

ADQUISICIÓN Y ADAPTACIÓN DE MÚSICA
INSTRUMENTAL EUROPEA EN LAS CATEDRALES
ESPAÑOLAS EN TORNO A 1800

ACQUISITION AND ARRANGEMENT OF EUROPEAN
INSTRUMENTAL MUSIC IN SPANISH CATHEDRALS AROUND
1800

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

Universidad de La Rioja. España

hectorsantosconde@gmail.com

Resumen: La adquisición y adaptación de música instrumental europea fue una práctica habitual en las catedrales españolas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Así lo atestiguan numerosas fuentes, repartidas por diversos archivos, que conservan este tipo de repertorio. Este estudio consta de tres casos de estudio. En el primero, se documentará a través de qué vías llegaron estas composiciones a estas instituciones. En los dos restantes, se explicará cómo algunos músicos catedralicios locales arreglaron colecciones instrumentales anunciadas en los periódicos madrileños. Este planteamiento proporciona visibilidad a un fenómeno que apenas ha sido abordado en la literatura musicológica hasta el momento.

Palabras clave: Mercado musical, recepción, música instrumental europea, catedrales españolas, Ignace Pleyel.

Abstract: The acquisition and arrangement of European instrumental music was a frequent practice in Spanish cathedrals in late 18th and early 19th centuries. This is demonstrated by numerous sources located in several archives, which preserve this type of repertoire. This manuscript consists of three case studies. The first one documents the channels to which these compositions arrived at these institutions. The second and third ones explain how some local cathedral musicians arranged instrumental collections advertised in Madrid newspapers. This approach gives visibility to a phenomenon that has rarely been addressed in the musicological literature so far.

Keywords: Musical market, reception, European instrumental music, Spanish cathedrals, Ignace Pleyel.

INTRODUCCIÓN

La venta de partituras tuvo un destacado auge en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los anuncios con contenido musical recogidos en la prensa madrileña revelan la amplia oferta existente en las librerías de la ciudad: diversos géneros vocales e instrumentales, compuestos por autores tanto locales como extranjeros, eran accesibles para cualquier aficionado. No obstante, esta realidad no se circunscribía exclusivamente a la capital. Numerosas fuentes administrativas y musicales permiten documentar la adquisición de música instrumental europea en las catedrales españolas, instituciones que *a priori* podrían considerarse poco proclives a comprar este tipo de repertorio. El presente trabajo se articulará mediante tres casos de estudio que pretenden responder a las siguientes cuestiones: ¿cómo adquirieron las catedrales estas composiciones?, ¿a través de qué vías llegaron estas obras a estas instituciones? y ¿cómo adaptaron estas piezas los músicos locales?

La tesis doctoral de Ignacio Sustaeta y el libro de Yolanda F. Acker sirven de punto de partida para este estudio¹: ambas publicaciones recogen los anuncios con contenido musical que se incluían en los principales periódicos madrileños de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Un artículo de Miguel Ángel Marín analiza, de manera pionera, el tema del mercado musical, aunque circunscrito específicamente a la ciudad de Madrid y a la música de Luigi Boccherini². En su libro sobre la Catedral de Jaca, este mismo autor incluye un capítulo dedicado a la transmisión y recepción de música, cuya metodología sirve de modelo a este trabajo³. Otra publicación que aborda el tema específico de este texto es un artículo de Francisco Javier Garbayo, que trata sobre la renovación del repertorio instrumental en la Catedral de Santiago durante el magisterio de Melchor López (1783-1822)⁴. En concreto, este musicólogo explica la actividad desarrollada por un violinista de esta catedral —Sebastián Siquert—, el cual se encargaba de adquirir la música instrumental a través de un corresponsal que tenía en Lisboa (José

¹ SUSTAETA, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de músicos en los papeles periódicos madrileños*. [Tesis Doctoral] Madrid, 1993, t. III.

ACKER, Yolanda F.: *Música y Danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, 2007.

² MARÍN, Miguel Ángel: “Music-selling in Boccherini's Madrid”, *Early Music*, XXXIII, nº 2, 2005, pp. 165-177.

³ MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, 2002, pp. 255-278.

⁴ GARBAYO MONTABÉS, F. Javier: “Estilo Galante y Sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): La renovación del repertorio instrumental”, *Anuario Musical*, 68, 2013, pp. 263-292.

Palomino)⁵. Por último, merece la pena destacar un dato proporcionado por Lola de La Torre referente a la adquisición de cinco sinfonías —tres de Ludwig van Beethoven— por parte de un violinista de la Catedral de Las Palmas en el año 1818⁶.

