye algo que es muy especial para cada uno de nosotros como oyentes, nos provee una experiencia que nos permite salirnos de nosotros mismos; la consideramos especial no en comparación con otras “músicas”, sino en referencia a nuestras vidas. La música representa la naturaleza del ser humano, por ejemplo, el peligro, el romance, el terror, etc. Da emoción en una letra o en un pasaje demostrando tristeza, alegría, dolor... Estas sensaciones muestran la fuerza comunicativa contenida en la música al ser usada con estos fines. El comportamiento del ser humano hacia estas funciones sociales conlleva a ser expresadas en códigos culturales, definiendo un modo de vida.

III. MÚSICA Y GUERRA A LO LARGO DE LA HISTORIA⁸

Que la música sea parte del ejercicio de la violencia puede sorprender a muchos. Se trata, sin embargo, de una tradición muy antigua. El poder destructor de la música se ha vinculado desde siempre a la guerra.

Desde tiempos remotos aparece estrechamente ligada al ritual y, dentro de este, al sacrificio, acompañando con tambores y trompetas a las cruentas

⁷ <https://www.operaworld.es/1914-musica-y-conflicto-ii-diogenes-granada/>

⁸ <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/guerras-y-tortura-cuando-la-musica-se-usa-para-hacer-el-mal.phtml>

ofrendas al dios implacable del Antiguo Testamento⁹ o con las extirpaciones de corazón de los aztecas¹⁰.

En instrumentos prehispánicos de los Andes había un registro iconográfico de la cultura moche. En ella, soldados, precedidos por dos tañedores de trompetas marinas conducían prisioneros para ofrendarlos a sus dioses. En esa escena de violencia y flagelo la música sonaba orgullosa.

El Inca Garcilaso de la Vega cuenta sobre los huancas de la sierra central andina prehispánica que “para mayor ostentación de la devoción que tenían a los perros, hacían de sus cabezas una manera de bocinas que tocaban en sus fiestas y bailes por música muy suave a sus oídos; y en la guerra las tocaban para terror y asombro de sus enemigos, y decían que la virtud de su dios causaba aquellos dos efectos contrarios: que a ellos, porque lo honraban, les sonase bien, y a sus enemigos los asombrase e hiciese huir”¹¹. La misma música puede desatar reacciones opuestas en el receptor, dependiendo de la cercanía cultural o emocional que se tenga con ella, puede ser, para unos, excelsa y al mismo tiempo, para otros, perniciosas.

En Jericó fueron las trompetas las que derribaron las murallas que obstruían el paso del pueblo errante, así como en las guerras de clanes en la Escocia del siglo XIV, las gaitas anunciaban las incursiones de uno u otro bando.

IV. MÚSICA Y TORTURA EN LOS SIGLOS XX Y XXI

El historiador Alfred W McCoy ubica los orígenes de la “tortura sin contacto” en un programa financiado por la OSS, la CIA, y los servicios de inteligencia de Canadá y Gran Bretaña en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial¹². Preocupados por el éxito de los Soviéticos en “lavarle el cerebro” a sus detenidos y destruir su voluntad, estas agencias apoyaron estudios en la universidad de Yale. En los años 50 del siglo pasado, los contratos de investigación se concentraron sobre todo en un área: el impacto devastador de la privación sensorial y del ruido continuo (a alto volumen o no) y de lo contrario, el aislamiento sonoro. La tortura sin contacto es un componente de un conjunto de prácticas estándar para interrogaciones desarrolladas por la CIA durante la segunda mitad del siglo XX.

⁹ OLIVA MOMPEÁN, J.C. “La música en la historia: Análisis y propuestas. Presentación del dossier”, *Vínculos de Historia*, nº 10, 2021, pp. 13-16.

¹⁰ QUIGNARD, P. *El odio a la música*, Ed. El cuenco de plata, 2012.

¹¹ INCA GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios Reales*, Cátedra, 2001.

¹² MCCOY, A. *Una cuestión de tortura*, Universidad de Wisconsin, 2006.

El Informe de la Comisión Valech I menciona la música constante y estridente utilizada en recintos de Arica y la Región Metropolitana dentro de la música y tortura en centros de detención chilenos¹³.

El tema de la música y la tortura surgió a la luz pública por primera vez en 1989 cuando las tropas de los Estados Unidos utilizaron como fuerza de ataque, música a alto volumen con el fin de hacer rendir al entonces presidente de Panamá, Manuel Noriega. Hoy, el uso del “bombardeo acústico” se ha vuelto una práctica habitual en los campos de batalla de Irak y prisioneros de Abu Grahib a Guantánamo¹⁴.

La música es una práctica que normalmente conduce a la relación entre cuerpo y placer; no a la contemplación de cuerpo y dolor. No es tanto la música como el sonido¹⁵.

En 2003 la BBC informó que el ejército estadounidense utilizó *Enter Sandman* de Metallica y *I Love You* de Barney y el Dinosaurio Morado en las interrogaciones de detenidos iraquíes, repitiendo las canciones una y otra vez a alto volumen dentro de contenedores de transporte¹⁶. Los interrogatorios de Qahtani empezaban a media noche; cuando el detenido se empezaba a quedar dormido era despertado, ya fuera con agua sobre su cabeza o con el sonido de la música de Christina Aguilera.

En 2008 hubo un gran revuelo internacional a raíz de la investigación de la cadena televisiva Al Jazeera, que destapó el uso de la música a volúmenes extremadamente altos y por largos períodos en Guantánamo.

El abogado Manfred Nowak, relator especial de la ONU sobre la tortura y otras formas de trato o castigo cruel, menciona que el peor caso es la “prisión de la oscuridad” en Kabul, donde se mantiene a los detenidos esposados en total oscuridad escuchando música estadounidense las 24 horas del día: “los sometidos a esta música eran sospechosos de ser terroristas islámicos, vistos como personas que tenían cierto odio contra los occidentales y la cultura estadounidense. La idea era bombardearlos con un símbolo de esta cultura”¹⁷.

¹³ CHORNIK, K. “Música y tortura en centros de detención chilenos: Conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet”, *Resonancias*, vol. 18, n° 34, 2014.

¹⁴ CUSICK, S. “La música como tortura/La música como arma”, *Revista Transcultural de Música*, n° 10, Barcelona, 2006.

¹⁵ DEGREGORY, L. “Iraq and roll”, *St. Petersburg Times online*, 2004.

¹⁶ BBC NEWS MUNDO, 15 mayo 2003.

¹⁷ NOWAK, M. “La necesidad de un Tribunal Mundial de Derechos Humanos”, *Felipe Gómez Isa*, 2006, pp. 57-66.

La radiación acústica -la transmisión de ultrasonidos o de música a un volumen ensordecedor- es aplicada para desestabilizar psíquica o corporalmente al adversario. El 2004, por ejemplo, durante la toma de la ciudad de Faluya -uno de los centros de la insurgencia iraquí tras la ocupación aliada- el ejército estadounidense transmitió heavy metal y hip hop con altavoces gigantescos con el fin de desorientar espacialmente a sus contrincantes¹⁸. En ellas los reproductores de audio y los amplificadores se convierten en armas para la conquista acústica de territorios y cuerpos enemigos. La radiación acústica ya había dado buenos resultados el año 1989, durante la invasión a Panamá. A la sazón, las tropas invasoras cercaron con hard rock y heavy metal al dictador Manuel Noriega, recluido en la embajada del Vaticano, obligándolo finalmente a entregarse para poner fin al hostigamiento auditivo.

V. PLANTEAMIENTO TEÓRICO DE LA MÚSICA COMO TORTURA

¿Cómo suena la guerra? Rekedal ha sugerido que los cánticos de preparación militar y la radiación acústica, junto al estruendo de las explosiones, de las ráfagas de metrallas, el ruido de los aviones y los convoyes militares y hasta los llantos de la población civil y las consignas de los oficiales conforman lo que él ha denominado una belifonía, es decir, un paisaje sonoro que, contrario a aquello que solemos asociar con la música, deja tras de sí un espectáculo de desolación y muerte¹⁹.

Jean Améry afirma que la tortura se asemeja a una violación en cuanto el torturador también traspasa los límites de otro cuerpo, imponiendo su propia corporalidad violentamente²⁰. De modo similar, la tortura musical penetra los cuerpos y la mente de los cautivos o toma posesión de ellos empujándolos a un estado de frenesí: “En ambas instancias [la tortura y el trance musicales] la repetición es extrema, generando una especie de hiperactividad, aunque con diferentes resultados”²¹.

En la tortura musical la actividad es totalmente asimétrica, impuesta desde arriba. También en este contexto la materialidad del sonido es un factor determinante. Los prisioneros son introducidos en pequeñas celdas oscuras, llamadas irónicamente cajitas de música, y ahí son bombardeados con canciones y ruidos espantosos a un volumen ensordecedor con el fin de debilitarlos

¹⁸ HAMILTON, J. “Moraleja cruel: La música y la tortura”, *La Vanguardia*, 2009.

¹⁹ REKEDAL, J. “Noise in the Service of Nation”, *El Oído Pensante*, nº 2, 2017.

²⁰ RIBO, J. “Jean Améry, el testimoni dislocat”, *El contemporani*, nº 33-34, 2006.

²¹ FRIEDSON, S. *Remains of ritual*, Chicago Studies, 2009.

psicológicamente antes de los interrogatorios. La música como tortura se funda en un principio tan elemental como espeluznante, a saber, que el oído no puede cerrarse. Es imposible escapar a la agresión acústica. Una vez que ponen música para torturarte, no puedes pensar en nada porque la música es muy fuerte en tus oídos y lo único que puedes escuchar es ese ruido.

Esas canciones son percibidas como violentas, no por sus cualidades tímbricas, melódicas o rítmicas, sino debido a la subjetividad del que escucha, es decir, a un rechazo fundado en convicciones religiosas o por extrañamiento cultural, por la constante repetición o simplemente por el excesivo volumen con que son reproducidas.

Gran parte de la relevancia de la música en los interrogatorios a presos islamistas u otros presos políticos en el mundo está ligado justamente a la impunidad que ella ofrece como tortura sin contacto, lo que permite a los perpetradores “respetar” los acuerdos de la Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura y otras Formas Cruelles, Inhumanas o Degradantes de Trato o Punición del año 1994 sin renunciar a métodos de interrogación duros.

La música no es buena o mala de por sí. Es la intención del emisor lo que a menudo modifica el efecto que ella causa. Las grandes obras de Wagner, Brahms o Beethoven se escucharon cuando los judíos dejaron sus vidas en las cámaras de gas en Auschwitz, a pesar que fueron compuestas para la más fina aristocracia europea.²²

¿Cómo es posible usar la música para la tortura? La pregunta ocupa a científicos desde mediados del siglo XX y, desgraciadamente, con fines más prácticos que la mera reflexión musicológica o la indignación ética. Médicos, ingenieros acústicos, físicos, antropólogos, musicólogos y psicólogos investigan en programa especiales para servicios de inteligencia u oficinas de seguridad pública en diversos países del mundo cómo aplicar el sonido y la música como instrumento de tortura sin dejar rastros en el cuerpo y cómo dosificarlos de manera que no peligre la vida de la persona interrogada. Es inquietante saber que se haga tanto desde la ciencia a favor de la música como violencia y tan poco para combatirla y evitarla. Afortunadamente, en los últimos años los estudios de guerra y paz en etnomusicología²³ y otras pesquisas desde el cam-

²² <https://primeraplana.mx/archivos/598670>

²³ KARTOMI, M. “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales”, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 2001, pp. 357-382.

po de la música popular han volcado su interés a las relaciones entre música y violencia, ya sea en cuanto a su aplicación como arma o como un medio para sanar heridas en situaciones post-conflicto, como lo han hecho Svanibor Pettan en los países de la antigua Yugoslavia²⁴ o Jonathan Ritter en el Perú, por citar algunos ejemplos que me son conocidos²⁵.

Debemos mencionar la música como violencia fuera del ámbito de la guerra. A partir de *Helter Skelter*, el emblemático tema de los Beatles que supuestamente inspirara a Charles Manson, se ha especulado, con argumentos bastante cuestionables, sobre la capacidad de ciertas fórmulas o géneros musicales para inducir a la violencia. Los Rolling Stones, Alice Cooper, AC/DC, Marilyn Mason y bandas de reggaetón o cumbia han sido atacados desde púlpitos, salas de redacción y hasta simposios musicológicos como si fueran los heraldos de algún horror ¿Existen músicas agresivas? Hay que reconocer que las guitarras fuertemente distorsionadas del heavy metal, los sonidos estridentes del funk o los frenéticos “ruidos” del rock neo-nazi son recursos sonoros puestos al servicio de un lenguaje que quiere ser agresivo, de ahí que su uso como metáfora de violencia sea frecuente en películas de suspenso o de acción. En todo caso, no pretenden dañar a sus fans, sino, por el contrario, ofrecerles diversión, del mismo modo que las películas de terror entretienen creando escenarios escalofriantes. No deja de ser contradictorio y perturbador aceptar que vivimos en un mundo, en el cual, músicas que pretenden ser agresivas dan sosiego, mientras que otras creadas para el entretenimiento, sirven también para dañar a nuestros semejantes.

VI. ATAQUES ACÚSTICOS

Un ataque acústico es una agresión que se realiza utilizando el sonido. Nuestro sistema auditivo está ideado para oír sonidos, pero hasta un determinado volumen²⁶.

En este sentido, según señala la Organización Mundial de la Salud, lo ideal es no exponer nuestros oídos a más de 65 decibelios (dB). Los sonidos superiores no son recomendables. La exposición a más de 85 dB es perjudicial (especialmente si se prolonga en el tiempo) y a partir de 120 dB el sonido produce dolor y daña, de manera irremediable, la salud auditiva.

²⁴ PETTAN, S. “Male, Female and Beyond in the Culture and Music of Roma in Kosovo”, *Music and gender perspectives from the Mediterranean*, 2003, p. 287.

²⁵ RITTER, J. “Hibridez, raza y la marimba esmeraldeña”, *Ensayos*, nº 8, 2010, pp. 147-169.

²⁶ <https://www.audiocentros.com/existen-los-ataques-acusticos/>

Suele ser una única canción o tan solo el estribillo repetido miles de veces lo que acaba desesperando al prisionero. Sería obvio decir que el sonido, como cualquier otra cosa en este mundo, es perjudicial si resulta excesivo. Está comprobado que escuchar música a un volumen moderado, tiene beneficios sobre la salud. Entre otras cosas, ayuda a reducir la ansiedad o el estrés, genera felicidad y contribuye a mejorar las relaciones sociales.

Sin embargo, la música puede llegar a convertirse en una tortura en función de cómo la utilicemos. Los militares hacen escuchar las mismas canciones durante horas a personas privadas de libertad y a un volumen que, según indican, ronda los 90 decibelios. Esto supone, en primer lugar, una tortura psicológica ya que los estímulos sonoros que les llegan a las personas allí encerradas, son continuos. Esto impide que el cerebro descanse.

Por otro lado, las ondas sonoras que se mueven por el aire producen efectos físicos. El rango de estos efectos va desde la sensación inmediata de haber sido golpeado hasta el desarrollo o el aumento de la hipertensión y la pérdida auditiva mucho después de las últimas notas de esta «paliza acústica».

Las armas sónicas existen. Varios países han experimentado con el uso del sonido como arma para repeler o inhabilitar a personas. Se han desarrollado armas de largo alcance conocidas como “cañones de sonido” que pueden emitir un ruido alto y estridente que es capaz de afectar la audición humana hasta a 300 metros de distancia. La tortura sonora contiene un lado físico en cuanto somete el cuerpo a vibraciones constantes sin permitirle escapatoria. Cuando la música u otros sonidos son reproducidos a un volumen ensordecedoramente alto, su energía acústica se convierte en una fuerza física en el mundo.

Se han utilizado en situaciones de guerra, como en Irak, para controlar multitudes en casos desorden cívico, o para repeler atacantes como en el caso de los piratas somalíes que atacan barcos mercantes y de pasajeros.

VII. CANCIONES QUE SE UTILIZAN COMO TORTURA²⁷

- *Barrio Sésamo*

La canción principal de *Barrio Sésamo*, aunque también muchas de las presentes en el programa, se encuentran entre las favoritas para la tortura

²⁷ <https://hipertextual.com/2014/11/canciones-para-torturar>

psicológica (y también física) de los servicios secretos. Su tono alegre, infantil y ridículo ha roto más de una voluntad.

- *Te quiero yo*, de Barney el Dinosaurio²⁸

Esta canción ha sido ampliamente utilizada no solo para torturar sino también para reforzar la fuerza de voluntad de los soldados.

- *The Real Slim Shady*, de Eminem²⁹

Este tipo de música es odiada entre los elementos yihadistas y musulmanes más recalcitrantes. Se ataca la identidad personal y la memoria colectiva de los prisioneros. Su letra choca frontalmente con la idea integrista: "Revienten la puerta y comiencen a chupar su culo".

- *Born in the USA*, de Bruce Springsteen³⁰

El "Boss" ha sido utilizado dentro de las técnicas de tortura masiva americanas. Muchos de los apresados en Guantánamo confirmaban despertarse cada mañana con esta canción durante los varios años que duró su cautiverio.

- *Panama*, de Van Halen³¹

Esta canción fue empleada para torturar ya en el 1989 cuando Manuel Noriega, el dictador panameño, decidió acogerse en la embajada del Vaticano de su país. Tras varios días de asediar la sede a todo volumen finalmente Noriega tuvo que rendirse y salir.

- *Saturday Night Fever*, de Bee Gees³²

En 2002, Moazzam Begg fue arrestado por la CIA y durante su estancia en una prisión norteamericana con base en Afganistán, la banda disco se volvió su peor pesadilla; la canción empezó a sonar toda la noche y se escuchó ininterrumpida durante tres largos días³³.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QdWpZjvB0dk>

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=eJ05HU_7_1w

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=sXRaUdJoHNA>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fuKDBPw8wQA>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=fy0rYUvn7To>

³³ <https://caretas.pe/entretenimiento/la-musica-como-tortura-estas-canciones-fueron-usadas-para-interrogar-personas-queen-metallica-barney/>

- *Dirrty*, de Christina Aguilera³⁴

Mito sexual y enemiga natural del yihadismo. Su letra “ataca” el sentimiento musulmán: “Vamos a ensuciarnos, Necesito sacarte de encima, Sudando hasta que se me quite la ropa”.

- *Meow Mix Theme*³⁵

No es una broma. Esta tortura musical nació a raíz de la idea de crear un método que no pareciera ofensivo al público. Este tema fue uno de los más recurrentes en diversas prisiones.

