REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
RAFAEL CASTEJÓN
IV

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

J. M. MORENO
R. LUQUE
Coordinadores

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
1810

2019

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

2019

MUSICOS CORDOBESES DE AYER Y DE HOY
(Colección *Rafael Castejón* IV)

Coordinador científico:
Juan Miguel Moreno Calderón, académico numerario

Coordinadora editorial:
Rosa Luque Reyes, académica correspondiente

Portada: Órgano del coro de la Mezquita-Catedral de Córdoba

© De esta edición: Real Academia de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-121657-2-2
Dep. Legal: CO 2052-2019

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

COLECCIÓN

RAFAEL CASTEJÓN

IV

MÚSICO ZIRYAB
FERNANDO DE LAS INFANTAS
JAIME BALIUS Y VILA
JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA
EDUARDO LUCENA Y VALLEJO
RAMÓN MEDINA
PEDRO LAVIRGEN
RAFAEL OROZCO

ÍNDICE

JOSÉ COSANO MOYANO
Exordio 11

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN Y
ROSA LUQUE REYES
Prólogo 15

MARÍA DEL CARMEN VERA MARTÍN-PEÑASCO
El músico Ziryab, aportaciones a la ciudad
de Córdoba (789-852) 23

JOSÉ LUIS RUIZ VERA
Fernando de las Infantas, un compositor
en la Córdoba del Siglo de Oro (ca. 1534-1609) 63

LUIS PEDRO BEDMAR ESTRADA
Jaime Balius y Vila, maestro de capilla
de la Catedral de Córdoba (1750-1822) 107

MARÍA ASUNCIÓN ONIEVA ESPEJO
Juan Manuel González Gaitán y Arteaga,
un cordobés entre épocas (1716-1804) 141

RAFAEL ASENCIO GONZÁLEZ
Eduardo Lucena y Vallejo, el romántico impulsor
de la música popular cordobesa (1849-1893) 179

ROSA LUQUE REYES
Ramón Medina, esencia musical de Córdoba (1891-1964) 217

ANA BELÉN CAÑIZARES SEVILLA
Pedro Lavirgen, el canto que encarna la palabra (1930) 257

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
El legado discográfico de Rafael Orozco (1946-1996) 297

EXORDIO

La Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba celebró, del 23 al 30 del mes de septiembre del pasado año, unas jornadas dedicadas a "Músicos cordobeses de ayer y de hoy". Estas fueron impartidas, como ya viene siendo habitual, en el Real Círculo de la Amistad, siendo sus coordinadores los académicos Juan Miguel Moreno Calderón y Rosa Luque Reyes, cuyo conocimiento musical y experiencia organizativa determinaron la selección de un buen ramillete de profesionales que nos legaron y deleitaron con el fruto de sus investigaciones. El contenido del libro, que ahora se encuentra en sus manos, es el resultado de la suma de las ocho conferencias impartidas en las fechas ya señaladas.

Una breve alusión a cada una de ellas, por estricto orden de impartición, nos adentra con rigor científico en el legado que el músico Ziryab deja en nuestra ciudad y cuya autoría corresponde a la profesora *Vera y Martín-Peñasco*. El profesor *Ruiz Vera* nos acerca con diligencia y destreza a uno de los compositores cordobeses más excepcionales del Siglo de Oro como fuera el teólogo Fernando de las Infantas o bien el detenido estudio realizado sobre el catalán y prolífico compositor Jaime Balius y Vila, maestro de capilla de nuestra Catedral durante más de siete lustros, por el catedrático *Bedmar Estrada.* Por su parte la profesora *Onieva Espejo* centra su trabajo sobre la figura de Juan Manuel González Gaitán Arteaga que, de maestro de capilla en Segovia, llega a la de Córdoba a mediados del XVIII, después de ampliar sus estudios de música en Italia y construye una documentada biografía sobre este ilustre personaje.

Inicia la segunda mitad de las aportaciones la correspondiente a *Asencio González*, actual archivero del Centro Filarmónico "Eduardo Lucena" de nuestra capital y uno de los mejores conocedores de su titular. Su estudio traza un recorrido muy interesante y ameno sobre Eduardo Lucena, notable figura de la musicología española y cordobesa que, además de ser director de la institución en momentos de penuria, alcanzó la plaza de catedrático de Composición, si bien vivió en una austeridad sublime.