CASO NÚMERO 1

En la Catedral de León, un edicto capitular de julio de 1774 menciona, por primera vez, el interés del Cabildo por adquirir composiciones instrumentales denominadas *conciertos*:

*“Con el motivo de no parecer decente ni arreglado que los **músicos de instrumento** de esta iglesia anden por las noches tocando en calles y plazas y contornos de esta ciudad se acordó que los señores correctores les prevengan que se abstengan en delante de semejantes procedimientos so pena de que no lo ejecutando se tomara contra ellos la providencia más oportuna y conveniente. Y que para su mejor habilitación y destreza en el cumplimiento de su obligación el señor Administrador de fábrica **les facilite algunos nuevos conciertos trayéndolos de Madrid los que deberán tocar en los intermedios de las misas de facistol los días festivos...**”*

Según revela esta acta, el administrador de fábrica tenía que realizar las gestiones oportunas para adquirir estos *conciertos* en Madrid. El Cabildo leonés tenía un agente permanente en esta ciudad. Por tanto, es muy probable que este empleado fuera el intermediario utilizado por el administrador de fábrica para obtener el repertorio instrumental. Esta hipótesis se confirma gracias a una libranza de pago del año 1774:

“Quenta que yo D^e Antonio María de Bustamante y Arce doy al Señor D^e Alonso Almirante Canónigo y Administrador de la Fábrica de la Santa Iglesia de León por los Gastos expendidos y suplidos por mí con orden de dicho señor para dicha Fábrica y he remitido desde 1^o de Julio hasta fin de Diciembre de 1774.

*[...] Idem **seis sonatas de violín** ajustadas en 80 reales*

[...] Madrid 15 de Febrero de 1775. Antonio María de Bustamante y Arze (firma)⁸.

Este último documento corrobora tres aspectos importantes: 1) la música instrumental solicitada por el Cabildo llegó procedente de Madrid durante el segundo semestre del año 1774, 2) el administrador de fábrica fue el encargado de gestionar su adquisición y 3) este canónigo ordenó al agente que tenía el Cabildo en la capital que comprara las obras y organizara su envío a la catedral. Esta fuente no menciona dónde se

⁵ *Ibidem*, pp. 276-279.

⁶ TORRE, Lola de la: “El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas, II”, *El Museo Canario*, 26, 1965, apéndice documental: “*Recibí del S^e D^e Fran^{co} R^e Gouric, las cinco Sinfonías tres de Beethoven, y dos de Wranitzki, cuyo importe de veinte y dos p^s y med^e recibíra dho S^e de la persona q^e el Yll^{mo} Cab^{do} Ecles^{co} determine, p^s q^e fueron ajustadas dhas cinco sinf^{as} y mandadas tomar p^r un Acuerdo de Ab^d de 1818. Pedro Palomino (Firma)*”.

⁷ ACL (Archivo Catedral León), *Fondo General*, Libro de actas capitulares 10.045, f. 167r, 30-7-1774, *Que los músicos no anden de noche tocando*. [Resaltado en Negrita por el autor]

⁸ ACL, *Fondo General*, Signatura 21436. [Resaltado en Negrita por el autor]

compraron estas seis sonatas, pero diversos anuncios recogidos en la *Gaceta de Madrid* entre los años 1773 y 1774 revelan la venta de dúos para violines y sonatas para violín y clave en la librería de Antonio del Castillo⁹. Sin embargo, no se deben descartar las transacciones de índole particular o con instituciones no comerciales como posibles vías por las que el agente del cabildo leonés en Madrid pudo conseguir este lote de composiciones.

Otro libramiento de pago, fechado en agosto del año 1780, vuelve a documentar la compra de música instrumental para la catedral leonesa. En concreto, esta libranza hace referencia a la adquisición de un lote de 27 composiciones pertenecientes a diversos géneros instrumentales:

“Pagaré Vm señor don José Simón Pérez Contador de la Fábrica de esta Santa Iglesia a Pedro del Hage Alemán 148 reales por importe de 6 sonatas, 6 tríos, 6 quartetos, 6 dúos y tres oberturas que se le han tomado para tocar en esta Santa Iglesia que por éste se le abonaran a Vm. en sus cuentas. León y Agosto 9 de 1780”¹⁰.

Este pago desvela que la fábrica de la catedral fue, de nuevo, la encargada de adquirir el repertorio instrumental. En este caso, las composiciones no provenían de Madrid, sino que fueron compradas a un particular de origen alemán llamado Pedro del Hage. Esta cita revela explícitamente que este repertorio se adquiriría para interpretarlo en las ceremonias de la catedral.

Este documento y la libranza anterior de 1774 confirman que en la Catedral de León se compraron e interpretaron tanto obras orquestales como camerísticas. De éstas últimas no se conserva actualmente nada en el archivo catedralicio. La importancia de estos documentos radica en que permiten identificar los géneros instrumentales conocidos por los músicos leoneses en la propia época. El principal problema de estas dos fuentes es que, debido a que son documentos de pago, no especifican cuáles son las obras concretas adquiridas y a qué compositores corresponden.

CASO NÚMERO 2

En este segundo caso, se analizarán dos colecciones que contienen seis dúos para violines cada una, compuestas por el músico austríaco Ignace Pleyel (1757-1831): B. 513-518 y B. 519-524. Existen dos ediciones de la época que agrupan los B. 513-518 como

⁹ Citado en: SUSTAETA, Ignacio: *La música en...*, op. cit., pp. 205-206.

Gaceta de Madrid, martes 18-05-1773, n.º 20, pág. 172: “Se hallarán en la Librería de Antonio del Castillo [...], y asimismo las seis Sonatas de Clave o Cébalo y Violín obligado, por Luis Boccherini, Opera V”.

Gaceta de Madrid, martes 4-01-1774, n.º 1, pág. 8: “En la Librería de Antonio del Castillo [...] se venden seis Duos para dos Violines, compuestos por D. Antonio Kammiell”.