- *Fuck Your God*, de Deicide³⁶

Un nuevo tema de odio, en este caso, de odio a Dios o Alá. Su letra: “Que se joda tu Dios, Santa madre por lo putita que es, Que se joda tu Dios, es Satanás quién confía en mi alma, Al diablo con tu Dios”.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Y3I9VBICoQ4>

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=LTunhRVyREU>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=0buSv0vHw5c>

MÚSICA Y FOLKLORE EN FUENTE DE CANTOS

MUSIC AND FOLKLORE IN FUENTE DE CANTOS

Juan Ramírez García

jotaerregarcia@yahoo.es

RESUMEN: Exposición y audición de una selección de canciones recogidas en Fuente de Cantos de boca de personas mayores, en la que se incluyen canciones del siglo XIX, de los carnavales de tiempos de la II República y anteriores, canciones que se cantaban en las fiestas de la Santa Cruz y San Isidro, canciones infantiles (de corro, comba, de filas, para botar la pelota, etc.), romances, canciones de quintos, pregones... tomadas de su libro Fuente...de Cantos, editado por la Exma. Diputación Provincial de Badajoz y el que figuran más de 150 partituras de canciones.

ABSTRACT: Presentation and hearing of a selection of songs collected from elderly people from Fuente de Cantos. The songs included are from the 19th century, from carnival in times of the Second Republic and prior to them, songs typical of the festivities of the Holy Cross and Saint Isidore, children's songs (for different games), romances, songs of "quintos", opening speeches and more. They have been taken from the book Fuente... de Cantos, edited by the Badajoz Provincial Council and in which there are over 150 song scores.

Juan Ramírez García

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 269-286
ISBN: 978-84-09-49390-6

I. INTRODUCCIÓN



En mi libro *Fuente... de Cantos*, publicado en 2010 por la Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, se recogen, de boca de vecinos y vecinas mayores de Fuente de Cantos más de ciento cincuenta canciones pasadas a partitura.

Entre ellas figuran las canciones infantiles, que se cantaban en las plazas y calles de nuestro pueblo: juegos de las niñas en sus diferentes modalidades, así como los pregones, faenas del campo, de quintos, romances, Carnaval antiguo y canciones que se cantaban en las Fiestas de la Cruz.

Lógicamente, me voy a limitar por razones de tiempo, a exponer las canciones que tienen una personalidad propia de nuestra localidad.

La composición con más antigüedad fue recogida por mí, hace ya algunos años, de boca de Doña Rafaela González y Doña María Matas. La canción es antiquísima, porque el *San Francisco Bendito de los Descalzos*, es el Convento de San Diego (conocido hoy como *El Hospital*), de la Orden Franciscana, que sufrió la exclaustación en el año 1835¹.



Fig. 1: Antiguo convento de San Diego, Fuente de Cantos

El edificio se encuentra junto a la carretera de Segura de León, que enlazaba esta localidad con Fuente de Cantos y Llerena, que era el centro político, ad-

¹ ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, *Fuente de Cantos. Patria de Zurbarán. Convento del Carmen*, Fuente de Cantos, 1991, p. 70.

ministrativo y religioso de la provincia de San Marcos de León. La carretera cruzaba Fuente de Cantos de oeste a este y a su “salida”, entonces en las afueras del pueblo, se encontraba la Ermita de Nuestra Señora de la Hermosa la *Aparecida*.

La Condesa de Fuente de Cantos, que figura en la copla, es la Condesa de la Corte, Doña María Montero López, fallecida sobre 1920, que regaló a la Virgen un manto rojo, que aún se utiliza hoy².

QUÉ BUENA ENTRADA TIENE FUENTE DE CANTOS
Dictaron Rafaela González y María Matas

Moderate ♩ = 110

Última vez

Qué buena entrada tiene Fuente de Cantos/San Francisco Bendito de los Descalzos/ ESTRIBILLO:

Ábrela, morena la ventana y ciérrala / melosita del alma /

Si tiene buena entrada mejor salida / la Virgen de la Hermosa, la Aparecida/

ESTRIBILLO: Oh, Virgen de la Hermosa quién te dio el manto/ la Señora Condesa de "Fuente Canto"

ESTRIBILLO: Oh, Virgen de la Hermosa, dame tu mano/ para subir la cuesta del altozano.

II. ROMANCES

He podido recopilar catorce romances, entre ellos el popular *Gerineldo*, con una versión musical personal de Fuente de Cantos. Sería imposible estudiar uno a uno, por lo que he seleccionado *Moralinda* o *La Mora Cautiva*, que me lo dictó Teresa Laína Mendoza, quien me dice que se la cantaba su madre por los años treinta. Cuenta la historia de una cristiana que cautivaron los moros y años más tarde se la llevó un caballero que resultó ser su hermano, circunstancia que descubrió cuando la morita identificó el terreno de caza de su padre.

² ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, *La Hermosa. Patrona de Fuente de Cantos*, Fuente de Cantos, 1994, p. 50.

MORALINDA

Dictó Teresa Laina Mendoza

♩ = 110

AL PA- SAR POR MO- RA- BE- LLA _ _

AL PA- AR POR MO- RE- RÍ A _ _ VI- DE UNAMO-

RA LA- VAN- DO _ _

AL PIE DE U- NA FUEN- TE FRÍ- A

Al pasar por Morabella/ y al pasar por morería/ vide una mora lavando /al pie de una fuente fría / Yo le dije mora bella/ yo le dije mora linda / quieres venirte conmigo/ y deja la morería/ Caballero y mi ropa / dónde yo la dejaría / La de seda y la de Holanda / La de seda y la de Holanda en la maleta metida/ y la que no valga nada / por la corriente se iría /La ha montado a su caballo y al trote se la llevó /ha bajado un correcito/ la morita suspiró/ Qué suspiras mora bella/ qué suspiras mora linda/ -Recuerdo de que mi padre/ por aquí a cazar venía/ -Que repiquen las campanas / que repiquen de alegría/ que por coger a una mora/ me llevo a una hermana mía.

Reproducimos la versión de Teresa tal y como nos la cantó, que es una bella melodía cuya estructura musical es similar al *Fandango de Encinasola*, cuyo primer pentagrama reproducimos a continuación a modo de ejemplo:

FANDANGO DE ENCINASOLA

♩ = 110

YO SEMBREN U- NA MA- CE- TA _ _ A

Como se puede apreciar, la cadencia es la misma: corchea, dos semicorcheas, corcheas sincopadas, corchea con puntillo, semicorchea, corchea, tresillo de semicorcheas, para terminar con una corchea y negra sincopadas.

Por todo lo expuesto, pienso que este romance, o uno similar, ha sido el origen del fandango de este vecino pueblo onubense, que ha sabido enriquecer su melodía, hacer suyo el fandango y dotarlo de sello propio, con una pujanza y belleza indiscutible.

III. FIESTAS DE LA SANTA CRUZ

En Fuente de Cantos se celebraba el día 3 de mayo. Esta fiesta llegó a ser una de las más populares. En la década de los cincuenta aún se montaban algunas cruces en casas particulares, pero comenzó la decadencia hasta su total desaparición. La cercanía de las fechas de celebración de la Fiesta de la Chanfaina y la Romería de San Isidro, entre otras causas, impiden que vuelva a ser lo que era, por lo menos con las características de aquellos entonces.

Instalada la Cruz con sus velas y macetas, se adornaba la estancia con algunos mantones y colchas colgadas de las paredes y el suelo se cubría con hinojos (“*hacinojos*”) y otras hierbas aromáticas traídas del campo.

La estancia donde se veneraba la Cruz, se convertía en una auténtica *capilla*, donde el recogimiento era absoluto y se hacía la *velá*. En otra habitación de la casa se realizaba la fiesta profana, en la que los bailes estaban amenizados por música de acordeón, abundando entonces en Fuente de Cantos muchos y buenos acordeonistas: *Carpo*, *Oliva*, *Manolito Jinca...*, y en años más recientes Rafael Becerra Trujillo.

III.1. Sevillanas.

Pero lo que realmente llama la atención es que en estas fiestas se cantaban unas sevillanas antiguas, muchísimo antes que se hiciera en la romería de San Isidro. Nuestra amiga Pilar Matamoros nos dictó esta maravilla diciendo que, según su madre, eran “sevillanas que se bailaban entonces” y, efectivamente, tenemos otro ejemplo de sevillanas antiguas provenientes de la seguiri-lla manchega, con ocho compases.

La antigüedad de esta Sevillana como cante primitivo se pone de manifiesto al aparecer, en términos prácticamente idénticos en una de sus letras, en la obra *Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen* de Fernán Caballero³. La letra dice así; *Qué cuidado le da al Rey / que se le muera un soldado, el mismo se me da a mí/ de que ella me haya dejado*”. Comparémosla con la de Pilar Matamoros: *Qué cuidado le da al Rey/ que se le muera un soldado, / eso mismo me da a mí que te vayas de mi lao*.

³ Cecilia Bohl de Faber (Suiza, 1796-Sevilla, 1877). Biblioteca Virtual Cervantes.

SEVILLANAS

Dictó: Pilar Matamoros Lora

$\text{♩} = 95$

MI MA-DRE ME PO-NE GUAR-DIA CO-MO SI
 FUE- RAUN CAS-TI-LLO NI GUAR-DIA NI CEN-TI-NE-
 LA ME QUI-TAN DEHA-BLAR CON-TI-GO

Da Capo

III.2. La Jerigonza

Canción de baile, muy popular en Extremadura pero que en Fuente de Cantos tenía un sello personal. Se cantaba en las fiestas familiares y de la Cruz de Mayo. Se acompañaba con palmas formando un pasillo y el danzador bailaba por el medio. Cuando se cantaba “que salga usted...”, el bailarín de turno cogía por la mano a uno y le invitaba a que bailase con él hasta cuando se decía “déjala sola”, que se dejaba solo al nuevo danzante.

LA JERIGONZA (LA TÍA JUANINA)

Dictó: Ana Magro Rodríguez

$\text{♩} = 110$

LA TIA JUA- NI- NA QUE LA QUIE- RO VER BAL-
 BE- BI- A VL NO SEEM- BO- RRA- CHA- BA
 POR LOS CA- MI- NOS
 LAR SAL- TAR Y BRN- CAR FAN- DAR POR EL
 BUS- QUE COM- PA- NA COM- PA- SA
 DE- JA LA SO- LA SO- LA BAL-
 3º da segno
 AL RE QUES- TAS SON JE RI GON- ZAS DEU FRAI LE
 BUS- QUE QUEA MI NI- SA LE GUS- TAN LOS DUL- CES
 LAN- DO QUEA MI NI- NA LE GUS- TAEU- FAN- DAN- GO

La tía Juanina bebía vino/se emborrachaba por los caminos/ que la quiero ver bailar/ saltar y brincar/ y andar por los aires/ que estos son jerigonzas de un fraile/busque compañía/ compañía busque/ que a mi niña le gustan los dulces/ déjala sola, sola bailando/ que a mi niña le gusta el fandango/ que la quiero...

III.3. Antón Pirulero

Esta canción se cantaba en las reuniones sociales: bautizos, bodas, comuniones y, sobre todo, en las fiestas de la Santa Cruz. Se colocaban en corro con las manos unidas, y una `persona cogía un anillo entre sus manos, que las pasaba entre las que participaban en el juego. Al final de la ronda preguntaba a una ¿Quién tiene el anillo? Si fallaba tenía que pagar una prenda (corbata, pañuelo etc.), que para recuperarla después, tenía que pagar una penitencia que se le imponía, que normalmente era: Dar un beso a una persona, ponerse de rodillas declarando su amor o cantar una canción.

ANTÓN PIRULERO
Dictaron: Amalia Gala, Mari Rey y Mercedes Cerón

♩ = 101

da segno.Fin

CUAL CA- DA CUAL QUEA- TIEN DAA SU JUE- GO YEL
RÁ PA- GA- RAEN- SE- GUI- DAU- NA PREN- DA AN

Antón, Antón, Antón Pirulero/cada cual, cada cual que atienda a su juego/ y el que, y el que y el que no lo atienda/pagará, pagará enseguida una prenda.

IV. CANCIONES DE CARNAVAL ANTIGUO

El Carnaval que se celebraba en Fuente de Cantos en las primeras décadas del siglo XX tiene una riqueza musical extraordinaria, fruto de la creatividad de los comparsistas.

Se decía que, las músicas de aquellos carnavales eran tomadas de las zarzuelas. Nada más lejos de la realidad. Solicité la ayuda de nuestro paisano Emilio García Carretero, una autoridad en el tema y ponente en esta edición de las Jornadas Históricas. Estuvimos escuchando las canciones de carnaval que yo había recogido. Ni una sola tenía el más mínimo parecido con algún tema musical de la Zarzuela.

En el periódico local *El Eco del Pueblo*, editado en la primera decena del siglo, aparece la noticia de las actuaciones de las comparsas de carnaval, no solo en Fuente de Cantos, sino en poblaciones vecinas. De esta época no hemos podido recoger ninguna canción, pero sí de la época de la Segunda República, en

las que las comparsas hacían gala de una agudísima crítica a la política en general y a los acontecimientos y personajes de localidad.

Indudablemente no habría tiempo para cantar las 27 canciones recogidas por mí, pero he seleccionado algunas por su interés musical y crítico.

TABERNA DE BUEN VINO
Original de Joaquín "El Segureño" de la Comparsa "Los Socialistas"
Dictada por varias personas

♩ = 130

HAY QUE VER CU-MO SE FO-NE LA CA-LLE DE ZUR-BA-
 RA-AN DE JÓ-VE-NES PA-SE-AN-DO LOS DÍAS DE FES-TI-VI-
 DA-AD NO-SO-TROS LAS COM-PA-RA-MOS A-E-SAS QUETAN-TO PA-
 SE-AN CO-MO MULE-TASQUIN-CE-SAS QUE VAN DE VEN-TAA LA
 FER-RIA CAN-SA-DAS DE PA-SE-A Y NO LES SA-LEEL A-
 VI-O SE MAR-CHANDES-CON-SO-LÁ-DAS A-E-S-PER-AR A-O-
 TRO DO-MIN-GO MU-CHA-CHAS QUEAL PA-SEO VA-IS OS LO
 DE-GO BIEN DE VE-RAS QUE TA-BER-NA DE BUEN VI-NO
 NO NE-CE-SI-TA BAN-DE-RA QUE TA-BER-NA DE BUEN
 VI-NO NO NE-CE-SI-TA-BAN-DE-RA

Hay que ver como se pone/ la calle de Zurbarán/ de jóvenes paseando/ los días de festividad/ Nosotros las comparamos/ A esas que tanto pasean/ como muletas quinceñas/ que van de venta a la feria/ Cansadas de pasear/ y no les sale el "avío"/ se marchan desconsoladas/ a esperar a otro domingo/ Muchachas que al paseo vais/ os lo digo bien de veras/ que taberna de buen vino/ no necesita bandera/ que taberna de buen vino no necesita bandera.

La Calle Llerena, se llamaba en los años 30 Calle de Zurbarán y era el lugar habitual del paseo de mozos y mozas y donde se realizaban los primeros contactos amorosos.

Otra canción muy famosa, que ha llegado hasta nuestros días es la de las “Jabas”, con la música del romance del Milagro de San Antonio (los Pajaritos)

LAS JABAS

Dictaron: Concha García, Joaquín Castillo, Antonio Viera y María Rubio

♩ = 130

EL TO- CE- NOY LA MOR- CI- LLA SE DES-
PL- DIE- RON DI- CIEN- DO LAS JA- BAS VOS COM- PON-
DRÁ- AN MIE- TRAS QUE DU- BEEL EN- VIER- NO

Estribillo

JA- BAS POR EL LU- NES JA- BAS POR EL
POR- QUE CON LAS JA- BAS EN- TRA CÁ- GA-
MAR- TES EL MIER- CO- LES JA- BAS
LE- RA VA LOS CUA- TRO DÍ- AS

YEL RUE- VES TO- MA- TE POR- QUE CON LAS JA- BAS EN- TRA- IN- DI- GES-
TION YA LOS CUA- TRO DÍ- AS VAS AL PAN- TE- ÑÓN

Otra letra dice: *El que quiera pasá jambre vaya a la calle la Almena/ en la casa de los pobres la jambre sirve de cena.* (El mismo Calderón de la Barca hubiese firmado esto).

V. EN LA CASA DE LOS POBRES

En época de carencias, había unos *freijones* pequeños, que tenían una cápsula negra. Aquel año parece que hubo abundancia de este cereal y sus guisos constituían el plato diario en las casas más humildes. Coincidió, además, que a Fuente de Cantos llegaron unos guardias civiles jóvenes, en prácticas, a los que la gente comenzó a llamar *civilinos*. Por asociación del tricornio de los guardias con la cápsula negra de los *freijones*, a éstos últimos se le empezaron también a llamar *civilinos*.

¿Recuerdan aquella copla de Los Galindos y Luisa Linares *Billetes, billetes verdes pero qué bonitos son*? Bueno, pues la copla que presentamos aquí, una de las más populares del Carnaval fuentecanteño, la primera parte es un calco integral. Seguro que Los Galindos, que lanzaron esta exitosa canción en la década de los cincuenta, no tomaron el tema de los carnavaleros de Fuente de Cantos, donde se cantaba en los años treinta. Podría ser pura casualidad o también que esa melodía existiera en años anteriores, como cuplé gaditano, y fuera tomada por las comparsas de Fuente de Cantos y también por Los Galindos.

EN LA CASA DE LOS POBRES.
DICTÓ: Concha García Pagador

♩ = 125

EN LA CA-SA DE LOS PO-BRES LA CO-BA
O-TRO DI AUN QUE QUIELLO AN-DA-BA

ME-DAES UN HO-RRO-OR PUES TO-DOS LOS DIAS NOS
DE ME-DIOA-TO-RA- O SE HA-BIA TRA-GAOUN FU-

PO-NEN CI-VI-LI-NOS CON A-RRO- OZ EL
SI-IL YAN-DA-BA DE ME- A-DIO

LA- O EL PA-DRE QUE E-RA TE-RRI-BLEA-NAR-

QUIT- IS- TA POR SA-CAR-LEL AR- MA LEHE-CHO DI- NA-

MI- TA Y NO COM-PREN- DÍ- A

EL CA- CHO ME- LÓN LE- ME-TOUN CE-

EL- LLO VO- LA- BAE- CHI- QUI- LLO CO- MOUN A- VI- OR

En la casa de los pobres la comida es un horror/ pues todos los días comemos civiles con arroz/ el otro día un muchacho andaba medio "atorao"/ se había "tragao" un fusil y andaba de medio "lao"/El padre que era terrible anarquista/ por sacarle el arma/ le echó dinamita/ y no comprendía el cacho melón/ le arrió un cerillo/ volaba el chiquillo/ como un avión.

Queda en interrogación y cada uno puede sacar sus conclusiones. Quiero seguir creyendo en la creatividad de los artistas de Fuente de Cantos, mientras no se demuestre lo contrario.