A todos los anteriores les siguen dos plumas significadas que abordan los siguientes trabajos. De un lado, nos encontramos con la académica *Luque Reyes*, significada periodista que con tesón y maestría traza un exhaustivo apunte biográfico sobre el más popular de los manchegos cordobizados que, como nadie, supo captar los rincones de esta Córdoba inmortal en sus fiestas populares quintaesenciando en sus canciones el alma de la ciudad. De otro, nos encontramos con una auténtica especialista de la vida y obra del más internacional de los bujalanceños, el tenor Pedro Lavirgen, del que afirma *Cañizares Sevilla* es el tenor más notable de la segunda mitad del siglo pasado. Hombre de formación musical extraordinaria nunca se arredró en dar "un salto adelante" y adentrarse en el campo de las interpretaciones operísticas en las que llegó alcanzar una fama notoria. Una vida plena en lo familiar y profesional que esta autora está redactando y esperamos su lectura con fruición.

Por último, el académico y catedrático *Moreno Calderón* circunscribe su trabajo al legado discográfico del más internacional de nuestros pianistas como fuera Rafael Orozco, cuyo nombre reluce en nuestro Conservatorio Superior de Música. El profesor Moreno va recorriendo y comentando las grabaciones comercializadas por Orozco que coadyuvan a calificarle como uno de los grandes pianistas de su generación y el más internacional de los españoles.

No quisiera terminar sin agradecer a todos los intervinientes su dadivosidad al intervenir en el ciclo. También a nuestra Excma. Diputación Provincial que sin su apoyo jamás el libro hubiese visto la luz. Y cómo no a los moderadores de cada una de las mesas Rosa Luque, Rafael Mir, Mercedes Valverde, Francisco Solano Márquez y yo mismo.

José Cosano Moyano
Director de la Real Academia de Córdoba

PRÓLOGO

Con el título *Músicos cordobeses de ayer y de hoy*, la Real Academia de Córdoba presenta el cuarto volumen de su colección *Rafael Castejón*, en recuerdo de quien fue preclaro director de la institución durante largo tiempo y uno de los grandes sabios de la Córdoba del siglo XX.

El primer trabajo, de la profesora *María del Carmen Vera Martín-Peñasco*, se refiere a Ziryab, figura fascinante donde las haya en aquella Córdoba luminosa del siglo IX, adonde llegó el bagdadí allá por el año 822. Apoyada en las principales fuentes disponibles, la autora comienza por trasladarnos al Bagdad en que vivió Ziryab, subrayando su extraordinaria importancia como centro político, militar, económico y cultural. Son los tiempos del reinado de Harún al-Rashid, califa en cuya corte estaba el músico Ishak al-Mosulí, maestro que sería de Ziryab, cuyo verdadero nombre era Abul-Hasan Alí ibn Nafí. La escuela de laúd surgida allí, y en la que bebería Ziryab, convirtiéndose en un gran virtuoso, da lugar a otro interesante capítulo de esta ponencia, como paso previo para situar la llegada a Córdoba de Ziryab, tras un largo peregrinaje, en 822. Justamente, a aquella Córdoba esplendorosa y próspera de Abd ar Rahmán II, donde el músico encontraría la paz y el sosiego, amén de la esplendidez del emir omeya, para desarrollar su arte y cultivar otras disciplinas que, a la postre, serían parte importante de sus aportaciones a nuestra ciudad, de todo lo cual da cumplida cuenta la profesora Vera Martín-Peñasco. En verdad, un capítulo interesantísimo de nuestra historia, no solo en su dimensión puramente musical -de intérprete, compositor, maestro y luthier-, ampliamente detallada por la autora, sino también en lo que supuso de transformación de costumbres, al influir en el vestido, la gastronomía, el protocolo o el mobiliario. De ahí, la inmensa fama y prosperidad de que gozó Ziryab en su tiempo, así como la importancia de su legado.