Gaceta de Madrid, martes 8-02-1774, n.º 6, pág. 56: “En la Librería de Antonio del Castillo [...] se venden seis Sonatas para Clave y Violin, compuestas por D. Francisco Zappa, y acabadas de dar al público”.

¹⁰ ACL, *Fondo General*, Signatura 21716/1. [Resaltado en Negrita por el autor]

opus 18 y los B. 519-524 como opus 19: Luigi Marescalchi (Nápoles, 1788-1800) y Artaria (Viena, 1789)¹¹. El número de opus que presentan estas ediciones es relevante, ya que permite identificar estos dúos en el mercado musical madrileño. A partir del año 1798, ambos lotes se anunciaron siempre juntos en la prensa madrileña como opus 18 y 19¹². En diversas catedrales españolas se encuentran copias y adaptaciones de estos dúos, como puede comprobarse en la siguiente tabla:

| Catedral | Fuentes locales | Movimientos arreglados o copiados | Composiciones originales |
|----------|---|---|---|
| León | Ms. 737: <i>Allegros por todos tonos.</i> Tomás Medrano (¿-1807) | <i>Adagio n.º 3</i> | 1 ^{er} movimiento <i>Adagio</i> del dúo opus 19/6 (B. 524) |
| | | <i>Adagio n.º 4</i> | 1 ^{er} movimiento <i>Adagio</i> del dúo opus 18/3 (B. 515) |
| | | <i>Adagio n.º 5</i> | 2 ^o movimiento <i>Adagio</i> del dúo opus 19/2 (B. 520) |
| | Ms. 731: <i>Allegros para Misas.</i> Juan Fernández (1809) | <i>Adagio</i> | 2 ^o movimiento <i>Adagio</i> del dúo opus 19/2 (B. 520) |
| Huesca | Ms. 67-8: <i>Six Duo / Concertans pour deux Violons Composes / par Ygnace Pleyel / Violon 1^o</i> | Colección opus 18 | Dúos B. 513-518 |
| | Ms. 7-16: No título diplomático | <i>Minue 1^o</i> | 3 ^{er} movimiento <i>Menuetto</i> del dúo opus 18/3 (B. |

¹¹ Referencias del RISM (Répertoire International des Sources Musicales) para estas ediciones. Edición de Luigi Marescalchi opus 18: RISM A/I: P 4043. Edición de Luigi Marescalchi opus 19: RISM A/I: P 4080. Edición de Artaria opus 18: RISM A/I: P 4028. Edición de Artaria opus 19: RISM A/I: P 4065.

¹² Citado en: SUSTAETA, Ignacio: *La música en...*, op. cit., pp. 280, 281, 283, 285, 288, 289, 290, 293 y 294.

Gaceta de Madrid: viernes 20-07-1798, n.º 58, pág. 572. // martes 2-10-1798, n.º 79, pág. 832. // martes 4-12-1798, n.º 97, pág. 1044. // viernes 5-04-1799, n.º 28, pág. 260. // martes 21-05-1799, n.º 41, pág. 448. // viernes 12-07-1799, n.º 56, pág. 632. // martes 16-07-1799, n.º 57, pág. 644. // martes 27-08-1799, n.º 69, pág. 754. // viernes 18-10-1799, n.º 84, pág. 910. // martes 12-11-1799, n.º 91, pág. 982.

Citado en: ACKER, Yolanda F.: *Música y Danza...*, op. cit., p. 291.

Diario de Madrid: 24/7/1799, n.º 205, p. 923.

| | | | |
|-------------------|-------------------|----------------------|-----------------|
| | ¿Domingo Cuéllar? | | 515) |
| Albarracín | Carpeta 14/2 | Colección opus 19 | Dúos B. 519-524 |

Tabla 1. Copias y adaptaciones de los dúos opus 18 y 19 de Ignace Pleyel en diversas catedrales españolas.

El cotejo entre los tres *Adagios* arreglados por Tomás Medrano¹³ y las ediciones de Artaria, conservadas en la Biblioteca Nacional de España¹⁴, muestra los siguientes resultados. Respecto al texto musical, Medrano apenas modificó los papeles de los dos violines. Solo eliminó las dobles cuerdas que presentan los movimientos originales de Pleyel. Esto se debe a que Medrano incluyó una parte nueva para el bajo y, por tanto, las notas que conforman dichas dobles cuerdas se distribuyen entre tres instrumentos, no solo entre dos. Desde el punto de vista rítmico, Medrano simplificó siempre los dobles puntillos convirtiéndolos en puntillo simple. A continuación, se incluye una comparativa entre el *Adagio* del dúo B. 515 de Pleyel y el *Adagio* n° 4 de Tomás Medrano para mostrar las diferencias existentes: (Fig. 1)

En el aspecto formal, el *Adagio* n° 4 presenta la misma estructura que el movimiento original de Pleyel: A antecedente + A consecuente || B + A consecuente. En el *Adagio* n° 5, Medrano incluye una barra de repetición tras la frase contrastante (B), que no aparece en el movimiento original de Pleyel¹⁵. De esta manera, emplea la estructura que muestran otros allegros y adagios de su colección: una primera sección extensa que se repite, a la que sigue una pequeña sección conclusiva de carácter reexpositivo. Respecto al *Adagio* n° 3, la única diferencia se observa en los últimos cinco compases (compases 67-71). En el movimiento original de Pleyel, tras la cadencia perfecta sobre la tónica en el compás 67, se encuentra un pasaje de cuatro compases construido sobre un pedal de dominante que enlaza con el siguiente movimiento (*Allegro*

¹³ Tomás Medrano fue un músico procedente de Madrid que ingresó como violinista primero en la capilla musical de la Catedral de León mediante oposición en el año 1783 (ACL, *Fondo General*, Libro de actas capitulares 10.046, f. 188r, 28-2-1783, *Opositores a las plazas de primer violín y bajo. Electo primer violín, y bajo de capilla*). Su estancia en dicha catedral se extiende hasta la primera mitad del año 1807 en que fallece (ACL, *Fondo General*, Libro de actas capitulares 10.055, f. 28r, 11-5-1807, *Limosna a la viuda de Medrano*).