VI. SAN ISIDRO

FUENTE CANTO ES UN ROSAL. (Sevillana)
Dictó: Mari Rey Borrego

♩ = 165

FUEN- TE CAN- TOES UN RO- SA- AL QUES- TÁ ME- TI- DOENUN VA-
LLE QUES- TAME- TI- DOENUNVA- LLE
FUEN- TECANQOES UN RO- SA- AL O- LE O- LE O- LEY O- LE FUEN- TECANQOES
UNRO- SA- AL QUES- TAME- TI- DOENUNVA- LLE
QUES TAME- TI- DOENUN VA- LLE TO- DASLAFLO- RESQUE DA- O-
LEY O- LEY- O- LEY- O- LE TO- DASLAFLO- RESQUE DA- A SON PA LAVIR- GENDEL
CAR- MEN LO DI- GO POR- QUELO DI-

Fuente Canto es un rosal/ que está metido en un valle/ todas las flores que da son pa la Virgen del Carmen/ Lo digo porque lo digo/lo digo por lo sé/ y si alguno está delante/ y si alguno está delante/ también lo digo por él.

Indudablemente, nuestras raíces están ahí. Esta sevillana tiene la música de aquella que decía *La Segunda y nada más que está mi novio delante*. Alguien de Fuente de Cantos me ha informado que seguramente fuese la Señora Crescencia, quien le puso esta letra, y se cantaba y se bailaba a su aire, en los primeros años de la romería. La incluimos como valor testimonial de la identidad de nuestra fiesta.

Indudablemente, la influencia de Andalucía es evidente, prueba de ello es que en Fuente de Cantos han existido hasta seis coros llamados *isidrerros*, y desde aquella primera sevillana que cantaba la Peña Flamenca *Donde muere Badajoz...*, se han creado cientos de sevillanas, de las que ya hay documentación suficiente.



Figs. 2 y 3: Los coros de la Hermandad de San Isidro y “El Patio que cantan la Misa de San Isidro

Existían unas rogativas al Santo para pedir el don del agua, que ya no se escuchan y están recogidas en mi libro *Fuente...de Cantos*.

ROGATIVA A SAN ISIDRO
Dictaron: Carmen García Garzón y Ciri Rodríguez Bernal
e Inda Díez Conejo

$\text{♩} = 157$

A SAN ISIDRO LOS LABRADORES CON SUS LABORES Y SU SUDOR CLEMENCIA PADRE FAVOR SEÑOR AGUA QUE FLUJE NUESTRA AFICCIÓN LOS CAMPOS SE SECAN EL TRIGO NO NACE LOS NIÑOS CHILQUITOS SE MUEREN DE HAMBRE AGUA DIOS SEÑOR AGUA QUE FLUJE NUESTRA AFICCIÓN

A San Isidro, los labradores, / con sus labores y su sudor / .Clemencia, padre, favor, señor / agua que afluja / nuestra afición.

Actualmente, tenemos la plegaria a San Isidro, una preciosa composición en música y letra de Jenaro González Gargallo

VII. CANCIONES INFANTILES

Qué estampa más bonita aquella de las niñas cantando en las plazas del pueblo, saltando a la comba, jugando al corro, botando la pelota o haciendo pasillos. Desgraciadamente esto ha desaparecido y solo quedan reductos de algunos maestros ilusionados, que dedican una parte de la enseñanza musical en los colegios para estos temas.

En Fuente de Cantos tengo recogidas más de ochenta canciones infantiles. Por razones obvias, he seleccionado las más significativas y que no las he visto en otros cancioneros:

DE LA GUERRA DE MELILLA
Dictó: Mercedes Cerón Barroso

♩ = 110

SOL- DA- DI- TO SOL- DA- DI- TO VI- VAEL A-

FIN

MOR DE DON- DEHA VE- NI- DOUS- TE VI-VAEIAN- DE DE LA

Se cantaba en corro y se puede considerar como un romance. En ella se da a conocer la fidelidad de una esposa, que guarda la ausencia del marido en la Guerra de Melilla, ocurrida en 1893-1894:

Soldadito, soldadito viva, el amor/ ¿de dónde ha venido usted?, viva el andé/-De la guerra de Melilla viva el amor/ ¿Que se le ha ofrecido a Usted?, viva el andé/ -Que si ha visto a mi marido. viva el amor/ en la guerra alguna vez, viva el andé/ -No señora no lo he visto, viva el amor/ diga la señas de él viva el andé/ -Mi marido es alto y rubio, viva el amor / alto y rubio como usted, viva el andé/ y en la punta de la espada, viva el amor/ lleva un pañuelo burdés viva, el andé/ que lo bordé cuando chica, viva el amor/ cuando chica lo bordé, viva el andé/-Por las señas que me ha dado, viva el amor/ su marido muerto es viva, el andé/ y en el testamento queda, viva el amor/ que me case con usted, viva el andé/ -No permita Dios del cielo, viva el amor/ ni la reina Santa Inés, viva el andé/ siete años lo he esperado, viva el amor/ y otros siete esperaré, viva el andé/ si a los catorce no viene, viva el amor/ a monja me meteré, viva el andé/ a los tres hijos que tengo viva el amor,/ a frailes lo meteré, viva el andé/ y a la hija más pequeña, viva el amor/ conmigo la llevaré, viva el andé/-Calla, calla Isabelita, viva el amor/ calla, cállate Isabel, viva el andé / que soy tu querido esposo, viva el amor/ y tú mi linda mujer viva el andé.

VIII. A LA UNA Y A LAS DOS

Era una canción de comba, que seleccionó de mi libro *Fuente...de Cantos* Alonso Gómez, director del Coro Amadeus, para cantarla con su coro infantil como típica de Fuente de Cantos. Enlace: <https://youtu.be/a2Dy0vCTpk>

A LA UNA Y A LAS DOS
Dictaron: Amalia Gala, Mari Rey y Pili Márquez

$\text{♩} = 75$

A LA UN- NAY A LAS DOS CIE- RRAN LOS CON-
VEN- TOS Y LAS PO- BRES MON- JAS SE QUE- DAN A- DEN- TRQ Y LOS MO- NA-
QUI- LLOS SE VAN A LA CO- CI- NA HA- CENCHO- CO- LA- TE PA- RA LAS VE-
CI- NAS AY QUE RI- COES- TÁ DA- MEO- TRO- PO-
1. 2. FIN
QUI- TO PA- RA ME- REN- DAR A LA U- NA AY LAS DAR

A la una y a las dos cierran los conventos y las pobres monjas/ se quedan adentro/ y los monaguillos se van a la cocina/ hacen chocolate/ para las vecinas/ ¡Ay, que rico está! Dame otro poquito para merendar

Existieron también canciones de las faenas del campo, de quintos, pregones...que ya no se escuchan, pero que están recogidas en mi libro *Fuente... de Cantos*, así como un Himno a Fuente de Cantos del célebre compositor y director de orquesta Marcial Guareño Manzano. Y en un pasado reciente, la orquesta de los Hermanos Carrasco, La Orquesta Municipal dirigida por el Maestro Perera, El Conjunto Los Zares y la Rondalla Los Trovadores.

Quiero incidir en la figura de un maestro del Colegio San Francisco Javier, D. José Martínez Grande, que realizó una extraordinaria labor en las décadas de los 60 y 70 introduciendo la música coral y popular en Fuente de Cantos. Sin duda fue el espejo en el que muchos nos hemos mirado para realizar actividades corales en nuestra localidad



Fig. 4: Coral del Colegio San Francisco Javier dirigida por D. José Martínez Grande (con acordeón)

IX. MUSICA EN LA ACTUALIDAD

Una realidad y un futuro prometedor tiene la música en Fuente de Cantos. Con los coros citados de la *Hermandad de San Isidro* y *El Patio*, y el recién surgido *Calle Romero* a los que hay que unir los desaparecidos *Voces Extremeñas*, *Bellotitos Flamencos* y muchos otros coros que dejaron su buen hacer en el canto por sevillanas. A la ya mencionada *Plegaria a San Isidro* de Jenaro González, hay que añadir el *Himno a la Virgen de la Hermosa*, original en Letra de Rafael Julián Rey y Música de Emilio González Barroso.

Sin duda la Escuela Municipal de Música, garantiza la formación musical en Fuente de Cantos, y de la que han salido ya muchos profesores de diversos instrumentos y la *Coral Aula de Música* dirigida por Lucas Valverde y, sobre todo, la joya de la corona, que es nuestra excelente *Banda Municipal* que dirige Benjamín Barrado Campos. Otros Coros actuales son el *Coro del Hogar de Mayores*, que me cabe el honor de dirigir y el grupo *De Cantos* dirigido por María José Báez.



Fig. 5: Corral *Aula de Música* de Fuente de Cantos



Fig. 6: Banda Municipal de Música de Fuente de Cantos

He dejado para el final, mis Coplas de la Chanfaina, que fue fruto de una noche de insomnio, estrenada en la plaza Mayor de Cáceres, un día de mayo de 1979 por el Coro del Colegio Público Francisco de Zurbarán y que se ha hecho popular, no solo en Fuente de Cantos, sino en toda Extremadura, ya que son muchos los grupos de Coros y Danzas de la región los que la han incorporado a su repertorio.

COPLAS DE LA CHANFAINA

Popular de Fuente de Cantos, Letra y Música: Juan Ramírez García

♩ = 114

CARAM- BA CARAM- BA CARAM- BAI NA _ _ AY QUE

BUE- NA QUES- TÁ LA CHAN- FAI- NA _ _ CA- RAM-

BA CA- RAM- BA CA- RAM- BE- RO _ _ AY QUE BUE- NOS SON

Última vez fin

LOS CO- CI NE- RO _ OS U- NA MA ÑA- NA DEA-

BRI _ _ IL U- NAMA- ÑA- NA DEA- BRI _ _ IL

FUEN- TE CAN- TOS SE DES- PIER- TA _ _ CON EL CAL-

DE- ROEN LA MA- NO _ _

PA- RA- CU- DIR A LA FIER- TA _ _ CA- RAM

*Estribillo; Ca-
rambá, carambá,
carambaina;/Ay!
Que buena que
está lachanfaina /
Carambá, ca-
rambá caram-
bero,/ ¡Ay! Que
buenos son los co-
cineros/Una ma-
ñana de Abril
(Bis)/Fuente Canto
se despierta/ con
el caldero en la
mano/para acudir
a la fiesta. /EST.
Las peñas de
Fuente Canto,
(Bis)/cuando van
a "concurdá"/se lle-
van cuatro calde-
ros/para poderse
"jartá"/EST.No
arrempujes Feder-
rico (Bis)/porque
tú ya te has "jar-
tao"/y límpiate los
"jocicos", que los
tienes "tos" "prin-
gaos"/ EST Tú me
diste el soplillo
(Bis)/ para soplar
la candela/y
mientras que yo
soplaba/te fuiste
con la Carmela/
EST/ Te daré la
despedía (Bis)/
Porque ya estamos
"cansaos"/y "arre-
cogemos" los tras-
tos, que la fiesta ha
"terminao".*

**PERSONAJES CON HISTORIA, III
NARCISO Y MARCIAL GUAREÑO MANZANO, MÚSICOS**

*PEOPLE WITH HISTORY, III.
NARCISO AND MARCIAL GUAREÑO MANZANO, MUSICIANS*

Felipe Lorenzana de la Puente

felilor@gmail.com

Clara García Bayón

cgarciab33@educarex.es

RESUMEN: Narciso Guareño Manzano y su hermano Marcial nacieron en Fuente de Cantos, a comienzos del siglo XX, en un ambiente muy favorable a la música. Marcial tomó el camino de la música militar profesional, mientras que Narciso sucedió a su padre en la dirección de la Banda durante la II República. El compromiso político de la familia con las ideas republicanas y socialistas les pasó factura a todos sus miembros tras el estallido de la Guerra Civil. Finalizado el conflicto y depurados ambos hermanos por las nuevas autoridades franquistas, Narciso no volvió a la música profesional, pero su hermano sí pudo desarrollar una exitosa carrera como intérprete, compositor y productor.

ABSTRACT: Narciso Guareño Manzano and his brother Marcial were born in Fuente de Cantos at the beginning of the 20th century, in an environment conducive to music. Marcial chose the way of the professional military music, while Narciso succeeded his father as the conductor of the Band during the Second Republic. The political compromise of the family with the republican and socialist ideas took a toll on all of them after the outbreak of the Civil War. Once the conflict finished and both brothers were purged by the new Francoist authorities, Narciso did not retake the professional music, but his brother could develop a successful career as a performer, composer and producer.

Felipe Lorenzana de la Puente / Clara García Bayón

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 287-316
ISBN: 978-84-09-49390-6



I. EN FAMILIA.

Narciso y Marcial nacieron en el seno de una familia relativamente humilde, como lo era la gran mayoría de las asentadas en Fuente de Cantos a comienzos del siglo XX, momento en el cual la población superaba los 8.500 habitantes, dedicados en su mayor parte al campo. Pero no era una familia cualquiera, pues no eran las tareas agrarias las que ocupaban a su progenitor, Victoriano Guareño González, conceptuado como zapatero en la partida de nacimiento de Narciso, un gremio ciertamente numeroso con más de una docena de talleres registrados por entonces; encuadernador según la Guía Comercial de la provincia de 1913; y según otros documentos se anunciaba también como representante, comisionista, administrador de suscripciones y corresponsal de prensa¹. Pluriempleo justificado por la necesidad de mantener una familia numerosa, pero que sin duda le proporcionaba un estatus socioeconómico por encima de la media; de hecho, figura en algunos listados como elector para el Senado, condición a la que accedían quienes sabían leer y escribir y figuraban como primeros contribuyentes de su ramo, en este caso el industrial², que agrupaba entonces también a lo que hoy llamamos sector Terciario. Un sector minúsculo y sin las grandes fortunas que aparecen en el de propietarios, pero que al menos no quedaba tan expuesto a las cíclicas crisis de subsistencias que tanta pobreza y desempleo causaban entre los jornaleros.

No obstante, si Victoriano fue un personaje relevante en la villa no se debe al desempeño de todos o de cualquiera de aquellos oficios, sino a su condición de músico, la misma que inculcó a sus hijos Narciso y Marcial, habidos en su matrimonio con Ramona Manzano Rodríguez³. Es cierto que la música, incluso la que gozaba de estatus profesional, tenía una larga y fructífera tradición en Fuente de Cantos⁴, pero dedicarse a ella no dejaba de ser una rareza en una sociedad cuya mayor preocupación era ganarse el pan de cada día.

¹ LORENZANA DE LA PUENTE, F. *Crónica de un siglo. Fuente de Cantos, 1917-2017*, Fuente de Cantos, 2018, pp. 49, 57 y 59.

² Ley Electoral de 1907, arts. 11 y 33.

³ El matrimonio tuvo cinco hijos: Cipriana, Valentina, Juan, Narciso y Marcial. Victoriano había tenido otros tres hijos de un matrimonio anterior.

⁴ Nada mejor para corroborarlo que el monográfico de Juan RAMÍREZ GARCÍA, *Fuente... de Cantos. Cancionero popular, fiestas, juegos tradicionales infantiles recogidos en Fuente de Cantos*, Badajoz, 2010.



Fig. 1: Victoriano Guareño González, padre de Narciso y Marcial. Fotografía de Refugio García Guareño.

Narciso nació con el verano del año de 1905, el 21 de junio a la una de mañana, en el domicilio de sus padres, una pequeña vivienda en el segundo tramo de la calle Guadalcanal, y fue bautizado una semana después por el presbítero coadjutor de la parroquia de Nuestra Señora de la Granada, Manuel Regaña Díaz⁵. En su inscripción en el Registro Civil aparece su nombre completo, Raimundo Narciso, y la edad de sus padres, 38 años ambos y naturales de Fuente de Cantos, como también los cuatro abuelos, todos los cuales ya habían fallecido⁶.

Marcial vino al mundo en medio de la grave crisis agraria que se extendió por los años de 1906 y 1907; lo hizo el 16 de octubre de este segundo año a las diez de la noche e igualmente se bautizó siete días después en la parroquia⁷.

Sus años de juventud vienen marcados por la enseñanza musical en familia. Victoriano había logrado recuperar y dirigir antes de 1915 una banda municipal de música que hunde sus raíces en el siglo XIX pero que no lograba consolidarse; ese año actuaba ante el obispo, de visita pastoral, interpretando la *Marcha de Infantes*⁸. En 1918 abandona la dirección, que pasa a Leandro Castaño, y de éste a Francisco Alfaro Valencia. Las relaciones de la familia Guareño con éstos no hubieron de ser buenas, pues ni Narciso ni Marcial aparecen en el listado de músicos

⁵ Archivo Parroquial de Fuente de Cantos (APFC), libro de Bautismos nº 37, f. 155, partida nº 233.

⁶ Registro Civil de Fuente de Cantos (RCFC), libro de Nacimientos de 1905, partida nº 327.

⁷ APFC, libro de Bautismos nº 38, f. 71v, partida nº 296; RCFC, libro de Nacimientos de 1907, partida nº 506.

⁸ BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M.: "Fuente de Cantos a principios del siglo XX (1900-1931)", *Actas de la XI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2010 (pp. 11-149), pp. 115 y 118.

de 1920⁹. El mandato de ambos directores fue breve. El Ayuntamiento había realizado un gran esfuerzo en la adquisición de instrumentos y otros materiales y estaba empeñado en garantizar la continuidad de la agrupación, cuya dirección se vuelve a confiar a Victoriano en 1923. No sin altibajos, continuó en el puesto hasta 1930, año en el que dimitió alegando enfermedad y cambio de domicilio; contaba ya 63 años, pero la verdadera razón de su marcha fue un acto de desacato al alcalde, Valentín Calvo Rastrojo, y posterior destitución, por negarse a que la banda actuase el Viernes Santo. La marcha de Victoriano supuso también la disolución de la banda. Si en el suceso mediaron desacuerdos económicos (el destituido solicitó en balde el pago de sus haberes) ideológicos o políticos (era un conocido republicano) no los sabemos; en el ambiente de efervescencia política que había entonces no se puede descartar nada¹⁰.

Cabe mencionar que, junto a sus hermanos, Cipriana Guareño fue asimismo heredera de esta tradición musical. Su legado ha quedado en la memoria de sus nietos y bisnietos, quienes recuerdan cómo acompañaba con gracia sus canciones al piano. No nos extraña que, aunque dominase a la perfección este arte, jamás se dedicase a él profesionalmente. Su condición de mujer y los tiempos que le tocó vivir la apartaron de la música. Casada con Teófilo García, *El Gallito*, dirigente de la agrupación socialista local, y tras los cargos que se le imputaron a éste por su participación en los sucesos del 19 de julio de 1936, el piano fue quemado junto a su casa como parte de las represalias aplicadas a su familia por el nuevo régimen franquista. Tras este trágico suceso, que la dejó sin hogar y con varios hijos a su cargo, no volvió a tocar¹¹.