La siguiente ponencia, del profesor *José Luis Ruiz Vera*, versa sobre un músico -y también teólogo- del Renacimiento, del cual, posiblemente, los cordobeses no somos plenamente conscientes de toda su importancia en la historia de la música. Se trata de Fernando de la

Infantas, una de las grandes figuras de la música española en esa edad de oro que fue el siglo XVI. Quizás el hecho de no haber estado vinculado al magisterio de una capilla catedralicia, como era habitual entonces entre los músicos más dotados, hace que no haya tenido el grado de estudio que otros ilustres coetáneos suyos. Como el profesor Ruiz Vera pone ampliamente de relieve, es al musicólogo malagueño Rafael Mitjana a quien debemos la única monografía enteramente dedicada al músico cordobés. Por ello, es a partir de este magnífico y documentado trabajo -además de otras fuentes de indudable interés y de una extensa compilación bibliográfica-, que data de 1918, sobre el que el autor ha ido contrastando y realizando sus investigaciones sobre Infantas desde hace ya algunos años. Resultado de ello es el pormenorizado recorrido que hace por la vida de este, desde su nacimiento en 1534 hasta su muerte en 1609: los años de formación en Córdoba, su traslado a la corte de Felipe II -quien fue su amigo y protector-, la época en que vivió en Roma -donde surgieron sus más grandes composiciones- y las disquisiciones teológicas que le llevarían al infortunio. Sin duda, merece la pena adentrarse en cada uno de estos capítulos de la vida y la obra de Fernando de las Infantas, el músico cordobés de mayor universalidad.

El tercer trabajo recogido en este volumen es obra del catedrático *Luis Pedro Bedmar Estrada* y está dedicado a Jaime Balius y Vila, uno de los más relevantes maestros de capilla que ha tenido la catedral cordobesa -en realidad, el más importante-, en cuyo archivo musical se hallan 720 obras de su autoría. Nacido en Barcelona en 1750 y formado en la escolanía de Montserrat, llegó al magisterio de la capilla musical cordobesa en 1785, después de haber ocupado análogo cargo en otras capillas españolas. A caballo entre dos siglos -pues murió en 1822-, su producción musical es amplísima y de incuestionable interés, como bien ha demostrado el profesor Bedmar Estrada en la espléndida tesis doctoral que le dedicó y que lo convierte en la máxima autoridad en el conocimiento de la vida y la obra de Balius. Buena prueba de ello es el trabajo aquí presentado, en el que, junto a los aspectos biográficos que más nos pueden interesar, como es la amplia estancia del músico catalán en el magisterio de Córdoba en dos etapas y hasta su muerte, se realiza un profundo estudio de su obra como compositor, de las formas y géneros que cultivó, las plantillas vocales e instrumentales de sus obras, la importancia de los textos así como su estilo compositivo. Todo lo cual lo acredita, así lo sostiene atinadamente el profesor Bedmar, como el más importante maestro de la ca-

pilla catedralicia cordobesa y como uno de los mejores músicos de su época.

Otro destacado maestro de capilla de la catedral de Córdoba, Juan Manuel González Gaitán y Arteaga, protagoniza el cuarto capítulo del libro, a cargo de la profesora *María Asunción Onieva Espejo*. Partiendo de los primeros escritos de Soriano Fuentes -a quien corrige en muchos aspectos-, la autora traza una documentada biografía del personaje nacido en 1716 y fallecido en 1804 según sus indagaciones -sobre la fecha del deceso las fuentes no se ponen de acuerdo-, al que define desde el título como "un cordobés entre dos décadas". Destaca del maestro Gaitán la riqueza de sus composiciones, de las que se conservan en el archivo catedralicio 74 piezas, casi todas latinas, existiendo otras muchas diseminadas en archivos españoles e hispanoamericanos, como el arzobispal de Lima, que es el que contiene más obras en castellano, concretamente 20. Relata Onieva Espejo los inicios de Gaitán como aspirante a mozo de coro a los nueve años y su viaje a Nápoles a los 18 para ampliar estudios de música y composición, así como su estancia de diez años en Segovia como maestro de capilla, periodo en el que se ordena sacerdote. Y se centra finalmente en su regreso a Córdoba en 1752 como maestro de capilla, institución que renueva contratando buenas voces en sucesivos viajes a Castilla. El trabajo de la profesora Onieva aporta también un interesante estudio de los distintos estamentos musicales que convivían en la catedral, donde en la época se concentraba la principal actividad musical de la ciudad.