¹⁴ PLEYEL, Ignace: *Sei / Duetti / Concertanti / per / Due Violini / Composti / dal Sig^e / Pleyel. / Opera 18*. [Viena], 1789. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: signatura MP/2435/7.

PLEYEL, Ignace: *Sei / Duetti / Per due Violini / del Sig^e / Pleyel. Opera 19*. [Viena], 1789. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: signatura MP/2436/1.

¹⁵ Estructura del segundo movimiento *Adagio* del dúo B. 520 de Ignace Pleyel: A antecedente + A consecuente + B + A consecuente.

Estructura del *Adagio* n° 5 de Tomás Medrano: A antecedente + A consecuente + B || A consecuente.

molto). Por el contrario, Medrano modifica este pasaje, ya que la cadencia sobre tónica del compás 67 se ve reafirmada por una nueva cadencia perfecta en el compás 69. Las implicaciones de este cambio son claras: mientras Pleyel deja abierta la armonía para enlazar con un movimiento posterior, Medrano cierra el *Adagio* terminando sobre la tónica, convirtiéndolo de esta manera en un movimiento independiente (Fig. 2).

Al igual que Tomás Medrano, Juan Fernández adaptó el segundo movimiento del dúo B. 520 en su colección de *Allegros para Misas* (ms. 731). La posible relación maestro-discípulo entre ambos músicos permite plantear la hipótesis de que Fernández conociera esta pieza a través de la colección de Medrano¹⁶. Los dos arreglos requieren la misma instrumentación —dos violines y bajo—, lo que fortalece esta posibilidad. Pero también presentan notables diferencias. Una comparación entre las tres versiones —movimiento original de Pleyel y arreglos de los dos músicos leoneses— muestra los siguientes resultados. En el aspecto rítmico, Juan Fernández sigue la simplificación propuesta por Tomás Medrano de convertir en puntillo sencillo todos los dobles puntillos que hay en el movimiento de Pleyel. En cuanto al texto musical, la principal diferencia del arreglo de Fernández respecto a las otras dos versiones es que añade un compás (compases 8-9), debido a que alarga la duración de las notas que forman la semicadencia de la frase inicial (A): de negra-corchea se pasa a blanca-negra. La línea del primer violín escrita por Fernández se asemeja a la del movimiento de Pleyel, debido a que mantiene las mismas dobles cuerdas. El papel del segundo violín creado por Fernández difiere del que presentan las otras dos versiones. Las diferencias son evidentes en los cuatro primeros compases de la frase principal y en la frase contrastante en Re Mayor (B). Por último, la línea del bajo que propone Fernández es más elemental que la compuesta por Medrano, debido al uso exclusivo de acordes en estado fundamental. En el aspecto formal, la principal diferencia entre las dos versiones leonesas es la ubicación de la doble barra: como ya se ha indicado, Medrano la sitúa al finalizar la frase

¹⁶ Juan Fernández ingresó como colegial en el colegio de San José en 1800 (ACL, *Fondo General*, Documento 10.918/2, f. 40v, *Año de 1775. / Establezim^o de el Colegio de S^o Josef con / Incorporaz^o en él de los acólitos de esta S^o Ig^o*). En 1806 pide al Cabildo licencia y alguna limosna para pasar a Oviedo a perfeccionarse en el violín, a lo cual el Cabildo no accede (ACL, *Fondo General*, Libro de actas capitulares 10.054, f. 179v, 14-4-1806, *Memorial de Juan Fernández colegial de san José para que se le permita más instrucción en el violín*). Esta última acta confirma que ya se había destinado al estudio de este instrumento años antes. Debido a que una de las obligaciones del primer violín era enseñar a los colegiales que se dedicaran a este instrumento, puede plantearse que Tomás Medrano fuera durante unos años el maestro de Juan Fernández.

contrastante sobre *Re Mayor* (B), mientras que Fernández la incluye tras la primera frase (A)¹⁷.