II. MARCIAL, MÚSICO MILITAR.

Pero volvamos unos años atrás. Con tan sólo 17 años, y tras algunos estudios musicales en la capital de la provincia¹², Marcial decide apostar por la música profesional, un grado al que nunca pudieron aspirar ni su padre ni su hermano, explorando uno de los escasos caminos que entonces había en España

⁹ Archivo Municipal de Fuente de Cantos (AMFC), Reglamento para el régimen interior de la Banda de Música Municipal aprobada por el Ayuntamiento en sesión del día 18 de abril de 1920, carpeta sin clasificar.

¹⁰ LORENZANA DE LA PUENTE, F. "Música para la República. La Banda Municipal de Fuente de Cantos, 1931-1936", *Revista de Estudios Extremeños*, t. LXXI, n^o extraordinario, 2015 (pp. 479-500), pp. 481-483.

¹¹ Testimonio de Refugio García Guareño.

¹² RAMÍREZ GARCÍA, J. *Fuente... de Cantos. Cancionero...*, p. 245.

para lograrlo: el Ejército, en el que la Música (este simple término designa a las bandas castrenses) estaba adscrita al arma de Infantería. Ingresó el 30 de julio de 1925 como soldado voluntario de menor edad y “sin opción a premio” del Regimiento de Infantería Castilla nº 16, en Badajoz, con destino a Banda. Es registrado como un sujeto de pelo negro, estatura de 1'676, ojos pardos, nariz regular, poca barba, moreno y de aire -por supuesto- *marcial*, aunque ya veremos que de esto apenas tenía el nombre. Recibió un mes después su primera gratificación de 145 pesetas para vestuario y juró bandera el 1 de octubre. Su primera misión fue marchar a finales de enero de 1926 con la compañía expedicionaria de su regimiento a Marruecos, en concreto al Campamento de Alcázar-Seguer, próximo a Ceuta. Por fortuna para nuestro soldado, el ambiente en el protectorado español se había apaciguado tras el Desembarco de Alhucemas unos meses antes.

Marcial regresa a la península en el mes de marzo para presentarse a las oposiciones de músico de tercera clase en su propio regimiento; retorna a Ceuta sin el puesto, pero vuelve a concursar en el mes de mayo, esta vez con éxito. El 1 de julio de 1926 toma posesión de una plaza en la que permanecerá poco más de dos años, pero que considera que le viene estrecha, por lo que buscará ascender a músico militar de segunda allá donde se publique una vacante. A comienzos de 1928 lo intenta en Murcia, en vano, y en el verano de ese mismo año pide un mes de permiso para visitar a su familia en Fuente de Cantos, que se le concede, aunque sin haberes. Previa nueva autorización de sus superiores, se presenta y obtiene una plaza de Bajo en el Regimiento de Infantería Príncipe nº 3, sito en Oviedo.

En el primer tercio del siglo XX, las oposiciones a plazas de músico militar en España tenían fama de duras en comparación a lo que se requería en puestos civiles similares, incluso en comparación a lo habilitado en otros países de Europa. Los candidatos no solo habían de destacar en la interpretación de su instrumento, sino superar pruebas de cultura general, armonía, composición, etc.¹³, lo cual, unido al talento natural de personajes como el que nos ocupa, les proporcionaba una preparación idónea para dominar el oficio y poder dedicarse profesionalmente a él en el ejército y/o fuera de él. De hecho, muchos de los Músicos Mayores, o directores de bandas, del ejército, grado que aspiraba

¹³ PRIETO GUIJARRO, L. “Los Músicos Mayores del Ejército en el primer tercio del siglo XX: en torno a la campaña de prensa promovida por el crítico musical Juan José Mantecón”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 15, 2001, pp. 149-164.

alcanzar alguna vez Marcial, eran afamados profesores, compositores e intérpretes de géneros clásicos y populares. Ahí tenemos los casos, entre otros muchos, de Juan de Tomás, Mariano de San Miguel, Pérez Casas, Emilio Cebrián, Pascual Marquina o Bonifacio Gil, musicólogo y folklorista este último, además de comandante músico, con el que coincide Marcial en la Banda de Ingenieros y con el que mantendrá una estrecha relación. O el de Abel Moreno en los tiempos actuales, conocido compositor además de director de bandas militares.

En la capital asturiana casará Marcial el 22 de mayo de 1930, en la parroquia de San Isidoro el Real, y previa autorización de su coronel, con Rita Villanueva Tundelaño, natural de Oviedo, dieciocho años entonces frente a los 22 del novio, y con la que tendrá dos hijas, Gloria y María Luz.



Fig. 2: Foto de boda de Marcial Guareño y Rita Villanueva, 1930. Propiedad de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

En 1932 fue destinado al Regimiento de Infantería nº 9 de Sevilla, donde permaneció unos dos meses; este mismo año es de nuevo removido y destinado al Regimiento Valencia nº 23 de Santander. Obligado a declarar en julio de 1933 su filiación política, según lo dispuesto por el Ministerio de Guerra (Decreto Oficial nº 165, art. 2.2), su respuesta fue que no pertenecía a ningún partido político, agrupación, entidad u organización, palabras que, sin ser él aún consciente

de su trascendencia, sin duda le van a liberar de muchos problemas en el futuro. Tampoco fue mala idea apartarse durante estos años de una de las regiones -la de su esposa- más convulsas de España durante la II República. Declarado el Estado de Guerra por la Revolución de Asturias de octubre de 1934, a Marcial tan solo le tocó prestar servicios extraordinarios de protección de edificios públicos, bancos, fábricas y depósitos de agua en Santander y provincia¹⁴. Aquí permanecía cuando estalló la Guerra Civil en 1936, un conflicto en el que tampoco optó por destacar demasiado, como veremos más adelante.

III. NARCISO, DIRECTOR DE LA BANDA MUNICIPAL REPUBLICANA.

Si Marcial nunca quiso significarse en el plano político, al menos oficialmente, poniendo todo su empeño en progresar en la escala músico-militar, lo contrario podríamos decir de su padre y de su hermano Narciso, que se pusieron de forma inmediata e ilusionada al servicio del nuevo régimen republicano instaurado en abril de 1931.

Resentido aún por el trato dispensado por el último ayuntamiento de la monarquía, Victoriano le regaló a la nueva corporación presidida por José Pérez Báez, del Partido Republicano Radical, para ser colocado en el salón de sesiones, un cuadro de doble hoja donde estaba representada una alegoría de la República¹⁵. La decisión de reorganizar la banda se tomó en el primer pleno, celebrado el 26 de abril, y se nombró como director a Narciso, calificado como “aficionado de este pueblo”. El término “aficionado” no tiene necesariamente connotaciones negativas; él mismo no se inscribe en los documentos oficiales como músico, sino como cajista, esto es, el oficial de imprenta o tipógrafo que compone los moldes de lo que se va a editar, lo que invita a pensar que trabajaba con su padre, que como vimos era, entre otras cosas, encuadernador. Vivir de la música en un pueblo con muchas necesidades y no menos tensiones sociales y políticas no dejaba de ser una ilusión, pero tampoco estuvo muy lejos de conseguirlo, pues la corporación le fijó un sueldo de 2.500 pesetas al año¹⁶, y es muy significativo que éste tuviese efectos desde el 16 de abril de 1931. La agrupación

¹⁴ Todos los datos consignados en este capítulo proceden de la hoja de servicios contenida en su expediente militar: Archivo General Militar de Segovia (AGMS), R-1928.

¹⁵ BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “Fuente de Cantos en la década de 1930: II República y Guerra Civil”, *Actas de la XII Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2012 (pp. 11-183), pp. 22-23.

¹⁶ Como referencia, podemos aportar que el sueldo del funcionario municipal mejor pagado, el interventor, era de 5.000 pesetas. Éste hubiera sido el sueldo de Narciso de haber continuado en el cargo con la plaza en propiedad, pues era lo que correspondía pagar a los directores de banda de tercera categoría, a la que pertenecía la de Fuente de Cantos, según el reglamento nacional vigente desde el 3 de abril de 1934.

había renacido con el favor incondicional de los nuevos dirigentes. No podía ser de otra forma, pues el alcalde era zapatero, la profesión más repetida entre los componentes de la Banda, y de hecho era conocido como *Pérez el músico*, y el concejal síndico Juan Guareño, del PSOE, era hijo de Victoriano y por tanto hermano de Narciso, todos ellos conocidos popularmente como los *Victorinos*. Además, tanto Pérez Báez como su segundo y sucesor, el teniente de alcalde José Macarro, sastre de profesión y cuñado suyo, guardaban parentesco y amistad con los Guareño¹⁷.

Narciso contaba entonces veinticinco años y había casado dos antes con Ana Vázquez Macarro, un año menor que él. Figura en el Registro Civil como uno de los testigos de la boda Luis Pérez Báez, hermano del futuro alcalde, pero con otros no tendrá tanta suerte: el juez municipal que firma su inscripción es Manuel Gutiérrez Pérez, concejal y luego alcalde republicano durante el bienio derechista y uno de los responsables de su cese como director de la banda; y en la iglesia actuó como testigo el joven sochantre y organista Francisco Perera, que será su principal testigo de cargo en el proceso militar que se le abrió en 1939¹⁸.

La tarea que tuvo que afrontar Narciso como director fue mayúscula. Recuperar y formar a los músicos sería la principal, pero no la única, pues hubo que adquirir y reparar instrumentos en Sevilla, comprar atriles, partituras y otros materiales, componer uniformes y lograr que el Ayuntamiento pagara los gastos, además de su sueldo y de las gratificaciones a los músicos, lo que no fue nunca sencillo. El debut oficial de la banda se produjo a mediados de 1932, ya con la nueva corporación socialista presidida por José Lorenzana Macarro, la cual nunca dejó de apoyar a los músicos mientras centraba sus esfuerzos en paliar la dramática situación social que se vivía por estos años. La banda intervendrá en actos institucionales, actuará para el público los domingos y los días que se le mande, pero en principio se abstuvo de participar en actos religiosos; más adelante quizá lo haga; donde sí interviene es en la fiesta del Primero de Mayo interpretando la *Internacional* socialista. Todo lo cual hubo de desagradar a la oposición de derechas, que empezó a ver en la agrupación un gasto dispendioso

¹⁷ Las fuentes documentales de este capítulo son fundamentalmente los libros de Actas del Pleno de 1931 a 1936 del AMFC; para mayor detalle de lo narrado aquí, véase LORENZANA DE LA PUENTE, F. "Música para la República..."

¹⁸ RCF, libro de Matrimonios de 1929, f. 123, partida nº 245. La prueba de que Perera fue testigo en su boda es una anotación al margen de su partida de bautismo de 1905.

y un instrumento en manos del equipo de gobierno. Además, pronto se quedó la banda sin apoyos importantes, pues ya en 1932 habían pasado a un segundo plano Pérez Báez y José Macarro.



Fig. 3: Narciso Guareño, en los años 30. Fotografía de Refugio García Guareño

En 1933 Narciso presenta un nuevo reglamento para el gobierno de la banda, donde se la define como “un elemento de cultura, para amenizar las fiestas oficiales y elevar el concepto moral de la población”, lo que combinaba a la perfección con el ideal republicano de fomentar la enseñanza en todas sus variantes. De hecho, la principal novedad fue la integración de aquella en una academia de música, con local propio y clases diarias desde finales de 1932; hasta entonces, los ensayos habían tenido lugar en un local de los Guareño en la calle Reyes Huertas, entonces Igualdad¹⁹. El director recibe el nombre de Músico Mayor, y luego estaban los instrumentistas y los educandos. En la primera relación de músicos aparecen tres de primera, ocho de segunda y otros ocho de tercera, y en cuanto a los educandos, había dos con gratificación y ocho sin ella. La distribución por cuerdas sumaba tres clarinetes, tres trombones, dos saxos, dos trompas, dos fliscornos, una trompeta, un requinto, un bombardino, una tuba, una caja, un bombo y los platos, quedando vacante una plaza de fliscorno o un bombardino primero. Ensayaban por la noche, a fin de que los alumnos pudieran conciliar el trabajo y la música, la asistencia era obligatoria y se cuidaba mucho la disciplina, tanto dentro como fuera de la academia. Su nexa con el consistorio era el concejal inspector, encargado de controlar las faltas, autorizar permisos, distribuir las gratificaciones (cuando raramente llegaban), aprobar los programas de los conciertos y aplicar las correcciones.

¹⁹ Declaraciones de Refugio García Guareño recogidas en IBARRA BARROSO, C. *La otra mitad de la historia que nos contaron. Fuente de Cantos, República y Guerra, 1931-1939*, Badajoz, 2005, p. 466.

Las actividades de Narciso no se limitan a Fuente de Cantos, pues por estos años colabora en Monesterio con su ayuntamiento y varios particulares en la creación de la primera banda municipal que tuvo esta población vecina, y también se le relaciona con la Orquesta Kabahol, de esta misma localidad. Uno de sus miembros recuerda en sus memorias la buena disposición de Narciso, así como también sus dotes de cantante, solo o en compañía de sus amigos Fernando Panea y el maestro Juan Parra²⁰.

En Fuente de Cantos, las críticas al excesivo coste que suponía la banda para el municipio se empezaron a oír ya en 1933, incluso entre algún miembro de la bancada socialista. El contexto era desalentador: este año se suprimieron las fiestas de agosto y se aplicó lo presupuestado en ellas a las necesidades sociales más perentorias. En 1934, al igual que ocurrió en otros muchos lugares, la corporación es cesada por el gobernador civil y se nombra una comisión gestora de mayoría republicano-radical. Las derechas cuestionan la legalidad del nombramiento del director de la banda y dejan de abonar sueldos y gratificaciones, lo que lleva a Narciso y a sus músicos a negarse a tocar en público, actitud considerada como desacato que no hizo sino precipitar la verdadera intención de los nuevos dirigentes: suspenderlos a todos. Fue el resultado lógico, en estos tiempos de fuertes crispaciones políticas, por el significado tan especial que la banda había cobrado para los ediles socialistas (para casi todos), promoviendo por contra el encono de la oposición. La figura de su director, claramente alineado a la izquierda, que incluso fue arrestado en junio de este año como presunto coautor de un atentado contra el vicesecretario local de Acción Popular, acentuaba aún más la politización de la agrupación musical.

Desaparece la misma, pues, a finales de 1934 y ni siquiera el retorno de los socialistas en 1936 logró recuperarla, aunque sí le dio la razón a Narciso cuando reclamó que se le pagase la diferencia entre el sueldo fijado (2.500 pts.) y el que realmente le correspondía (5.000). Durante la suspensión, éste no había perdido el tiempo, y no sólo logró incorporarse al Escalafón de Directores de Banda con el número 92, clase 5^a, categoría 1^a, sino que demandó a la anterior corporación por su destitución. La resolución del Tribunal Contencioso Administrativo desestimando su recurso no llegó hasta noviembre de 1936. Ya para entonces había escapado a las seguras represalias del nuevo régimen instaurado tras la ocupación militar de la villa por las tropas rebeldes el 5 de

²⁰ HERMANOS MARTÍNEZ CHAVES, *Memoria musical y vivencias de "Juanito el Músico"*, Badajoz, 2018, pp. 31 y 42.

agosto, en los primeros compases de la Guerra Civil. Tanto él como su hermano Juan se dieron a la fuga. Éste murió en el frente, y el padre de ambos, Victoriano, que además de todas sus ocupaciones era también vicepresidente de la agrupación local de Unión Republicana, fue fusilado. La misma suerte corrieron los exalcaldes Pérez Báez, José Macarro y José Lorenzana, que tanto habían hecho por la música en la localidad. Entre los componentes de la banda hemos identificado en los listados de víctimas y represaliados del bando republicano a Cayetano Núñez, trombón tercero, y a José Rosario, platos, que fueron fusilados; José Paniagua, saxofón primero, fue dado por desaparecido; y Tomás Rodríguez, trompa primera, y Daniel Fonseca, clarinete tercero, fueron denunciados por su actuación en el *periodo rojo*, entre el 18 de julio y el 5 de agosto de 1936²¹. La nueva comisión gestora municipal, presidida por Pedro Jesús Cordón, confió al sochantre parroquial, Francisco Perera, la reorganización de la banda, que, ahora sí, tocará en todas las procesiones y desfiles paramilitares.



Fig. 4: Juan Guareño Manzano, hermano mayor de Narciso y Marcial, concejal socialista en la II República, fallecido en la Guerra Civil. Fotografía de Refugio García Guareño.

IV. LA GUERRA CIVIL Y SUS CONSECUENCIAS (1936-1941).

La hoja de servicios de Marcial Guareño anota lo siguiente el 18 de julio de 1936, fecha del golpe militar del general Franco: “Músico de segunda en zona roja. 5 años, 11 meses, 27 días”. Con esta precisión típica de la burocracia militar se establece el paréntesis durante el cual el fuentecanteño desaparece de los

²¹ IGLESIAS, J. *Los sucesos del verano de 1936 en Fuente de Cantos (Badajoz)*, Sevilla, 2003, pp. 155-167; IBARRA BARROSO, C. *La otra mitad de la historia...*, pp. 527-643; BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “Fuente de Cantos en la década de 1930...”, pp. 166-183.

registros oficiales: “se desconocen sus vicisitudes, finalizando el año [de 1936] en zona no liberada”²².

En efecto, Santander y provincia, su destino desde 1932, permaneció fiel a la República junto a toda la franja cantábrica, y Marcial se acomodó a la situación e incluso obtuvo algún beneficio de ella. Su ficha lo conceptúa como sargento músico de segunda del Ejército Rojo del Norte y cursa instancia el 3 de octubre de 1936 solicitando empleo en su escala por su comportamiento en los frentes de combate²³. Se le confía la dirección de la Banda de Música del Regimiento nº 19 de aviación, sito en Reinosa. Tenemos que aclarar a este respecto que la II República había creado en 1932 el cuerpo de Directores de Músicas del Ejército, según el cual la graduación para los directores de entrada era la de alférez²⁴.



Fig. 5: Marcial Guareño, Rita Villanueva y sus hijas Mari-luz y Gloria, años 30, ¿San-tander? Fotografía de Juan Arnaldo Giraldo Guareño

Al año siguiente fue ascendido Marcial a músico de primera; el ministro de Defensa, Indalecio Prieto, decidió recompensar con el ascenso a una serie de oficiales “cuya adhesión y fidelidad al Régimen republicano han quedado bien probadas”. El de Marcial es el único caso de ascenso entre los oficiales músicos,

²² AGMS, R-1928.

²³ Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Secretaría, fichero,29, G0290506, lg. 1652, f. 39.