El capítulo quinto se centra en la figura del gran Eduardo Lucena (1849-1893), "el romántico impulsor de la música popular cordobesa", como lo define el autor del trabajo, *Rafael Asencio González*, archivero del Centro Filarmónico, entidad que adoptó por nombre el del famoso compositor. Se trata de "uno de los músicos más reconocidos y reconocibles de Córdoba", como deja claro Asencio a lo largo de una muy pormenorizada biografía del personaje, cuyas composiciones y actuaciones quedan recogidas con exhaustividad. Divide la misma en tres apartados cronológicos que se inician con el que transcurre entre enero de 1849 en que Lucena fue bautizado en San Pedro y abril de 1879, y en él recuerda su precocidad artística, los principios en diversas sociedades musicales y su primer gran éxito, la *Jota Olé*, pieza estrella en el viaje de la Estudiantina Española a París y considerada en vida del autor su obra más importante. El siguiente epígrafe (abril de 1879-julio de 1887) coincide con el nacimiento y desaparición del

Centro Filarmónico cordobés en su primera etapa, en la que Eduardo Lucena fue presidente y director artístico, además de autor de la mayor parte de las piezas de su repertorio. Pero habla también de la evolución de una carrera cada vez más brillante a nivel creativo, de interpretación y como académico, siendo designado por oposición en mayo de 1887 catedrático de Armonía y Composición de la Escuela de Bellas Artes. El último periodo establecido va desde los triunfos cosechados en Cádiz, Málaga y otras ciudades con su Sexteto y el éxito fulgurante de *La Pavana* hasta su muerte en la más absoluta pobreza. Una densa biografía brillantemente narrada.

Ramón Medina protagoniza el sexto capítulo, que corre a cargo de la periodista y académica correspondiente *Rosa Luque Reyes*. El trabajo dibuja una semblanza vital y artística del compositor que, aunque nacido en tierras manchegas, supo captar como nadie el alma popular de Córdoba, esa que se esconde en sus rincones más típicos y que canta y baila en romerías y otros festejos tradicionales de generación en generación. Nacido en Brihuega en 1891, llegó con 11 años a esta ciudad a la que amó tanto que hizo de las más de doscientas canciones que compuso un continuo elogio a sus barrios y sus gentes. Tras adquirir sus primeras nociones en la Escuela Provincial de Música, Medina y su guitarra -un todo indisociable hasta la muerte del autor en 1964- entraron en el Centro Filarmónico, que será el mejor intérprete de sus canciones junto a la peña El Limón, por él fundada en el barrio de San Agustín, tan unido a su memoria. Considerado aún, como en los años cincuenta del pasado siglo, "el cantor de Córdoba", Ramón Medina se refería modestamente a sus creaciones como "cancioncillas". Aunque nunca quiso ni pudo vivir de la música sino de oficios menos artísticos, recuerda la autora del trabajo que el maestro Ramón volcó su enorme talento musical en sones y letrillas llenas de poesía de lo cotidiano a las que nunca dio pretensiones de trascendencia, lo que no impidió que sus creaciones, todavía cantadas por numerosas agrupaciones musicales, hayan soportado firmes la erosión del tiempo. Su legado, más de medio siglo después de desaparecido Medina, supone una indispensable fuente a la que acudir en busca de la más genuina esencia cordobesa.

La séptima ponencia, a cargo de la profesora *Ana Belén Cañizares* Sevilla, tiene como protagonista al tenor Pedro Lavirgen, un intérprete lírico de proyección internacional que, tal como destaca la autora, es reconocido a nivel mundial entre los mejores Don José por la brillantez que ha sabido imprimir al personaje de la ópera *Carmen*, de Bizet.