En la Catedral de Huesca se conserva una copia de los dúos opus 18 de Ignace Pleyel (B. 513-518): manuscrito 68-7. Dicha fuente consta de dos partichelas, una para cada violín¹⁸. La correspondiente al violín primero se encuentra incompleta, ya que del sexto dúo solo se conserva el movimiento inicial y la exposición del segundo. El *Minuetto* del tercer dúo de esta serie (B. 515) se encuentra copiado y arreglado en otra fuente, junto con el tercer movimiento de la sinfonía Hob. I: 83 de Joseph Haydn: manuscrito 7-16. Este último manuscrito está conformado por partichelas para dos violines, dos clarinetes y dos trompas —éstas últimas solo en el minuetto de Haydn—. Es evidente que falta la parte del bajo, ya que al transcribir estas piezas se comprueba que están armónicamente incompletas. El catálogo del archivo musical incluye esta colección de dos minuetos en la sección de anónimos e indica que las partichelas fueron elaboradas durante el siglo XIX¹⁹. El empleo del clarinete permite confirmar esta cronología, pero no existen datos fiables de quién pudo realizar estos arreglos. Esta colección presenta semejanzas caligráficas con un manuscrito que contiene once piezas instrumentales (ms. 7-17), atribuido al maestro Domingo Cuéllar²⁰. Otro aspecto compartido por ambas colecciones es que incluyen minuetos adaptados, compuestos originalmente por Ignace Pleyel y Joseph Haydn. Estas coincidencias permiten plantear que Domingo Cuéllar fue el copista y arreglista de las dos colecciones.

Este músico oscense seguramente conoció este *Minuetto* de Pleyel a través de la colección conservada en la catedral. El cotejo entre ambas fuentes muestra los siguientes resultados. En cuanto a la instrumentación, el minuetto arreglado presenta una plantilla ampliada, ya que aparte de los dos violines requiere también dos clarinetes y el bajo (no conservado). Desde el punto de vista melódico, las indicaciones de articulación y, en menor medida, las de dinámica difieren entre ambas fuentes. Por lo general, el minuetto arreglado incluye menos información que la colección manuscrita. La parte del primer violín presenta ligeras variantes entre las dos versiones, las cuáles se concentran

¹⁷ Estructura del segundo movimiento *Adagio* del dúo B. 520 de Ignace Pleyel: A antecedente + A consecuente + B + A consecuente.

Estructura del *Adagio* n.º 5 de Tomás Medrano: A antecedente + A consecuente + B || A consecuente.

Estructura del *Adagio* de Juan Fernández: A antecedente + A consecuente || B + A consecuente.

¹⁸ Título diplomático de la partichela del primer violín: *Six Duo / Concertans pour deux Violons Composes / par Ygnace Pleyel / Violon 1.º*. Título diplomático de la partichela del segundo violín: *Seis Duo / Concertans pour deux Violons / Composes par / Ygnace Pleyel / Violon Secondo*.

¹⁹ MUR, Juan José de: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca, 1993, p. 54.

²⁰ Para conocer la biografía de este músico, véase: *Ibidem*, pp. 208-209. El catálogo propone que la colección de once piezas instrumentales (ms. 7-17) está copiada por Domingo Cuéllar. *Ibid.*, pp. 54-55.

especialmente en la sección del *Trio*. La línea del segundo violín muestra una mayor transformación. Al igual que en el caso del violín primero, los cambios son más evidentes en el *Trio*. El músico catedralicio simplificó el papel de este instrumento, ya que eliminó todos los pasajes de semicorcheas, transformándolos en un acompañamiento convencional de dobles cuerdas con figuración de corcheas. De esta manera, la sección del *Trio* pierde el impulso y la variedad que le aportaba el papel más dinámico compuesto por Pleyel. La música de los dos clarinetes es de nueva creación. Éstos doblan a los violines y se utilizan también como relleno armónico. En el *Trio* solo se requiere la participación del primero. Su actividad se limita a reforzar la línea del primer violín y aportar un color tímbrico diferente. Por último, en el plano armónico no existen apenas modificaciones. Únicamente, aquellos ajustes producidos por las variantes melódicas.

Los arreglos elaborados por Tomás Medrano, Juan Fernández y el músico oscense presentan diversas modificaciones respecto a los movimientos originales de Pleyel: ampliación de la plantilla instrumental, ligeros cambios en el texto musical, mínimas variantes en el planteamiento armónico y formal. Pero dichas modificaciones no desvirtúan la esencia de estos movimientos, que siguen siendo reconocibles. Estos casos confirman la difusión que tuvieron estos dúos de Pleyel por las catedrales españolas y su conocimiento por parte de los músicos locales. Por todo ello, la inclusión del término “célebre” en algunos anuncios que publicitaban estos lotes en la prensa madrileña no parece una estrategia para favorecer la venta, sino que revela la reputación que alcanzaron estas composiciones en España en torno al año 1800²¹.

CASO NÚMERO 3

En el archivo de la Catedral de Astorga se conservan 63 obras instrumentales compuestas por diversos autores, de las cuáles ocho aparecen duplicadas²². El músico más representado es Ignace Pleyel (1757-1831) con 18 composiciones. En este caso, se centrará la atención en una colección de tres cuartetos de cuerda de este compositor: B.

²¹ Citado en: SUSTAETA, Ignacio: *La música en...*, op. cit., p. 293.

Gaceta de Madrid: viernes 18-10-1799, n.º 84, pág. 910: “en Librería Esparza (...) y de Campins (...) y en las mismas librerías siempre que se encarguen **las dos célebres obras 18 y 19 de los dúos de Pleyel** para violines de música exacta, esto es, sin los yerros y accidentes superfluos y molestos que se encuentran en los que más corren de ordinario”. [Resaltado en Negrita por el autor]

²² Los seis dúos para violín opus 3 de Luigi Boccherini se conservan duplicados: fuente ajena a la catedral, conformada por dos partichelas para cada uno de los violines (manuscrito 2-25), y una copia en formato partitura, posiblemente elaborada por algún músico catedralicio (manuscrito 35-8).