²⁴ ORIOLA VELLÓ, F. “El Cuerpo de Directores de Música del Ejército durante la II República (1932-1036)”, *Estudios bandísticos*, I, 2017, pp. 35-42.

al menos en ese momento, siendo frecuente el de los educandos que fueron ascendidos a músicos de tercera²⁵. Tampoco faltaron solicitudes de músicos para pasar a la escala general, o activa, de sus regimientos, con mando sobre tropa, pero no fue el caso de Marcial, cuya presencia en la milicia creemos que sólo se entiende como herramienta para desarrollar su verdadera vocación, que era la musical. Lo que acontece a continuación confirma este juicio: en agosto de 1937, días antes de la toma de Santander por las tropas franquistas, Marcial y su familia fueron evacuados a Francia²⁶; podría haber regresado por Cataluña para seguir combatiendo en defensa de la República, pero no lo hizo, estableciéndose en el país vecino hasta 1941.

Por su parte, Narciso, tras salir de Fuente de Cantos antes de que entraran las tropas sublevadas, quiso buscar refugio en algún cortijo, pero al estar todos ocupados marchó a Valencia del Ventoso y de aquí a Castuera, imaginamos que siguiendo la estela de la llamada *Columna de los Ocho Mil*. Según declaró años después a la justicia militar, fue “arrastrado por los marxistas”. Su siguiente destino fue Madrid, donde permaneció entre tres y cuatro meses ganándose la vida como instrumentista, y lo mismo hizo a continuación en Valencia otros dos meses. Su periplo termina en Ciudad Real para trabajar en su otro oficio, la imprenta, en lo que estuvo ocupado hasta julio de 1938. Fue entonces militarizado por el ejército rojo y prestó servicios en una compañía de transmisiones del 4º Batallón, que anduvo por Almadén, Almagro y Agudo, donde le sorprendió el final de la guerra. Entonces pasó a Sevilla y finalmente retornó a Fuente de Cantos, donde se le instruye de inmediato expediente militar por el procedimiento sumarísimo de urgencia²⁷.

El juez militar instructor era D. Ramiro López Carrasco, ubicado en el juzgado de Zafra, quien nombra como secretario a un soldado hábil para la escritura mecánica pero poco aplicado a las normas ortográficas. La decisión de regresar a la España de los vencedores, y más aún a su pueblo, en el que había dejado poderosos enemigos por sus actuaciones entre 1931 y 1936, no estaba exenta de riesgos. Con un padre fusilado por republicano, entre otros familiares, su casa incendiada por los falangistas, su hermano Marcial desertado, y su hermano Juan y su cuñado Teófilo García reclamados por la justicia por su supuesta

²⁵ Diario Oficial del Ministerio de Defensa, 6-VIII-1937, p. 188.

²⁶ AGMS, R-1928.

²⁷ Archivo Histórico y General de Defensa (Madrid) (AHGD), fondo Madrid, sumario 4.421, lg. 4.977. Los datos que antecedentes y los que siguen proceden de este documento.

participación en la quema de la iglesia parroquial con una cincuentena de derechistas dentro, de los que murieron 12 (Juan murió en el frente y Teófilo será fusilado en 1942)²⁸, mucho tuvo que confiar Narciso en su buena fortuna como para haber dado este paso.

La primera de las declaraciones, y la que desencadenó el proceso por rebelión militar, corresponde a su colega Francisco Perera, el 6 de mayo de 1939, de 31 años y profesión horganista (sic). Conceptúa a Narciso “como un afiliado socialista comunista esaltado” y narra su peripecia a manos de sus conmlitones: le maltrataron, le encerraron en la sacristía y luego lo sacaron antes de prenderle fuego a la iglesia, a fin de que no informase a los demás sobre las posibles escapatorias; en las idas y vueltas a las que fue obligado entre el ayuntamiento y la iglesia vio a Narciso, “que se paseaba con un arma de fuego larga, no pudiendo precisar si hera escopeta o carabina, por lo que hay que deducir que dicho individuo tomó parte en todos los sucesos que se realizaron dicho día”. A Perera lo llevaron luego a la cárcel, de donde no salió hasta el 5 de agosto, por lo que ignora la actuación de Narciso durante estos días, si bien “lo estima perjudicial para la sociedad”. Perera coincidió en el frente de Peñarroya con Antonio Villarba (sic), de Monesterio, quien le informó que durante la dominación marxista en su pueblo había visto algunas veces a Narciso con un mosquetón. Villalba falleció en dicho frente, por lo que sus palabras no pudieron ser corroboradas.

A la vista de esta declaración, el juez ordena a la guardia civil la detención de Narciso, cosa que ejecuta el comandante del puesto ese mismo día, 6 de mayo, y se pone todo en conocimiento del auditor de Guerra de la 2ª División, en Mérida. Al día siguiente ofrece el detenido su primera versión de los hechos: nunca ha pertenecido a un partido político, no ha estado en Monesterio (pudo haber sido confundido con su hermano Juan), no participó en el incendio de la iglesia, sino que permaneció en su casa hasta que terminó el suceso, tampoco salió de ella durante el periodo de dominio marxista, y si huyó al “campo rojo” cuando llegaron los nacionales fue por la alarma que causaron los bombardeos de la aviación. El juez decretó su prisión provisional preventiva y recabó informes y antecedentes de su conducta político-social.

Los sucesivos testimonios fueron desfavorables: Juan Márquez, último alcalde de la monarquía y miembro de la Comisión Gestora, declaró que Narciso

²⁸ Datos obtenidos en las obras citadas en n. 21.

era socialista, que fue interventor por su partido en las elecciones de febrero de 1936 y, todavía más grave, que el 19 de julio se le oyó decir en la puerta del Ayuntamiento, entre las turbas, que “no dejen la cabeza a D. Juan Márquez, a D. Pedro Díez y D. Pedro Jesús Córdón”, tres de los más destacados dirigentes derechistas, todos ellos encerrados en el templo parroquial. El juez municipal suplente, Juan Pagador Dug, añadió que el encausado era de ideas marxistas y había prestado servicios a los revolucionarios como guardia en la oficina de teléfonos, aunque tiene constancia que estuvo correcto con los empleados y no intervino en hechos delictivos.

A partir de ahora, la mayoría de las declaraciones son exculpatorias, y lo importante es que éstas proceden en buena medida de personas muy próximas al nuevo régimen, lo que viene a indicar que Narciso gozaba de una encomiable capacidad para socializar en el sentido literal del término, y que sus buenos contactos en el bando vencedor siempre estuvieron dispuestos a echarle una mano incluso en situaciones tan delicadas como la presente. Menos suerte, o menos amigos, tuvo su cuñado Teófilo cuando intentó a la desesperada esta misma estrategia. El caso es que el jefe local de la Falange transmitió informes de varios vecinos adictos al Movimiento que confirmaron que Narciso había observado buena conducta moral, que por su condición de director de la Banda convivió con todo tipo de personas, incluso con los eclesiásticos, y que no le vieron durante los sucesos del 19 de julio ni los posteriores. El veterinario Antonio Márquez añadió que tenía un “inmejorable” concepto del acusado. El capitán Melitón Guillén, inspector jefe de la policía municipal entre 1929 y 1931, otro de los encerrados en la iglesia, de donde salió gravemente herido, tampoco tuvo constancia de su implicación y aseguró que solía alternar con personas de orden.

La cascada de testimonios favorables a Narciso hizo que el juez decretase el 12 de septiembre su libertad al no encontrar cargos delictivos, pero el expediente continuó su curso. En su segunda declaración, Narciso reiteró que no había pertenecido a ningún partido, que si votó al Frente Popular fue por temor a ser represaliado por los rojos, y que no había participado en las algaradas. Su labor en la central de teléfonos fue un encargo del alcalde, no del comité local frentepopulista, para ejercer legítimas misiones de censura, y que apenas tuvo que intervenir en nada. Las empleadas de la central corroboraron esta versión. Sobre las acusaciones de Perera, aduce que “dicho señor tiene antigua enemistad con él por cuestiones profesionales”.

Al expediente se van incorporando nuevos documentos favorables, como el certificado de ausencia de antecedentes penales y otro informe del jefe de la

Falange sobre su conducta. El juez de Zafra da por concluido el procedimiento el 21 de septiembre y lo eleva a Mérida, donde el Consejo de Guerra le propone al auditor el sobreseimiento de la causa y la libertad definitiva del encartado, pero el auditor se niega por no ver apurada por completo la investigación sumarial, por lo que requiere al instructor que recabe nuevos informes y en especial se aclare de dónde ha sacado el alcalde que Narciso quería las cabezas de los derechistas más relevantes.

Todo esto ocurre en enero de 1940. Para entonces, Narciso, con el documento de depuración del juez de Zafra bajo el brazo, ya llevaba varios meses residiendo en Sevilla, a donde se trasladó con un salvoconducto del mismo alcalde, Pedro Jesús Cordón, que le estaba acusando de todo. Valga este curioso y paradójico dato como ejemplo de la capacidad de persuasión de nuestro músico. Y es que fue el propio Cordón fue quien inició una nueva ronda de declaraciones, cargando aún más las tintas contra Narciso, que lo sitúa como apoderado, que es peor que interventor, en las elecciones de febrero de 1936, en las que actuó con notorio entusiasmo, el mismo que exhibió ante las empleadas de la central de teléfonos “por la marcha del Movimiento Marxista”. ¿Quién le informó que se paseaba armado por la plaza el día 19 de julio pidiendo cabezas? Respuesta: Perera.

De esta segunda tanda de testimonios, el de Cordón era el único realmente inculpatario; ni Raimundo Panea (depositario municipal), ni Luis Navarro (zapatero) ni el propio comandante del puesto de la Guardia Civil le habían visto cometer delito alguno, y el segundo incluso añadía que nunca le había oído hablar bien de los marxistas y mal de los nacionales. Pero el auditor solo da crédito a la declaración de Cordón y ordena la búsqueda y detención de Narciso en Sevilla, al tiempo que siguen pasado testigos por el juzgado: el jefe de la guardia local, dos labradores, la jefa de Teléfonos...; para ninguno es Narciso santo de su devoción, pero ni lo vieron armado ni pidiendo sangre el 19 de julio. Perera, incluso, vuelve a declarar y puntualiza que él nunca ha dicho que Narciso, que sí que iba armado aquel día, pidiera las cabezas de los líderes derechistas²⁹. Aun así, se localiza a nuestro músico en la calle Adelantado número 8 de la capital andaluza, se dicta auto de procesamiento por el juez de Zafra y es llevado a la prisión militar de

²⁹ Por esta declaración suya de 5 de mayo de 1940 sabemos que Francisco Perera Salgado (sochantre, organista y director de la Banda), era natural de Feria, tenía 32 años, estaba casado y vivía en el número 7 de la calle Carmelitas; en estas fechas trabajaba en Almendralejo como organista.

Ranilla el 30 de julio de 1940³⁰. Los cargos que tiene que afrontar quien es descrito como un sujeto de estatura alta, moreno, ojos negros y nariz larga son los de filiación socialista, propaganda, colaboración con los revolucionarios, exhibición de arma larga y huida a la zona roja hasta el final de la guerra.

Ninguno de esos cargos era de sangre, pero por mucho menos fueron fusiladas más de trescientas personas en los meses posteriores a la guerra en Fuente de Cantos. También fue fusilado por entonces en el puente de Alconétar Laurentino Vivas Colmenero, director de la Banda Municipal de Brozas, igualmente enfrentado a los derechistas que le destituyeron cuando se alzaron con la alcaldía en 1934, a los que demandó y venció en los tribunales³¹. Una trayectoria paralela a la de Narciso. Ese hubiera sido con toda seguridad su destino de no haber abandonado la villa en agosto del 36. Ahora, por lo menos, ya finalizada la guerra, funcionaban los juzgados, pero las garantías procesales para los delitos políticos eran mínimas, menos aún en los procesos militares sumarísimos.

El caso es que Narciso tuvo suerte. La tuvo porque logró sumar de quienes eran poco sospechosos de izquierdismo nuevos testimonios favorables y otros que, sin serlos, al menos no le acusaron de nada grave. De las nuevas testificaciones de la Guardia Civil, del médico Félix Capote y de Perera nada nuevo se obtuvo; éste último no pudo aportar testigo alguno que ratificase su acusación de haberlo visto armado: “porque debido a su nerviosismo no se fijó en la multitud que había en la plaza, y además que no los podía conocer puesto que el declarante no es de esta naturaleza y las personas que en la plaza había no eran de su trato diario”. Quiere decir el sochantre que los amotinados no eran precisamente de comunión diaria. Raimundo Panea incluso recuerda ahora que Narciso “lloraba la muerte de uno de los individuos fallecidos en dicha iglesia, íntimo amigo suyo, haciendo manifestaciones de recriminación para los autores del referido hecho”. Y finalmente tuvo suerte Narciso con el juez de Zafra, mucho menos puntilloso que el auditor de Mérida, quien volvió a solicitar para el reo la libertad provisional el 3 de octubre (debería presentarse cada ocho días ante el puesto de la Benemérita más próximo a su domicilio) y logró que su decisión fuera ratificada por el general de Badajoz a finales de ese mismo mes.

³⁰ Este presidio había sido inaugurado en 1933 y contaba con 350 plazas, capacidad que se quintuplicó durante la guerra y primeros años de la posguerra, presentando entonces unas condiciones deplorables; en la actualidad se le considera lugar de memoria democrática: <https://www.junta-deandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/memoria-democratica/lugares-memoria-democratica/paginas/antigua-carcel-ranilla.html>

³¹ BARROSO VICHO, A.M. “Estudio del Frente Popular y Golpe de Estado en Brozas”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXXI-nº extraord., 2015 (pp. 575-594), p. 584.

Ocurrió luego que el juzgado zafrense fue disuelto, hubo traslado de sede a Los Santos de Maimona y nombramiento de un nuevo titular, el juez Gordillo Carvajal, líos burocráticos diversos y problemas en las comunicaciones entre Zafra y Sevilla, por lo que la libertad de Narciso no fue verificada hasta el 7 de diciembre. El sobreseimiento provisional del procedimiento se dicta el 4 de junio de 1941 y poco después se decreta su libertad definitiva; la guardia civil de Sevilla es avisada al mes siguiente del cese de las diligencias y comunica a Narciso su nueva situación, firmando éste el recibí y enterado. La recuperación de los bienes embargados siguió un procedimiento distinto, por lo que no pudo disponer de ellos hasta que el juez municipal de instrucción de Fuente de Cantos dictó auto de sobreseimiento de los expedientes a su cargo el 7 de noviembre de 1944³². Aparecen también liberados en el mismo auto los bienes de su padre Victoriano y de su cuñado Teófilo, quienes nunca pudieron volver a disfrutarlos.

La suerte corrida por Victoriano en 1936 fue, sin duda, el motivo principal y nunca confesado por el cual Narciso no regresó a Fuente de Cantos hasta terminada la guerra; y aun así confió en demasía en que se impondría el espíritu de reconciliación del que iban haciendo gala por entonces los vencedores. También tuvo que influir aquel suceso en la decisión de Marcial de huir a Francia en cuanto tuvo ocasión y no regresar hasta que terminó el calvario judicial de su hermano. En efecto, el retorno del menor de los Guareño no se produce hasta el 16 de julio de 1941. Como veremos, tampoco a él le fue esquiva en este caso la suerte. De haber regresado en 1937 para proseguir combatiendo no hubiera cosechado otra cosa (aparte de la gloria militar o la satisfacción de haber luchado por las libertades, claro está) que la muerte o un nuevo exilio con las consecuencias ya conocidas: campos de concentración en Francia, alistamiento forzoso en el ejército francés o en compañías de trabajadores extranjeros, campos de prisioneros alemanes, campos de concentración y exterminio nazis... Y si lo hubiera hecho tras el final de la guerra en 1939, hubiera comprobado que la propaganda franquista de hacer borrón y cuenta nueva era mera falacia. Ya en 1941 la justicia se había apaciguado un poco, al tiempo que la situación en Francia empeoraba. No sabemos si se ubicó Marcial en la zona ocupada por los nazis o en la teórica zona libre, pero en ninguna de ellas podía sentirse seguro un republicano español. Recordemos que unos diez mil acabaron en los campos de concentración del Reich, y que la mayoría murieron allí asesinados.

³² Boletín Oficial del Estado, 4 de enero de 1945.

En lo único que pensó Marcial cuando retornó a su país fue en reincorporarse a la música, esto es, al ejército, y para lograrlo era imposible esquivar a las nuevas autoridades o al menos pasar desapercibido. Fue una apuesta arriesgada cuyo éxito dependía en buena medida de la información que tuvieran aquellas sobre sus actividades a partir del 18 de julio de 1936, tanto en España como en Francia. Y no parece que fuese mucha, si es que algo había que pudiera perjudicarlo. No podía considerársele desertor porque no era en 1937 miembro del ejército *nacional*, más bien podría acusarle de ello el republicano. El ascenso obtenido en 1937, poco antes de su marcha, era una prueba de su fidelidad a la República, pero no era un delito y además podía revertirse con facilidad; de hecho, el grado adquirido de músico de primera nunca le fue reconocido, por lo que, una vez reingresado en su cuerpo, lo hizo con una graduación menor.

Marcial fue recluido en el campo de concentración de Reus hasta tanto se resolviera su expediente de depuración, del que apenas tenemos noticias hasta el momento. Un pequeño expediente abierto por la Inspección de Campos de Concentración de Prisioneros de Guerra registra una breve correspondencia entre el director del campo y el subinspector sobre la petición de Marcial de ser puesto en libertad, pero se decide que continúe recluido hasta tanto se terminen las diligencias³³. Durante las mismas justificó su aceptación de la dirección de la Banda de Reinosa por pura necesidad económica y por no separarse de su esposa e hijas, y que fue obligado a embarcar a Francia; siempre pensó que se dirigían a Gijón, pero el barco cambió de rumbo y se dirigió al país vecino, “donde permaneció enfermo durante algún tiempo, que unidas las dificultades opuestas por las autoridades francesas le impidieron incorporarse a la España Nacional en el momento preciso”³⁴.

Sin embargo, a su familia le contó una versión bastante diferente: en su huida desesperada, tuvo que enfrentarse al oficial encargado del control fronterizo, a quien le exigió que le despachase las autorizaciones a punta de pistola: “O te mato y tú me matas a mí, y morimos los dos, o me das los salvoconductos”. Así fue como consiguió Marcial penetrar en Francia junto a su esposa Rita y sus hijas, muy pequeñas, Gloria y Mariluz. También contó cómo se ganó la vida con su acordeón como músico callejero por París, tocando en las terrazas y en los Campos Elíseos, donde le descubrió el cantante Maurice Chevalier, quien le hizo participar en sus espectáculos antes de la ocupación nazi³⁵.

³³ Archivo General Militar de Guadalajara, expte. nº 69.231.

³⁴ AGMS, R-1928, hoja de servicios. Los datos que siguen proceden de este mismo expediente.