Dos cuartetos de autoría anónima también aparecen copiados en dos fuentes diferentes: por un lado, un manuscrito conformado por las partichelas de cada instrumento (signatura 8-2) y, por otro, una copia también manuscrita en formato partitura (manuscrito 35-52).

356-358 (signatura 8-2)²³. De este lote se conservan únicamente las partichelas de los dos violines y de la viola. En la siguiente tabla se incluye información sobre esta fuente:

| Manuscrito 8-2. Título diplomático: <i>Violín 2º a los / 3 / Quart de Pleyel, dedi- / cad al Rey de Napoles. / En Madrid. / En el Almacén de Papeles, e Instrumentos de Música, Calle de las Urosas Nº 24 / y en la de Relatores nº 6 qº bajo</i> | | | |
|--|---------------------------|-------------------------------------|------------|
| Compositor | Título diplomático | Obra | Año |
| Ignace Pleyel | <i>Quarteto 4º</i> | Cuarteto en Sol Mayor B. 356 | 1791 |
| | <i>Quarteto 5º</i> | Cuarteto en La Mayor B. 357 | |
| | <i>Quarteto 6º</i> | Cuarteto en Fa menor / Mayor B. 358 | |

Tabla 2. Cuartetos B. 356-358 de Ignace Pleyel conservados en la Catedral de Astorga.

Es posible identificar esta colección en el mercado musical madrileño. Las portadas de las partichelas del segundo violín y de la viola (f. 1r) incluyen la siguiente información:

“*Violín 2º a los / 3 / Quart de Pleyel, dedi- / cad al Rey de Napoles. / En Madrid. / En el Almacén de Papeles, e Instrumentos de Música, Calle de las Urosas Nº 24 / y en la de Relatores nº 6 qº bajo*”. Un anuncio publicado el 13 de noviembre de 1792 en la *Gaceta de Madrid* (nº 91, pág. 804) confirma la venta de estos mismos cuartetos en dicha librería: “*Seis quartetos de Pleyel op. 25 y 26; otros seis del mismo dedicados al Rey de Nápoles [...] en el Almacén de música de la calle de Urosa [...] y en la de Relatores nº 6*”²⁴.

En la catedral astorgana se conserva únicamente la segunda mitad de esta colección. La ausencia de documentación administrativa en esta institución impide conocer a través de qué vías llegó esta serie a Astorga. Pero este caso corrobora, de nuevo, la existencia de redes que conectaban las catedrales con el mercado musical madrileño.

Otra fuente conservada en el archivo musical catedralicio bajo la signatura 8-2 está relacionada con esta colección de tres cuartetos. Se trata de unas *Variaciones para violón* que son un arreglo del segundo movimiento *Andº con variaº* del cuarteto en La Mayor B. 357. Se desconoce quién realizó dicho arreglo, aunque se supone que fue un músico catedralicio. Esta fuente consta de cuatro partichelas —dos violines, violón obligado y contrabajo— y una partitura general. El cotejo entre esta adaptación y la colección madrileña muestra los siguientes resultados²⁵. En cuanto a la instrumentación, el arreglo

²³ Aparte de estos tres cuartetos de cuerda, bajo la signatura 8-2 también se encuentran englobadas las siguientes composiciones: tres cuartetos arreglados para flauta, violín, viola y bajo (B. 340, B. 334 y B. 342) y los seis cuartetos de cuerda opus 1 (B. 301-306) de Ignace Pleyel. Un cuarteto de cuerda atribuido a Joseph Haydn (Hob. III: F7). Dos cuartetos de cuerda y un trío para dos flautas y bajo de autoría anónima.

²⁴ Citado en: SUSTAETA, Ignacio: *La música en...*, op. cit., p. 244.

²⁵ La parte del violonchelo consultada para realizar esta comparación proviene de la siguiente fuente: PLEYEL, Ignace: *Six / Quatuors / pour / deux Violons Alto & Basse / composés & dédiés / a Sa Majesté le Roi de Naples / par / Mr. J. Pleyel. / Oeuvre 34º Livre. 2 / A Offenbach sur le Mein. Chez J. André. / & aux adresses ordinaires. 1791. RISM A/I: P 3343. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: signatura MP/2434/5.*

elaborado en la catedral mantiene los dos violines, pero elimina la viola, crea un papel solista para el violón y el soporte armónico se lo adjudica a un contrabajo en lugar del violonchelo. Esta adaptación pierde la homogeneidad tímbrica del cuarteto tradicional, debido a que suprime la viola e incluye un contrabajo. En el aspecto formal, ambas piezas presentan un esquema convencional de tema con variaciones: el movimiento de Pleyel consta de seis secciones (un tema más cinco variaciones), mientras que el arreglo incluye una más y las ordena en distinto orden. La correspondencia entre las secciones de ambas fuentes es la siguiente:

| Manuscrito 8-2. Segundo movimiento del cuarteto B. 357 de Ignace Pleyel. Colección madrileña | Manuscrito 8-2. Segundo movimiento del cuarteto B. 357 de Ignace Pleyel. Arreglo elaborado en la Catedral de Astorga |
|---|---|
| Tema | 1 ^a variación |
| 1 ^a variación | 2 ^a variación |
| 2 ^a variación | 4 ^a variación |
| 3 ^a variación (menor) | 5 ^a variación (menor) |
| 4 ^a variación | 7 ^a variación |
| 5 ^a variación | 3 ^a y 6 ^a variaciones |

Tabla 3. Comparación entre el segundo movimiento del cuarteto B. 357 de Ignace Pleyel y el arreglo elaborado en la Catedral de Astorga.

Estas secciones presentan algunas diferencias textuales, armónicas, de dinámica y de articulación, que se explicarán a continuación. Por lo general, el arreglo incluye menos indicaciones que el movimiento de la colección madrileña. En el tema, el papel de los violines no presenta apenas cambios textuales. La línea de la viola es eliminada, ya que el violón dobla la parte del contrabajo. Estos dos últimos instrumentos copian la línea del violonchelo compuesta por Pleyel, excepto en los cuatro primeros compases. Armónicamente, no se encuentran diferencias entre ambas versiones. En la primera variación, la principal diferencia en el papel del primer violín es de tipo rítmico: el puntillo doble, característico del movimiento original de Pleyel, se reduce a puntillo simple en el arreglo. Las partes que más varían son la del segundo violín (compases 19-20 y 22-23) y la del violón (compases 22-23 y 30-32), mientras que la del contrabajo reproduce sin apenas modificaciones la del violonchelo original. En esta sección se encuentra una variación armónica entre ambas fuentes en el compás 22-23. Frente al acorde de tónica en primera inversión (último pulso del compás 22) que presenta el

cuarteto de Pleyel, el arreglo introduce una dominante secundaria sobre el cuarto grado (La), al incluir el Re becuadro en la voz del segundo violín. De este modo, Pleyel propone una cadencia perfecta estándar ($I^6-II^6-I^6-V^7-I$)²⁶, mientras que el arreglo comienza la progresión de manera diferente ($V^7/IV-II^6-I^6-V^7-I$) (Fig. 3).

En la segunda variación, el papel solista del violín segundo se transfiere al violón en la adaptación de Astorga. Ambas líneas comparten semejanzas rítmicas y melódicas (compases 33-36, 40-42 y 48), pero también muestran diferencias que permiten considerar el papel del violón como una nueva variación (compases 37-39 y 43-47). El contrabajo copia la línea del violonchelo, aunque muestra mínimas variantes (compases 33-34, 36 y 45-46). Esta sección presenta cambios armónicos entre ambas fuentes. En el compás 35, el cuarteto de Pleyel emplea un acorde de dominante con séptima sobre la nota Re (V^7), mientras que el arreglo plantea un cuarto grado (IV) sobre la misma nota base (Re). Asimismo, en el compás 47, el cuarteto de Pleyel incluye un cuarto grado, frente al arreglo que presenta un segundo grado en primera inversión. Ambos cambios no tienen las mismas implicaciones: los acordes empleados en el compás 35 no cumplen la misma función armónica —de dominante en el movimiento de Pleyel se pasa a subdominante en el arreglo—, al contrario que los propuestos en el compás 47 —ambos actúan como subdominante—. La variación tercera, en el relativo menor, no presenta apenas variantes entre ambas fuentes. El papel solista de la viola es interpretado en el arreglo por el violón a la octava inferior. La única diferencia textual de esta variación se encuentra en los últimos tres compases, como evidencia la siguiente imagen (Fig. 4).

El material musical de la quinta variación se reutiliza en la tercera y sexta sección del arreglo. El papel de la viola se elimina en la adaptación y la parte del contrabajo es de nueva creación, ya que la línea cantáble interpretada por el violonchelo en el movimiento de Pleyel es adjudicada al violón. De esta manera, el músico que realiza el arreglo sigue apegado a procedimientos convencionales, ya que no adjudica un papel solista al instrumento más grave como sí hace Pleyel en el cuarteto. Por lo que respecta a los dos violines y al propio violón, se comprueba que la tercera variación del arreglo sigue más fielmente el texto del cuarteto que la sexta. Armónicamente, no se observan diferencias entre las tres versiones. Por último, las variaciones n.º 4 del cuarteto y n.º 7 del arreglo comparten características, aunque los materiales musicales que presentan son diferentes.

²⁶ GJERDINGEN, Robert O.: *Music in the galant style*. Oxford, 2007, p. 141: “The prototypical, standard clausula in galant music had a bass that rose from 3 to 4 to 5 before falling to 1 [...] If 5 was repeated an octave lower before continuing to 1 [como hace Pleyel en este variación], the clausula was called *cadenza composta*, a “compound ending” involving the addition of a “cadential” 6/4 or 5/4 chord”.

Ambas están concebidas para una línea solista acompañada homofónicamente por el resto de instrumentos. En el movimiento de Pleyel, la voz principal es la del violín primero con una figuración en fusas. En la adaptación de Astorga, el papel solista lo interpreta el violón en el registro agudo del instrumento con una figuración en tresillos de semicorchea. La última variación del arreglo (nº 7) fue compuesta seguramente con posterioridad al resto de secciones. En las partichelas del violín segundo y del violón se observa que la tinta está más difuminada y que se incluyó una rúbrica final que aparece raspada (Fig. 5).

Los cambios documentados en este arreglo —distinto orden de las variaciones, modificaciones en la instrumentación, ligeras variantes textuales, armónicas, de dinámica y de articulación— no alteran la esencia del movimiento original de Pleyel, que sigue siendo reconocible.