³⁵ Testimonio de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

Aunque el relato oficial de Marcial sobre su paso a Francia era poco convincente y el propio instructor reconocía que en la valoración de su conducta política durante el Movimiento existían “divergencias de apreciación”, tampoco apreció delito alguno y se decidió su libertad provisional el 3 de enero de 1942, tras unos seis meses en el campo de Reus. Queda en situación de disponible forzoso como músico de segunda en la 7ª Región Militar, a la que pertenecía Oviedo, la ciudad donde casó y en la que vuelve a fijar su residencia, concretamente en el número 7 de la calle San Isidro. El auditor de Guerra de Bilbao tampoco encuentra responsabilidades y finalmente se le declara en libertad definitiva el 14 de julio. Desde el día siguiente vuelven a computarse sus días de servicio en el ejército, si bien no cambiará su situación hasta alcanzar un nuevo destino en Madrid.

Narciso y Marcial volvieron juntos a Fuente de Cantos al año siguiente, en 1943. Narciso, a pesar de residir en Sevilla, nunca había perdido el contacto y seguía colaborando con agrupaciones musicales de la comarca, pero Marcial ya llevaba mucho tiempo sin visitar a su familia, trágicamente menguada por la guerra y la consiguiente represión franquista, pero nunca abatida. En aquellos años de plomo de la dictadura, con los vencedores aun pavoneándose por las calles, no poca osadía reunieron los hermanos retornando a su pueblo y exhibiéndose en público con dos conciertos en los que Narciso tocó violín y Marcial el acordeón, y que fueron un éxito rotundo de público. Por si acaso, Marcial se paseaba con su uniforme militar, lo que le proporcionaba un grado de autoridad contra la que no valía afrenta de ningún tipo³⁶.

V. LA DIFÍCIL POSGUERRA DE DOS MÚSICOS MARCADOS POR SU PASADO.

Narciso continuó en Sevilla, convertida en su ciudad de residencia permanente, una ciudad en la que no le hubiera sido difícil ganarse la vida como director de banda, dada la proliferación extraordinaria de agrupaciones musicales en la ciudad hispalense, en buena parte aplicadas a enriquecer la Semana Santa. Pero quizá por su delicada situación de expedientado político prefirió dedicarse a la música como aficionado y alejarse del paraguas institucional y de la parafernalia religiosa. Su profesión real era la de agente comercial de varias compañías de seguros, entre ellas La Patria Hispana y Winterthur, y al parecer no le fue mal gracias a su proverbial capacidad para encandilar a la gente; así lo

³⁶ Testimonio de Refugio García Guareño.

cuenta Juanito el Músico, de la Orquesta Kabahol, a quien nombró su agente en Monesterio (“entre ambos hicimos una buena cartera de clientes”) al tiempo que seguían colaborando en el aspecto artístico.

Dice Juanito de Narciso que “era un gran músico y mejor persona”, destaca su versatilidad (dirigía la agrupación, hacía los arreglos, montaba las canciones, cantaba, tocaba el violín, enseñaba a tocar el saxo) y le atribuye buena parte del éxito que tuvo por entonces la orquesta en sus actuaciones por la comarca. Hablamos de 1941, con Narciso recién escurrido del procedimiento judicial. En esas mismas memorias se hace referencia también a Marcial, cuyo pasodoble *Reina de Reyes* fue montado por la orquesta en ese mismo año de 1941, un dato que nos avisa del contacto que mantenían los hermanos en medio de las adversidades, y de cómo éstas nunca pudieron doblegar su pasión por la música³⁷.



Fig. 6: Fotografía familiar de Narciso Guareño en fechas próximas a su fallecimiento. De izquierda a derecha: su hija Rami, Narciso, su sobrina Cipriana, su esposa Ana, su hermana Cipriana y su sobrino Pepe. Fotografía de Refugio García Guareño.

Hasta el final de sus días vivió Narciso en el barrio de los Remedios con su esposa, Ana, y sus hijas, siempre acompañados de su música, tocando de vez en cuando en algunas orquestinas. Como dato curioso se puede aportar que hubo que alcanzar cierta relevancia en la sociedad sevillana, pues el diario ABC se hizo eco el 16 de febrero de 1954 del nacimiento de su nieta, hija a su vez de Ramona, su hija menor, Rami para la familia, en la actualidad residente en Murcia. Ésta recuerda perfectamente cómo en su casa se tocaba a diario música de zarzuela y define su hogar como “la casa de la alegría”. Por desgracia, su hermana mayor, que tenía una voz melódica y un oído finísimo, murió muy joven

³⁷ HERMANOS MARTÍNEZ CHAVES, *Memoria musical y vivencias de “Juanito el Músico”...*, pp. 56-57.

de tuberculosis³⁸. Narciso tampoco llegó a viejo, pues falleció de cáncer gastro-hepático el 10 de junio de 1974, con 68 años³⁹.

Por su parte, Marcial obtiene el 30 de marzo de 1943 destino forzoso en la Música de la 13ª División, afecta al Regimiento de Infantería nº 42, luego denominado Regimiento de Infantería Motorizado y renombrado como Regimiento de Infantería Saboya nº 6, con base en Leganés. Su traslado de Oviedo a Madrid le lleva a encadenar nuevos traslados que en apariencia no parecen satisfacerle. Un año después se le destina a la Academia de Intendencia de Ávila, siempre a la sección Música, pero no se incorpora hasta meses después de su nombramiento por haber sido hospitalizado en el Hospital Militar de Carabanchel; una vez incorporado cesa un mes más tarde a voluntad propia, el 30 de octubre de 1944 y fija su residencia en Madrid, en la calle Abada, 21.

Su condición de licenciado voluntario puede deberse a la insatisfacción que le producían su situación en el ejército o sus nuevos destinos, aunque también puede explicarse por su intención de dedicarse de lleno a la música profesional en otros ámbitos, en la que ya había dado los primeros pasos. También cabe pensar que necesitaba tiempo para preparar su ascenso en el cuerpo del que se había alejado temporalmente, y de hecho esto es lo que sucede: en 1945 aprueba nuevas oposiciones y logra (o mejor dicho recupera) el grado de sargento músico, pasando al año siguiente al Regimiento de Zapadores, o de Ingenieros, puesto en el que permanece hasta su retiro⁴⁰. Para este cuerpo compuso en 1960 el famoso himno *Desfilan los Ingenieros* que aún se interpreta⁴¹.

Antes, en 1949, no había tenido reparo alguno en poner recurso tras recurso para que se le pagasen los haberes que se le debían de sus servicios en la *zona roja*, es decir, entre 1936 y 1937; al año siguiente se le concede sueldo de brigada, con lo cual Marcial recuperaba prácticamente el estatus alcanzado durante la etapa republicana. Sin embargo, su hoja de servicios está en blanco en los apartados de cruces y condecoraciones (tampoco existen anotaciones en los de amonestaciones, correcciones y causas formadas) ¿Siguió pesando en el ánimo de sus superiores su antigua condición de oficial del *ejército rojo*, o es el

³⁸ Testimonio de Ramona Guareño.

³⁹ Registro Civil de Sevilla, t. 96, p. 433, partida nº 1.181.

⁴⁰ AGMS, R-1928, hoja de servicios.

⁴¹ *Memorial del Arma de Ingenieros*, Madrid, 2017, p. 105, en: <https://docplayer.es/95975267-Ingenieros-memorial-del-arma-de-ingenieros-eod-transmisiones-cis-y-ew.html>

resultado normal de quien no había desempeñado acciones con la tropa merecedoras de reconocimientos y ascensos? Los músicos militares se han quejado habitualmente del inconveniente que supone el desempeño de una misión, la música, tan poco proclive, por desgracia, a generar glorias y honores.



Fig. 7: Marcial Guareño paseando por las calles de Madrid, años 50. Fotografía de Juan A. Giraldo Guareño.



Fig. 8: Marcial y Rita en el café Comercial, años 50. Fotografía de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

Hay un suceso, sin embargo, que nos remite a la vigilancia que de algún modo seguía recayendo sobre él. En 1951 es denunciado por su vecina por allanamiento de morada e injurias y se abren diligencias judiciales que pasan luego a la jurisdicción militar por la condición de aforado de Marcial. Se trataba de una disputa por la cuerda de tender la ropa que desembocó en un cruce de insultos, amenazas y en la que no hubo otra cosa que lamentar sino pequeños daños a la propiedad. A pesar de la nimiedad del asunto y de que todos los testimonios de los vecinos fueron favorables a Marcial, la justicia no dejó de solicitar pruebas y también informes a la guardia civil, a la Dirección General de Seguridad y a sus superiores en el ejército sobre su conducta; en el suyo decía la Benemérita: “viene observando buena conducta moral y no se le conocen actividades políticas”.

Quizá esto último fuera lo que explicase lo minucioso del procedimiento: averiguar si el acusado mostraba desafección al régimen. Nada se probó y el general auditor ordenó la conclusión del procedimiento ese mismo año⁴².

VI. MARGUAMAN, LA MARCA DE UN MÚSICO DE ÉXITO.

La relevancia de Marcial en la música española de los años cincuenta, sesenta y setenta tiene poco que ver con su relación con el ejército, que queda muy orillada en beneficio de otras muchas actividades paralelas como empresario y como intérprete. El domicilio de Marcial en la madrileña calle Abada, cerca de la plaza de Callao, es el mismo que figura como sede de su firma dedicada a la producción musical, en principio llamada *Publicaciones M. Guareño*; después viene *Ediciones Marguaman*, acrónimo formado con las iniciales de su nombre y apellidos, y ahora ya su domicilio es sustituido por un apartado de correos. También rubrica a veces sus obras como *Melodías Guareño* y *Publicaciones Musicales M. Guareño*, con domicilio en avenida de Bruselas, 49. Además de producir discos, fue también director de orquesta, instrumentista, compositor, letrista, cantante, e incluso hacía los arreglos en las grabaciones. Montó bandas sonoras como la *Aquel hombre de Tánger*, en 1953, una coproducción España-EE. UU, con Sara Montiel como protagonista; durante toda una secuencia, el propio Marcial actúa en el film en el papel, claro está, de director de orquesta⁴³. Como intérprete manejaba el piano, el saxo, el trombón, el violín y el acordeón; para este último instrumento realizó varias composiciones que aparecen recogidas en los repertorios más conocidos⁴⁴. Dominó todos los géneros, tanto los clásicos (pasodobles, vals, boleros, habaneras...) como los asociados a la entonces llamada *música moderna*, o *ligera*. Todo loailable cabía en su repertorio, con el que se pretendía llegar a todos los círculos sociales y a todas las edades.

Con su grupo, publicitado como *Guareño y su Gran Orquesta*, que llegó a estar formado por hasta una veintena de profesores solistas, grabó varios discos y recorrió toda España y varios países. Se cuenta que los músicos a su cargo se quejaban de que era muy rápido dirigiendo y le decían: “Maestro, vaya usted más lento que nosotros cobramos por horas” y entonces aquel, para ajustarse a

⁴² AHGD, fondo Madrid, sumario 1.708, lg. 6.512.

⁴³ Véase aquí en el m. 0°38: https://www.youtube.com/watch?v=BrAut_ns5hw (consultado el 26-I-2023).

⁴⁴ Por ejemplo, HERMOSA SÁNCHEZ, G. *El repertorio para acordeón en el Estado español*, Madrid, 2003. Aparecen aquí como obras suyas: *Bolero*, *Lleno de esperanza*, *Yo nací en París* y *Camino del Tirol*.

los tiempos de trabajo, y sin perder nunca el buen humor, paraba alegando que era la hora del café o que tenía que repasar las partituras⁴⁵.



Fig. 9: Marcial Guareño y su orquesta en los Estudios Chamartín durante la grabación de la banda sonora del film *Aquel hombre de Tánger* (1953). Fotografía de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

Entre los países en los que actuaron se encuentran los Estados Unidos, donde cosechó sonados éxitos. Aquí transcurrió también una parte de su vida y la de su familia: sus dos hijas aprovecharon para estudiar idiomas y posteriormente trabajaron de telefonistas internacionales en Nueva York. Mariluz se casó con Arnold, un directivo de la compañía aérea TWA, mientras que Gloria permaneció soltera.

En cuanto a su faceta de compositor, era en la capital española donde hallaba la inspiración, demostrando en ello la misma facilidad que tenía para tocar instrumentos. Escribía sobre la marcha sobre cosas que escuchaba sentado en una de las mesas de la antigua cafetería Manila, en la Gran Vía, y luego componía con la ayuda de su piano electrónico, un pequeño Mellotrón. Muchas de sus obras se dieron a conocer en otro establecimiento mítico del Madrid de mediados de siglo, el café Comercial, en la Glorieta de Bilbao, que desde su apertura en 1887 había sido lugar de encuentro de conocidos literatos (entre ellos Camilo José Cela o los hermanos Machado), músicos y políticos. “¿Quiere usted tomar / un café rico? / Acuda al Comercial / que es exquisito”: Así reza uno de los versos del chotis con letra de Alfonso Muñoz y música de Marcial Guareño; ambos convirtieron al Comercial en el primer café con su propio chotis⁴⁶.

Como productor musical, sus grabaciones no solo abarcan sus propias interpretaciones, que a su vez fueron reproducidas por discográficas de países

⁴⁵ Testimonios de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

⁴⁶ <http://fotopaseopormadridestablecimientos.blogspot.com/2015/04/cafe-comercial-1887.html>

como Estados Unidos, Australia, Bélgica y Francia, sino la de otros grupos. Entre éstos, por proximidad, queremos destacar su colaboración en los años setenta con el grupo de rock *Los Riscos*, de Monesterio, para el que compuso varios temas y al que gestionó la grabación de su primer disco en Madrid⁴⁷. Trabajó también como arreglista en el primer disco de Alfredo Krauss, que al parecer no le llegó a pagar por su trabajo⁴⁸. Nunca se olvidó de su pueblo natal, para el que compuso un himno que por desgracia no ha llegado a interpretarse. En su letra hay referencias a las glorias locales, como Zurbarán, y a los episodios más negros del pasado reciente, como la emigración⁴⁹.



Figs. 10 y 11: Carátulas de dos de los discos de Marcial Guareño.

En los registros de la Biblioteca Nacional existen sesenta y cuatro obras y diecisiete ediciones discográficas propiedad de Marcial Guareño⁵⁰, trabajos que también pueden rastrearse en el Registro de la Propiedad Intelectual⁵¹. La relación, que posiblemente no esté completa, se inserta, ordenada cronológicamente, al final de este artículo.

⁴⁷ <http://cronicasdelpaseomaritimo.blogspot.com/2011/05/en-el-principio-fue-el-sur.html>

⁴⁸ Testimonios de Juan Arnaldo Giraldo Guareño.

⁴⁹ Reproducido en RAMÍREZ GARCÍA, *Fuente... de Cantos. Cancionero...*, pp. 248-250.

⁵⁰ <https://datos.bne.es/persona/XX897219.html>

⁵¹ <https://docplayer.es/61693195-I-gaceta-de-madrid.html>

Los últimos años de vida de Marcial trascurrieron mayormente en Madrid, aunque no dejó de viajar a Estados Unidos. Todos los que le conocieron, incluyendo sus sobrinos, le recuerdan como una persona alegre y dicharachera. Con el que más estrecha relación mantuvo fue con Juan Arnaldo, en quien veía su sucesor natural, con un gran potencial, y a quien apadrinó, recibiendo su segundo nombre del esposo de su hija Mariluz. Aunque gran aficionado a la música, no llegó a dedicarse a ella como profesional. De Marcial conserva varios instrumentos: un acordeón, un violín y un piano.

Su relación con el ejército fue más bien agria casi hasta el final de sus días. Se retiró con la misma graduación alcanzada en 1945, la de sargento músico y acudió al Tribunal Supremo, pero sin resultado, para que se le abonase el haber pasivo que él creía que le correspondía⁵². Murió en Madrid el 15 de marzo de 1986, con 78 años, tras una enfermedad repentina y fatal. Su mujer, Rita, le acompañaría poco tiempo después.



Figs. 12, 13 y 14: Instrumentos que pertenecieron a Marcial Guareño. Fotografías de Juan Arnaldo Giraldo Guareño

⁵² Boletín Oficial del Estado, 25 de febrero de 1983.

APÉNDICE: OBRAS REGISTRADAS DE MARCIAL GUAREÑO

A. OBRAS PROPIAS

1949	<i>Salida a los medios</i>		<i>Playa del Caribe: rumba</i>
1951	<i>Mi linda Rosa</i>		<i>Bulerías de "Alegría": vals-bulería</i>
1953	<i>El destino manda: mambo</i>		<i>Una cruz: bolero</i>
	<i>Luz en tus ojos</i>	1963	<i>Baila el guapachá</i>
1956	<i>Al son del carnavalito</i>		<i>Campanas de mi iglesia: slow-rock</i>
	<i>Reina de reyes: pasodoble</i>		<i>Tiene otro querer: bolero</i>
	<i>Ya me explicarás</i>	1964	<i>Twist asturiano: twist</i>
1957	<i>Cha-cha-chá de los gitanos</i>	1965	<i>Al sonido del bongo: rumba rock</i>
	<i>Ya me explicarás: baiáo</i>		<i>No vuelvas más: madison-swing</i>
1958	<i>Frialdad en tu corazón: bolero</i>	1966	<i>Giralda Señera: pasodoble torero</i>
	<i>¡Ay, hermanita! canción zambra</i>		<i>Creí con fe: bolero</i>
1959	<i>Amor en los astros: pasodoble</i>		<i>Del amor nunca te rías</i>
	<i>Mamá...déjame marchar: guara- racha-rumba</i>	1968	<i>Quisiera estar: fox trot</i>
	<i>Cuatro rayos de sol</i>		<i>Un huequecito: fox medio tiempo (1966)</i>
	<i>En la vida moderna</i>	1969	<i>Juntitos, muy juntitos</i>
	<i>Hot ardiente</i>	1970	<i>Baila el guapachá</i>
	<i>¿Será el amor?</i>		<i>Chicas a la luna</i>
1960	<i>Lleno de esperanza: vals musette</i>		<i>Siempre el rock: rock and roll</i>
	<i>Luz que muere: bolero</i>		<i>Vuelve el carnaval: carnavalito- merengue</i>
	<i>Al mejor banderillero: pasodo- ble-torero</i>	1971	<i>Amor en Canarias</i>
	<i>Contigo rock and roll...</i>	1973	<i>Tormenta</i>
	<i>¿Será el amor? (1955)</i>		<i>Casa duque</i>
1961	<i>Bayón sabrosón: baiáo</i>		<i>Segovia Mambo</i>
	<i>Caravana que partió: fox-trot</i>		<i>El destino manda</i>
	<i>Los gatos con alas: fox-trot</i>		<i>Del amor nunca te rías</i>
1962	<i>Batallón de mujeres: canción- marcha</i>	S/f	<i>En ti</i>
	<i>Pachanga tropical: pachanga</i>		<i>Eres una melodía</i>
			<i>A ver si me explicas</i>

B. OBRAS EN LAS QUE PARTICIPA

1951	<i>Cuatro notas: beguine</i>		<i>Todo acabó: bolero</i>
1952	<i>Dicen que estoy loco: bolero</i>	1962	<i>Corazón en cha-cha-chá</i>
1953	<i>El destino manda: bolero</i>	1963	<i>Al son del rock: rock-beguine</i>
1960	<i>Al mejor toro: pasodoble</i>		<i>Poropo sabrosón</i>
1961	<i>Bayón sabrosón: baiáo</i>	1966	<i>Un huequecito: fox-trot</i>
	<i>Carrusel merengue: meren- gue-coreable</i>	1970	<i>Baila el guapachá</i>
	<i>Cómprame caña: rumba</i>	1976	<i>Mis claveles</i>
	<i>He sufrido</i>		<i>En ti</i>
	<i>París de mis sueños: fox-trot</i>		<i>No me mires</i>
			<i>Pena de amor</i>

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer los testimonios de los familiares de los hermanos Guareño, Marcial y Narciso, sin los que hubiese sido imposible aportar ese toque de humanidad que hace más real a los personajes de nuestra historia, y que nos permite conocerlos un poco más de cerca. A su sobrina Refugio Guareño por su lucidez, su majestuosa memoria y su entera disposición desde el primer momento; también queremos agradecerle el préstamo de las imágenes con las que ilustramos este relato. A Juan Arnaldo Giraldo Guareño, sobrino y apadrinado de Marcial Guareño, por su colaboración, tanto testimonial como iconográfica. Y a Ramona Guareño, hija de Narciso, el familiar vivo más cercano a los hermanos músicos, por su contagiosa vitalidad y el buen trato dispensado.