CONCLUSIONES

En primer lugar, se han documentado algunas de las vías a través de las que llegaba la música instrumental a las instituciones catedralicias. La música instrumental se obtenía mediante contactos personales entre músicos —como confirman los datos proporcionados por Francisco Javier Garbayo y Lola de la Torre— o a través de redes institucionales, como revela el primer caso de este estudio.

Este trabajo corrobora otros dos aspectos. Por un lado, la música instrumental se compraba para ser interpretada en las ceremonias catedralicias, como confirman las fuentes presentadas en el primer caso. Por otro, las composiciones adquiridas eran adaptadas en muchas ocasiones por los músicos locales, como se explica en los casos número 2 y 3. Los cambios más habituales documentados en estos arreglos se circunscriben a la instrumentación, al texto musical y al planteamiento formal y armónico. Pero estas modificaciones no alteran la esencia de los movimientos originales.

Por último, estos tres casos no presentan a las catedrales como instituciones cerradas sobre sí mismas, sino que revelan un panorama mucho más dinámico. Los músicos catedralicios conocían la música instrumental de su época —especialmente la de Ignace Pleyel—, no solo en su faceta de intérpretes, sino también como copistas y/o arreglistas.

The image shows a musical score for five instruments: Violín I Pleyel, Violín I Medrano, Violín II Pleyel, Violín II Medrano, and Basso Medrano. The score is in 3/4 time and G major. The Pleyel parts are in black ink, and the Medrano parts are in blue ink. Annotations in red text are placed above the staves: 'Doble Puntillo' above Violín I Pleyel, 'Puntillo simple' above Violín I Medrano, 'Dobles cuerdas' above Violín II Pleyel, and 'No dobles cuerdas' above Basso Medrano. The Medrano parts show various rhythmic and melodic differences from the Pleyel parts, including the use of double dots and simple dots.

Fig. 1. Comparativa entre el *Adagio* del dúo B. 515 de Ignace Pleyel (edición Artaria, color negro) y el *Adagio* n° 4 de Tomás Medrano (ms. 737, color azul). Compases 1-4. Elaboración del autor.

The image shows a musical score for five instruments: Violín I Pleyel, Violín II Pleyel, Violín I Medrano, Violín II Medrano, and Basso Medrano. The score is in 3/4 time and G major. The Pleyel parts are in black ink, and the Medrano parts are in blue ink. Annotations in red text are placed above the staves: 'Cadencia sobre tónica' above Violín II Pleyel, 'Pedal de dominante.....' above Violín II Pleyel, 'Cadencia sobre tónica' above Violín I Medrano, 'Cadencia sobre tónica' above Violín II Medrano, and 'Final sobre tónica' above Violín II Medrano. The Medrano parts show various rhythmic and melodic differences from the Pleyel parts, including the use of triplets and cadences.

Fig. 2. Comparativa entre el *Adagio* del dúo B. 524 de Ignace Pleyel (edición Artaria, color negro) y el *Adagio* n° 3 de Tomás Medrano (ms. 737, color azul). Compases 66-1. (Elaboración del autor)

6

V. I Pleyel

V. I Astorga

V. II Pleyel

V. II Astorga

Vla. Pleyel

Vln. Astorga

Vc. Pleyel

Cb. Astorga

I I6 II6 II I6/4 V7 V7/II I

I V7/IV II6 II I6/4 V7 V7/II I

Fig. 3. Variación armónica y textual. Movimiento original de Pleyel (color negro) y arreglo elaborado en la Catedral de Astorga (color azul). Compases 22-24. (Elaboración del autor)

The image shows a musical score for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into two parts: the original by Pleyel (black) and an arrangement by Astorga (blue). The Viola and Violin II parts are highlighted with a red box. The Cello/Double Bass staff includes chord symbols: V7, I6/4, V7, I, II6, I6/4, V, I. The score is for measures 62-64.

Fig. 4. Variación textual entre la melodía de la viola y la del violón. Movimiento original de Pleyel (color negro) y arreglo elaborado en la Catedral de Astorga (color azul). Compases 62-64. (Elaboración del autor)

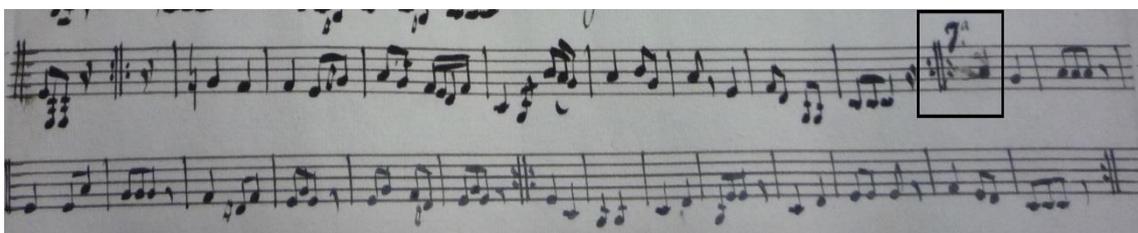


Fig. 5. Tinta más difuminada y rúbrica raspada en la séptima variación del arreglo elaborado en la Catedral de Astorga. Partichela del violín segundo. (Foto realizada por el autor)