JOSÉ IGLESIAS VICENTE, *IN MEMORIAM*

José Iglesias Vicente, in memoriam

LA MÚSICA EN LA HISTORIA
XXI JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2022
Pgs. 317-328
ISBN: 978-84-09-49390-6

BIOGRAFÍA Y APORTACIONES DE JOSÉ IGLESIAS VICENTE A LA HISTORIOGRAFÍA LOCAL

Felipe Lorenzana de la Puente

Sociedad Extremeña de Historia
felilor@gmail.com



El profesor D. José Iglesias nació en Barruecopardo, Salamanca, en el muy republicano año de 1933, “cuando España se preparaba para tirarse los trastes a la cabeza”, según él mismo comentaba. Estudió primero en el colegio de su pueblo, época de la que siempre guardó muy buenos recuerdos: “No hay más patria feliz que la niñez y la juventud”. Ingresó becado con doce años en el colegio de los Salesianos de Antequera y aquí curso los estudios de Magisterio. Sus primeras clases las impartió en el colegio que esta congregación tenía en Utrera. Se salió de la orden, se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, rama de Geografía e Historia, y a finales de los años cincuenta lo encontramos en Cazalla de la Sierra dando clases en el CLA San Luis Gonzaga, del que fue su primer director, y en la Escuela Profesional Nuestra Señora del Monte¹. Así pues, cuando aún no había cumplido los treinta, Don José -y le ponemos el don porque fue nuestro profesor- ya se conocía todos los vericuetos y categorías de la educación, la privada, la concertada y la pública, la Primaria, el Bachillerato y la Formación Profesional. Eso le convirtió también en un profesional todoterreno, dispuesto a dar clase de cualquier materia, aunque lo suyo siempre fue la Historia y, sobre todo, la Lengua y la Literatura.

Arribó a Fuente de Cantos en 1968 como profesor del Colegio San Francisco Javier. Se casó al año siguiente con la novia que se había echado en Cazalla, Toni, y se estableció aquí con su familia, primero en una vivienda de la calle Nicolás Megía y después en el número 22 de la calle Llerena. Aquí nacieron y se

¹ Algunos de los datos biográficos aquí expuestos están tomados de IBARRA BARROSO, C. “Pepe Iglesias: El inquieto apacible”, *Revista de las Fiestas patronales en honor de la Virgen de la Hermosa*, Fuente de Cantos, 2021, pp. 97-103.

criaron sus dos hijos, Jorge y Clara. Él mismo nos explicó una vez el extraño tranqueo que presenta la calle a la altura de su casa, y que se debía al interés de su antiguo y poderoso propietario por que su coche de caballos pudiera hacer el giro completo en este espacio.

De su etapa en el colegio San Francisco Javier no hay alumno que no guarde buenos recuerdos y múltiples anécdotas que contar. Algunas de sus presuntas excentricidades, como era comenzar los dictados en el pasillo, antes de entrar en clase, mezclar las conjugaciones de los verbos con las noticias de la actualidad, o ponernos a hacer comentarios lingüísticos de un anuncio publicitario, sólo las hemos entendido realmente mucho después, en nuestra madurez y en la práctica docente. Entonces quizás nos sentíamos desconcertados, pero después hemos comprendido que era la mejor forma de fomentar la disciplina, la participación, y sobre todo nos ayudaba a entender el mundo actual desde el prisma de la Historia y de la Lengua, o quizá fuera al revés, que lo que pretendía D. José era hacer comprensibles estas dos disciplinas, tan áridas y tortuosas para los adolescentes, sacándolas de los libros de texto y visualizándolas en la vida cotidiana.

En 1988 se traslada a Sevilla, al Instituto Alfonso X el Sabio, donde se jubiló como profesor en 1998. Sin embargo, él nunca dejó de venir a Fuente de Cantos siempre que pudo, pasando además largas estancias aquí en los periodos vacacionales, aún más prolongadas desde su jubilación. Era imposible no enterarse de que se hallaba en Fuente de Cantos, porque se le veía inmediatamente pasear por la calle, o bien sentado en una perrunilla de la plaza después de cenar, y siempre a la caza del primer incauto, ya fuera alcalde, alcaldesa, concejal o simple vecino, dispuesto a oír sus pláticas y proyectos para la mejora de la población. De haber sido alcalde, bien entretenidos hubiéramos estado.

D. José siempre fue un espíritu inquieto, observador, transeúnte incansable por todo el término. Sabía de todo, era un conversador infatigable, y ese carácter suyo es la base de su producción historiográfica, basada en el trabajo de campo, la observación crítica del terreno, los testimonios orales de las personas mayores y, por supuesto, los documentos.

Su producción bibliográfica está enormemente dispersa, porque D. José escribió mucho, allá donde le reclamaban y también donde no. Publicó textos cada año en las revistas locales e incluso fundó un periódico local, *La Voz*. Y aun habiendo escrito tanto, a más de uno nos da la sensación de que no publicó todo

lo que bullía en su despacho y en su cabeza, y que se fue el pasado 15 de enero de 2021 sin acabar de contarnos muchas cosas.

Publicó tres libros:

Lectura General de Fuente de Cantos: fue el primer libro de historia que vio nacer este pueblo; lo tenía preparado desde el día de la Hermosa de 1988, esto es, el 8 del 8 del 88, pero no salió a la luz hasta 1996, esto es, ocho años después, en una edición patrocinada por el Ayuntamiento. Es un repaso a toda la historia local, recogiendo lo poco que se había publicado sobre ella e incorporando sus propias indagaciones en los archivos locales y sus observaciones sobre el terreno. Con este libro, la entidad editora parecía querer iniciar una colección (*Temas de Fuente de Cantos*) que sin embargo no tuvo continuidad.

Los sucesos del verano de 1936 en Fuente de Cantos (Badajoz): es una autoedición que salió en 2003, a pesar de que el grueso del volumen se preparó entre 1968 y 1988; fue la primera monografía sobre la Guerra Civil en nuestra localidad, sin duda el episodio que con más fuerza ha marcado nuestra historia contemporánea. Tanta que la obsesión de su autor fue contar los hechos, con toda su crudeza, pero sin propósito alguno de escandalizar, con el único objetivo de que la enseñanza de la historia impidiese su repetición. D. José, siempre tan generoso, donó a la Biblioteca Municipal la carpeta con todos los materiales preparatorios, que estos días hemos estado revisando para comprobar la metodología utilizada y hacernos una idea de las grandes dosis de intuición, paciencia, tacto y sentido común que tuvo que invertir en este trabajo.

Cazalla de la Sierra, los sucesos del verano del 36, autoedición, Zafra, 2006: Se trata, igualmente, de un libro de larga elaboración, imaginamos que comenzaría sus indagaciones cuando residía en esta población, o en las visitas periódicas que efectuaba a la misma.

En realidad, él no llamaba a estas publicaciones libros, sino *libritos*, y por ahí hemos leído de otros esa misma calificación, y también la de opúsculos, pero nosotros no estamos en absoluto de acuerdo. Los suyos fueron libros desde la primera hasta la última página, libros basados en documentación original, novedosos, rigurosos y divulgativos. ¿Por qué entonces el propio autor hablaba siempre de sus *libritos*? No era por el tamaño, desde luego, ni tampoco, insistimos, por su contenido y sus aportaciones. Más bien se trata de un reflejo de su personalidad, y es que detrás de su apariencia contundente se ocultaba un investigador humilde que nunca se dio demasiada importancia, y por tanto tam-

poco se la dio a sus libros. Más bien los consideraba ensayos pioneros e introductorios que necesitaban contrastarse y ampliarse con nuevas aportaciones. También hemos de tener en cuenta que D. José no era fuentecanteño, y aunque nosotros siempre lo hemos considerado uno de los nuestros, él pudo sentirse como una especie de intruso, temía que le considerásemos el listo de fuera que venía a enseñarnos nuestra propia historia. De ahí que él mismo comenzara esos libros haciendo un llamamiento a que fuesen los investigadores locales quienes progresaran por los caminos que él se había limitado a marcar.

Quiero creer que D. José nos ha dejado con la satisfacción de haber visto cómo se cumplían esos objetivos, y es que, en efecto, en los veinticinco años transcurridos desde que apareció su primer *librito*, Fuente de Cantos ha pasado de ser un pueblo sin apenas historia escrita a ser uno de los mejor documentados de Extremadura. Distintas monografías, la gran mayoría escritas por paisanos, han contribuido a ello y van a seguir contribuyendo en breve, y además lo han hecho con el mérito añadido de la escasez de fuentes documentales, es más, con el agravante de que algunas de esas fuentes han desaparecido últimamente, como nuestro archivo parroquial, tristemente expoliado por el propio obispado. Pero más que un mérito individual, la recuperación de nuestra historia podemos considerarla un mérito colectivo, muy ligado a estas *Jornadas de Historia* que en veintiuna ediciones han producido dos centenares de trabajos largos de investigación.

D. José Iglesias acogió con entusiasmo cada convocatoria y no faltó nunca a ellas, bien como comunicante o como asistente. En concreto, sus aportaciones como investigador se presentaron en cinco ocasiones:

- I JORNADA, 2000

“Los yacimientos romanos en Fuente de Cantos”: un artículo que comenzaba con su sentido del humor habitual, pidiéndole a San Isidro que “nos descubra con su arado más frutos de la tierra, más yacimientos romanos, y en general antiguos, para conocimiento y regocijo cultural de todos”. En este trabajo ubica y describe una quincena de hallazgos de la época romana en el término municipal.

- III JORNADA, 2002

“Fuentecanteños caídos en la contienda civil”: viene a ser un adelanto del libro publicado un año después, su monografía sobre la Guerra Civil.

- XI JORNADA, 2010

“Más historia del desastre”: contiene información adicional sobre los fuentecanteños que sufrieron la represión franquista fuera de la localidad.

- XII JORNADA, 2011

“Urbanismo de Fuente de Cantos”: trabajo en el que refiere los cambios más recientes en la fisonomía urbana de la población, desde finales del siglo XX hasta el estallido de la *crisis del ladrillo* de 2008. En una segunda parte opina sobre el nombre del pueblo.

- XVII JORNADA, 2016

“Sabino Parra, el último testimonio de la guerra civil en Fuente de Cantos”: se trata de un resumen de la trayectoria militar del último soldado de la guerra civil vivo cuando se escribió este artículo, con otros datos sobre vecinos movilizados y prisioneros del bando franquista.

Sin embargo, el recuerdo que mejor conservan los asistentes asiduos a nuestras jornadas no son los artículos de Don José, sino su presencia física entre el público; era el primero en entrar y el último en salir, intervenía constantemente, hablaba con todos, aprovechaba los recesos para preguntar y aclarar lo que había dicho el ponente o el comunicante, se le veía ansia de conocer y de impartir, una ilusión sin límites por la historia más cercana. Devoraba todo cuanto se publicaba y luego, siempre, sin excepción, compartía con los autores sus pareceres, en persona, por correo ordinario o por correo electrónico.

Sabemos que uno de los libros que tuvo en sus manos en sus instantes finales en Madrid fue el de las Actas de las Jornadas de Historia de Fuente de Cantos celebradas en 2019 y publicadas a finales del año siguiente. Posiblemente fue a través de este libro como se enteró del fallecimiento del segureño y también asiduo a nuestras Jornadas Andrés Oyola Fabián, pues en cuanto supimos de esta noticia corrimos para incorporar un epitafio en la última página, cuando estaba a punto de imprimirse. Ambos, que tantas cosas en común tenían, se conocieron en las Jornadas. A todos los que las organizamos cada año nos llena de orgullo el haberles tenido entre nosotros, y sólo confiamos que su ejemplo nos guíe en la continuación de este hermoso proyecto que consiste, simplemente, en contarles a todos ustedes lo que nos une en realidad, que es nuestra historia.

COMENTARIOS A LA LETRA DEL HIMNO DE EXTREMADURA

José Iglesias Vicente

Nota de José Rodríguez Pinilla, autor de la letra del Himno de Extremadura y destinatario del comentario:

Este mismo año de 2023 en el que serán editadas las Actas de las *XXI Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, se cumplen 40 años de la aprobación del Estatuto de Autonomía de Extremadura, y de la mano de este, dos años después, se aprobó la Ley del Escudo, Himno y Día de Extremadura.

Una vez hecha pública la letra del Himno, nuestro compañero y amigo Pepe Iglesias tuvo a bien hacer lo que él llamó “Comentario breve de la letra del Himno”. Un magnífico comentario en el que analiza, detalla y espiguela punto por punto, palabra a palabra, todo lo significativo, e incluso lo oculto, que puede tener la letra de nuestro Himno. No hay en este espléndido estudio nada que Pepe Iglesias no fuera capaz de intuir y sacar a la luz: estrofas, versos, voz, palabras, símbolos, ritmo, historia, hombre y mujer, pueblo, agua, cielo, libertad, paz, color, tiempo, vida, ... Con él nos invita, a través de su lectura, a disfrutar y a conocer la esencia y el alma de nuestra: “Extremadura de vida llena”.

Por todo esto, hemos considerado incluir el original de su puño y letra en las *Actas de la XXI Jornada de Historia de Fuente de Cantos* dedicadas a la música, como un merecido homenaje y agradecimiento a su labor de estudio y difusión de la cultura e historia de Fuente de Cantos y Extremadura.

Extremadura de vida llena. Comentario breve para su autor.

El estribillo es voz y es símbolo; la voz es el nombre, el alma. El símbolo se explicita: es la bandera, que también se eleva como las voces y se señalan sus colores, ya que ellos constituyen el signo semántico de identificación con Extremadura. Cada color es un verso. Tinta o palabra, seda o lienzo se hermanan y toman forma visualmente análoga.

La primera estrofa está formada por tres sintagmas en función vocativa, que a su vez constituyen un paralelismo sinonímico, al modo de los largos y fértiles surcos de las besanas, suelo y tierra, términos reales y metafóricos, se armonizan al servicio de la función poética, regidos por aire de marcha, la cual comporta procesión, progreso, o lo que es lo mismo, vida llena.

El ritmo de intensidad es marcado por tres ictus como las tres virtudes, como tres ofrendas de amor, de fe y de esperanza a Extremadura. Ese ritmo de intensidad cabalga sobre otro ritmo, el de timbre, que está constituido por una rima, la asonante...tradicional...popular que ha acompañado a todas las gestas de España. Son cuatro versos solemnes que expresan un tiempo gozoso, compendio de Extremadura.

Y progresa el poema. Más adelante un hecho se da por descontado en la razón de la evidencia; es la limpieza, la pureza prístina, la falta de polución de los elementos que formaron el mundo según la cosmogonía clásica: agua, aire, tierra. Ahora el verso se vuelve corto, más popular y saltarín y el autor nos exhorta desde los sillares de la libertad, a que Extremadura, los extremeños, forjen la paz. Vuelven otra vez los sintagmas, ahora en orden impulsivo, asindéticos que imprimen velocidad al texto: urge Extremadura, urge la vida llena. Así, sin determinantes, sin presentadores, sin artículos... que la comunicación resulte más genérica, más virtual y casi abstracta. Se cierra la estructura del poema, con alma, vida, tierra que son las tres claves que cierran triple el arco de la libertad, de la paz y del progreso; que cierran las tres franjas de la bandera.

No abunda la adjetivación ornamental, con lo que predomina el conceptualismo, manifestado en los sustantivos abstractos. Estos juegan al equilibrio con los concretos, con lo que idealismo y realismo quedan, permanecen en estable equilibrio. Los verbos nos presentan hechos atemporales; no hay tiempo en el himno, pues éste es de siempre, para siempre. Y para todos sea de feliz recordación, de momento gozoso, de amor a Extremadura y España, de vida llena.

A mi compañero de trabajo José Pinilla, en Fuente de Cantos, hoy 15 de diciembre del año 1.984.

José Iglesias Vicente

"Extremadura de vida llena"
Comentario breve para su autor

El estribillo es voz y es símbolo: la voz es el nombre, el alma. El símbolo se explicita: es la bandera y que también se eleva como las voces y se señalan sus colores ya que ellos constituyen el signo semiótico de identificación con Extremadura. Cada color es un verso. Línea o palabra, seda o lienzo se hermanan y toman forma, dinámicamente, análoga.

La primera estrofa está formada por tres pentámetros en función vocativa, que a su vez constituyen un paralelismo sinomímico, al modo de los largos y fecondos surcos de las beauges. Suelo y tierra, términos reales y metafóricos, se armonizan al servicio de la función práctica, regidos por aire de marcha la cual comporta procesión, progreso, o lo que es lo mismo, vida llena.

El ritmo de intensidad es marcado por tres ictos, como las tres virtudes, como tres ofrendas, de amor, de fe y de esperanza a Extremadura. Este ritmo de intensidad calabga sobre otro ritmo, el de timbre que está constituido por una rima, la asonante... tradicional... popular que ha acompañado a todas las gentes de España. Son ciertos versos alemanes que expresan un tiempo y otro, confundiéndose en Extremadura que avanza al poema. Más adelante un hecho se da por descontado en la razón de la evidencia: es la simplicidad, la pureza poética, la falta de polución de los elementos que formaron el mundo según la cosmogonía clásica: agua, aire, tierra. Ahora el verso se vuelve corto, más popular y saltarín y el autor nos exhorta, desde los sillares (sueltos)

de la libertad, a que Extremadura, lo ex-
tremado, forjen la paz. Vuelven otra vez los sin-
tagmas, ahora en orden impulsivo, asintéticos, que
impulsan velocidad al texto: urge Extremadura,
urge la vida llena. Así, sin determinantes, sin
presentados, sin artículos -- que la comunica-
ción resulte más genuina, más virtual y casi
abstracta. Se cierra la estructura del poema,
en alma, vida, tierra que son los tres clavos que
cierran el triple arco de la libertad, de la paz y
del progreso; que cierran los tres franjas de la bandera.
No abunda la adjetivación ornamental con lo que
predomina el conceptualismo, manifestado en los
sintagmas abstractos. Esto juega al equilibrio con
los concretos, con lo que idealismo y realismo quedan
permanecen en estable equilibrio. Los verbos no
presentan hecho atemporal; no hay tiempo en
el humano, pues éste es de siempre, para siempre,
y para todos sea de feliz recordación, de momento
gozoso, de amor a Extremadura y España, de
vida llena.

A mi compañero de trabajo José Pinilla,
en Frente de Cautos, hoy 15 de Diciembre del
año 1984.

José Iglesias Vicente

RELACIÓN DE AUTORES

MIGUEL DEL BARCO DÍAZ

Estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde cursa Piano y Órgano. Premio de Honor Fin de Carrera. Amplía estudios de Órgano en Barcelona y concluye los estudios superiores de Clave y Bajo Continuo en Madrid. Cursos de órgano con los profesores Michael Radulescu, André Portau, Michel Bouvard, Lorenzo Ghielmi y Hubert Meister, de Clave con los profesores Jan Willem Jansen y Jacques Ogg, entre otros y de Danza Renacentista y Barroca con M^a José Ruiz Mayordomo. Intérprete en numerosos ciclos nacionales e internacionales de órgano y festivales de música: Auditorio Manuel de Falla de Granada, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Palau de la Música de Valencia, Iglesia de los Venerables de Sevilla, Auditorio Nacional de Madrid, Fundación Juan March, Riga (Letonia), Brestzice (Eslovenia), Festivales de Música de Estonia, San Francisco, Boston, Chicago, Washington, ciclo de conciertos de Radio 2 (RNE), programas en Canal Extremadura Radio, etc. Colaboración como solista con la Schola Antiqua, Amarillis Consort, Zarabanda, La Folía, Orquesta Sinfónica de Extremadura, Orquesta de cámara Villa de Madrid, etc. Clases magistrales de Clave e Interpretación de la música antigua en el Conservatorio de Tallin (Estonia) y en la Universidad Wesleyan en Connecticut (EE.UU.). Conferencias y conferencias-concierto sobre temas de historia de la música en la Universidad de Sevilla, Sociedad Extremeña de Historia, etc. Miembro permanente del grupo Stylus Cubicularis dedicado a la interpretación de la música de cámara del S.XVII y del Ensemble La Recercada, centrado en el renacimiento y barroco español. En la actualidad es profesor de las especialidades de Órgano, Clave e Historia de la Música, del Conservatorio Oficial de Música Hermanos Berzosa de Cáceres. Entre sus trabajos discográficos destaca la grabación del disco *El violín de las Damas* junto al grupo Gabinete Armónico, y su colaboración en el disco *Órganos restaurados en la Provincia de Valladolid*, junto a otros organistas españoles. Entre sus publicaciones de temática historiográfica, señalamos: *La música en tiempos de la Guerra de la Independencia* (2008); "La música en la España de Zurbarán", en *Zurbarán (1598-1664), 350 aniversario de su muerte. Actas XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos* (2015) y "La música en tiempos de Cervantes y Shakespeare. El nacimiento de la música instrumental", *La España del Quijote. Actas XVII Jornadas de Historia en Llerena* (2017).

EMILIO GARCÍA CARRETERO

Natural de Fuente de Cantos, se traslada muy joven a Madrid, donde inicia sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música, completándolos más tarde con distintos profesores en las disciplinas de Canto, Declamación y Baile. Tras hacer su meritoriaje en los teatros Español, María Guerrero y Marquina, inicia su actividad profesional en la compañía de Arte Regional de Antoñita Moreno. Actúa con el ballet español de Luisillo en España, Italia, Yugoslavia y México. Entra en el mundo de la zarzuela con la Compañía Lírica José de Luna, pasando a continuación a la Isaac Albéniz de Juan José Seoane y Amadeo Vives de José Tamayo. Entre 1975 y 2004 forma parte del Coro Titular de la Compañía Lírica Nacional, con sede en el Teatro de la Zarzuela, con la que actúa además en Italia,

Bélgica, Reino Unido, México, Venezuela y Japón, en diversos papeles de solista. Cantante de conciertos, ha grabado dos CD: *Tarde de otoño en Platerías* y *Brindo por el amor*, consiguiendo con ellos éxito de crítica y público. Fruto de sus años de investigación y coleccionismo es su extenso archivo y museo teatral, con materiales que datan desde mediados del siglo XIX, y con los que ha montado diversas exposiciones en Sevilla, Alicante y Fuente de Cantos. Durante más de veinte años ha llevado a cabo una exhaustiva labor de investigación sobre el Teatro de la Zarzuela. Además de conferencias y programas radiofónicos, ha publicado, entre otras obras: (Colaborador) Casares Rodicio, E. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* (2006); *Historia del Teatro de la Zarzuela*, Madrid, 3 vols. (2003, 2005 y 2007); *Celia Gámez. Memoria gráfica de la reina de la revista* (2010); *Antoñita Moreno. La voz que nunca muere* (2011); *Carmen Flores. Extremeña castiza y reina de las plumas* (2013); *Vida trágica y breve de Fornarina* (2019).

FRANCISCO RODILLA LEÓN

Licenciado en Filología Clásica y Profesor Superior de Música. Doctor por la Universidad de Salamanca con Premio Extraordinario de Doctorado. Catedrático de Música de la Universidad de Extremadura. Ha dirigido varias tesis doctorales y ha formado parte de diversos tribunales y comisiones evaluadoras, tanto en el ámbito universitario nacional como en el internacional. Investigador principal del Grupo de Investigación HUM026 “La creación artística: música, imagen y movimiento”, del Sistema Extremeño de Ciencia, Tecnología e Innovación, con el que ha realizado varios proyectos de investigación. Estancias en el Archivo Secreto del Vaticano, Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal), Universidad de Vilnius (Lituania), Universidad Autónoma de Madrid, etc. Secretario de la Junta de Gobierno de la Sociedad Española de Musicología (2011-2016). Miembro del Centro de Estudios Mirobrigenses, vocal de INDICCEX (Instituto Extremeño de Canto y Dirección Coral) y presidente de la Comisión Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista de la Sociedad Española de Musicología. Desde 1996 es director titular del Coro de la Universidad de Extremadura, con el que ha realizado varias giras internacionales (Portugal, Francia, Bélgica, Países Bajos, Italia, República Checa, Lituania, Letonia, Estonia, Ucrania y Rusia) y obtenido diversos premios. En 2010 crea la Orquesta de la Universidad de Extremadura. Sus líneas de investigación son la polifonía española renacentista y la música histórica extremeña, temas sobre los que tiene numerosos trabajos, entre ellos los siguientes: *Música de tradición oral en Torrejoncillo* (Cáceres) (2003); (Ed.) *El libro de Motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona* (c. 1560-c. 1624): estudio y transcripción (2005); (Ed.) *Música vocal contemporánea en Extremadura* (2009); “El canto de órgano en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores” (2013). Al frente del Coro de la UNEX ha realizado tres grabaciones: *Música profana española del siglo XX* (2003); *Música sacra en Extremadura. Obras del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe* (2006) y *Música española de temática mariana* (2008).

EMILIO GONZÁLEZ BARROSO

Natural de Calzadilla (Cáceres). Hijo Adoptivo de Fuente de Cantos. Maestro de Primera Enseñanza y Profesor de Música (Acordeón, Piano, Órgano, Viola, Música de Cámara, Dirección Coral) titulado por los Conservatorios de Badajoz, Sevilla y Madrid. Musicoterapia en la Universidad de Valladolid. Pedagogía Musical en el Instituto Kodaly de Keskemet (Hungría). Profesor en los colegios San Francisco Javier (Fuente de Cantos) Salesianos y Maristas (Badajoz). Académico Correspondiente de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Preceptor de la Residencia Juan XXIII de Badajoz. Profesor en los Conservatorios de Badajoz, Mérida y Don Benito y en las Escuelas Municipales de Música de Llerena, Los Santos de Maimona, La Garrovilla y La Albuera. Fundador y director del Coro Folklórico de Mayores de Badajoz. Director de las Corales de Llerena y La Garrovilla. Presidente de la Asociación de Coros y Danzas de Badajoz. Coordinador de Actividades del Conservatorio Superior de Música de la Diputación de Badajoz. Directivo de la Federación Extremeña de Corales. Asesor Musical de la Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste. Comentarista musical de los diarios *Hoy*, *El Periódico Extremadura* y *La Crónica de Badajoz*. Profesor de la Universidad de Mayores de Extremadura (sedes de Badajoz, Mérida, Almendralejo y Zafra). Caballero de Santa María de Guadalupe. Premios recibidos, entre otros: Nacional de Investigación Folklórica del Ministerio de Cultura, Guadalupe-Hispanidad, Giralda-Encina de la Casa de Extremadura en Sevilla, El Candil del Hogar Extremeño de Sanlúcar de Barrameda, y muy recientemente el Candil de Plata de la Federación Extremeña de Folklore. Ha publicado los libros: *Cancionero Popular Extremeño* (1980, 1985); *El Folklore Musical de Extremadura* (1985); *Canto Coral* (2000); *Villancicos Extremeños* (2012, 2016) y *Anecdotario Musical* (2020).

FELIPE LORENZANA DE LA PUENTE

Doctor en Historia Moderna por la Universidad de Extremadura. Profesor del IES Alba Plata de Fuente de Cantos. Ex-presidente de la Sociedad Extremeña de Historia. Sus publicaciones refieren a las instituciones españolas de la Edad Moderna (*La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla, 1655-1834*, Madrid, 2013), aparte de estudios regionales (*Extremadura, voto en Cortes. El nacimiento de una provincia en la España del siglo XVII*, Madrid, 2018) y locales de variada temática (*Crónica de un siglo. Fuente de Cantos, 1917-2017*, Fuente de Cantos, 2018; *Ordenanzas de Usagre (1539)*, junto a Ángel Bernal, 2021). Además de publicar otros libros y un centenar de artículos, ha coordinado la organización de la mayoría de las Jornadas de Historia en Llerena y de Fuente de Cantos celebradas hasta ahora, así como la edición de sus libros de actas.

JOSÉ IGNACIO CLEMENTE FERNÁNDEZ

Licenciatura en Historia del Arte (1998-2003). Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Turismo y de Investigación en Arte y Humanidades. Redacción de recensiones biográficas y montaje de las exposiciones *Grandes figuras de Los Santos de Maimona* (Los

Santos de Maimona, 2007) y *El ornato plateresco en la provincia de Badajoz* (Los Santos de Maimona, 2011). Comunicaciones y artículos sobre escultura y la retabística de la provincia de Badajoz: “Datos inéditos de dos retablos desaparecidos del Convento de Nuestra Señora de Aguasantas de Jerez de los Caballeros” (2015); “Pintores y Doradores en Llerena. Siglo XVII” (2016), “Una planta inédita para la contratación del retablo del Convento de la Concepción de la villa de Llerena” (2017), “El retablo mayor de la Iglesia de San Bartolomé (Feria): una obra entre los talleres de Zafra y Sevilla” (2018). Ponencias con un mayor enfoque histórico y sistemático: “Los bienes muebles en Los Santos de Maimona: el arte de la madera, la piedra y la plata (Siglos XVI-XIX)”;

“La vida y obra del arquitecto de retablos de Zafra Alfonso Rodríguez Lucas (1643-1710)”;

“El mobiliario doméstico de Llerena y Zafra en los siglos XVII y XVIII. Análisis Artístico. Estudio Documental”;

“La instrumentalización del arte religioso en territorios de la Orden de Santiago durante la edad moderna” (2022).

MANUEL GARCÍA CIENFUEGOS

Cronista Oficial de Montijo y Lobón. Tiene publicados varios libros y artículos en medios y revistas especializadas. Asiduo colaborador de la *Revista Guadalupe*, que edita el Real Monasterio. Ha participado en Jornadas, Encuentros y Coloquios de Historia. Coordinador de las VIII, IX, XI y XII Jornadas de Historia de Montijo (2002, 2020, 2028 y 2022). Coordinador de las Jornadas de Historia de Lobón (2015, 2017 y 2019). Ha participado en ocho ediciones de los Coloquios Históricos de Extremadura, habiendo recibido en 2017, 2019 y 2022 distintos premios por sus ponencias. Es socio numerario de la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País, de Badajoz.

JULIÁN RUIZ BANDERAS

Nació en Llerena, ciudad en la que transcurre su infancia y adolescencia, y en la que cursa estudios secundarios. En Sevilla ejerce como maestro, y se licencia en Filosofía, Historia del Arte y Psicopedagogía. Ha sido profesor tutor en el Centro Asociado de la UNED de Sevilla, donde ha impartido clases de diversas materias en el Grado de Historia del Arte. Ha escrito artículos de pedagogía, libros didácticos de la Historia del Arte o para la ESO. También ha impartido cursos, charlas y conferencias en diversos ámbitos. Colabora asiduamente con publicaciones extremeñas y es autor de más de una veintena de artículos sobre esta temática. Ha intervenido en las dos últimas Jornadas de Historia, con trabajos sobre los pintores Juan Fernández, *El Labrador* y Juan de Zurbarán.

JUAN CARLOS JIMÉNEZ DÍAZ

Diplomado Universitario en Enfermería. Universidad de Córdoba. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba. Experto en Archivística. Doctorando por la Universidad de Granada. Es autor de las siguientes obras: *La antigua imagen del Santo Crucifijo y la Real Hermandad del Amor en la Semana Santa Cordobesa* (2006); “El arte al servicio de la fe. Las procesiones de socorro y rogativa en Córdoba en el período

1649-1650" (*Actas XXI Jornadas de Historia en Llerena*, 2022); "Los Crucificados no-vohispanos en el reino de Córdoba" (*Historia, Arte y Arqueología*, 2022); *Del Carmen Calzado a la Compañía. Historia y Exégesis de la cofradía del Santo Sepulcro de Córdoba* (2022); "Arquitectura para una devoción. La ermita de los Santos Mártires de Córdoba" (*Historia, Arte y Arqueología*, en prensa).

JOSÉ GÁMEZ MARTÍN

Sevilla, 1966. Estudió Filología Hispánica en la universidad hispalense y es diplomado en Liturgia, Teología y Ciencias Heroicas. Ministro del altar como acólito y lector. Es numerario de la Academia Andaluza de la Historia y correspondiente de la Pontificia Academia Bibliográfico-Mariana de Lérida, de la Real Academia Mallorquina de Estudios Históricos y de otras corporaciones académicas. Tiene más de 200 artículos publicados en congresos y revistas especializadas. Es asiduo conferenciante y ésta es su cuarta participación en las Jornadas de Historia de Fuente de Cantos.

RAFAEL CASO AMADOR

Licenciado con Grado en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla. Miembro del Consejo de Redacción de *Saber Popular*. Revista Extremeña de Folklore. Ha publicado varios trabajos sobre historia de la población y el grupo judeoconverso en el sur de Extremadura durante la Edad Moderna; también ha tratado temas relacionados con la cultura material extremeña, como la arquitectura popular o la cerámica, durante el mismo periodo. En el ámbito de estudio de la religiosidad local, ha publicado la obra *El santuario de Ntra. Sra. de los Remedios de Fregenal de la Sierra (Origen y desarrollo histórico)*. Cronista Oficial de Fregenal de la Sierra.

ANTONIO BLANCH SÁNCHEZ

Castuera, 1966. Licenciado en Historia Contemporánea y Diplomado en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura. Miembro del Grupo de Estudios sobre la Historia Contemporánea de Extremadura. He presentado numerosas comunicaciones y ponencias en Congresos y Jornadas sobre la Historia Contemporánea de Extremadura, destacando la labor investigadora sobre la prensa del siglo XIX y XX y sobre el período de posguerra y de la Transición. Algunas comunicaciones: "La emigración extremeña a Europa en los años 60. Cambios estructurales en la fisonomía de un pueblo: Castuera", "El desarrollo ideológico en la guerra de la Independencia: una visión a través de la prensa de la época"; "Variables demográficas en la Extremadura de posguerra"; "La batalla de Medellín y la prensa decimonónica"; "Las primeras elecciones generales (1977-1982) en Logrosán y su comarca"; "La manipulación de la historia a través del NO-DO"; "Carteles políticos en la transición española: una época de cambio".

JUAN RAMÍREZ GARCÍA

Maestro de enseñanza Primaria, especialista en Educación Musical, jubilado. Estudios de Solfeo y Guitarra Clásica en la Escuela Municipal de Música de Fuente de Cantos. Es autor de los libros: *Fuente...de Cantos*, con 150 partituras de canciones recogidas de boca de personas mayores, y *En la recachera*, diccionario con más de 700 palabras del vocabulario popular de Fuente de Cantos. Tiene en su haber dos grabaciones magnetofónicas con el Coro del Colegio Público Francisco de Zurbarán, del que fue director, con canciones extremeñas y misa extremeña, original del comunicante. Con esta agrupación obtuvo un primer premio provincial de villancicos y un primer y segundo premio regional de villancicos extremeños en los concursos convocados por la Junta de Extremadura. Ha sido también director del Coro Memorial del colegio Francisco de Zurbarán, integrado por padres de alumnos y antiguos alumnos del Colegio. Actualmente dirige el Coro del Hogar de Mayores de Fuente de Cantos. Entre sus composiciones destacan las *Coplas de la Chanfaina* y el pasodoble *Fuente de Cantos*.

CLARA GARCÍA BAYÓN

Es coautora en este libro del artículo "Personajes con historia, III: Narciso y Marcial Guareño Manzano, músicos". Clara cursó el Bachillerato en el IES Alba Plata de Fuente de Cantos y en la actualidad estudia Medicina en la Universidad de Sevilla. Tiene relación familiar con los músicos y ha recopilado de sus descendientes numerosos testimonios orales y fotografías.



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos



LUCERNA
Asociación Cultural de Fuente de Cantos



Sociedad Extremeña de Historia