Pedro Lavirgen, nacido en Bujalance en 1930 y, aunque retirado de los escenarios hace años, poseedor todavía de una mente lúcida y una rica memoria, puede enorgullecerse de una deslumbrante trayectoria artística como tenor lírico-dramático especializado en ópera verdiana, tardoverdiana y verista. Con memorables interpretaciones como Calaf (*Turandot*, Puccini), Canio (*I Pagliacci*, Leoncavallo) y Manrico (*Aida*, Verdi), señala la profesora Cañizares. Esta, partiendo de su tesis doctoral, construye su aportación con dos objetivos: ofrecer una descripción de los atributos interpretativos que identifican al tenor, y exponer su carrera en cinco etapas, para sintetizar los testimonios reflejados en la prensa al afrontar el repertorio en cada escenario internacional y nacional. La profesora, que en el perfil que traza no regatea elogios hacia el gran tenor, enfatiza que Lavirgen goza de prestigio entre sus propios colegas, al haber formado parte de elencos de renombre internacional dirigidos por las mejores batutas del momento. Y concluye que es una figura irrepetible para la vida musical española, el intérprete lírico andaluz más insigne de la segunda mitad del siglo XX, conocido en la prensa española de los años setenta como el "cordobés de la ópera", a lo que él añadía "un cordobés de Bujalance".

Finalmente, es el pianista Rafael Orozco (1946-1996) el objeto del trabajo del académico numerario *Juan Miguel Moreno Calderón*. Más en concreto, su legado discográfico. También fruto de una tesis doctoral -como otros trabajos de este libro-, se trata de significar la importancia de este maravilloso pianista -algo reconocido internacionalmente- a través de dicho legado. En efecto, dando por conocido el hecho de que Orozco realizara una brillantísima carrera internacional, tocara con las principales orquestas de Europa y América, con los más afamados directores y en las mejores salas de conciertos y festivales del mundo, el profesor Moreno Calderón relaciona y analiza el conjunto de las grabaciones comercializadas en su día, las cuales sitúan a Orozco como uno de los grandes pianistas de su generación y como uno de los más internacionales que ha dado España. Bajo los sellos EMI, Philips, Ricordi y Auvidis Valois se produjo la veintena larga de discos que nos legó Orozco, cada uno de los cuales es analizado por el autor de este trabajo y contextualizado con otras versiones de las obras interpretadas. De esta forma, nos acercamos a un virtuoso de primer nivel, poseedor de una técnica apabullante y una fuerte personalidad musical, lo que le permitió hacer un vasto repertorio desde Bach a Prokofiev, con especial dedicación al gran repertorio romántico, pro-

tagonista de la mayoría de sus discos y reflejo a su vez de lo que fue su imponente carrera concertística.

Son ocho de los muchos músicos que ha dado esta ciudad a lo largo de su historia, rica en artistas de alma sensible que han enriquecido con su obra el ancho río cultural en el que nos bañamos.

Juan Miguel Moreno Calderón
Rosa Luque Reyes
Coordinadores

EL MÚSICO ZIRYAB (789-852), APORTACIONES A LA CIUDAD DE CÓRDOBA

MARÍA DEL CARMEN VERA MARTÍN-PEÑASCO
Profesora del Conservatorio Profesional de Música de Córdoba

Lo que sabemos de Ziryab doce siglos después nos llega a través de la fuente del siglo XVII de al-Makkari (*Analectas sobre la Historia y la literatura de los árabes de España*), que es la fuente más completa y que a su vez recoge las anteriores. Si bien es verdad que en realidad fue Aslam ben AbdelalAziz quien escribió una primera biografía en el siglo XI del famoso músico oriental afincado en Córdoba titulada *Agani Ziryab*, pero que se encuentra perdida.

También son numerosas las referencias a Ziryab en obras hispanoárabes aunque las biografías más detalladas se encuentran en dos textos: uno es la crónica ya citada de al-Maqqari. La segunda fuente más importante es la crónica de ibn Hayyan (siglo XI) acerca de la historia de al-Andalus, titulada *Muqtabis*, comúnmente conocida como *El manuscrito de Fez*, por ser en esta ciudad donde la descubrió en el siglo XX el gran arabista francés Levi-Provençal. Ibn Hayyan está considerado como el historiador más grande de la Hispania musulmana y su obra es la fuente de la mayoría de los textos posteriores que tratan el reinado de Abderramán II. En su detallada crónica que recoge bajo el título de "Noticias sobre Ziryab, el mejor cantor de al-Andalus" nos detalla las fuentes utilizadas: Ahmad al-Razi (siglo IX), el cadí al-Faradi (siglo X) y el poeta Abu Bakr Ubáda Alláh (siglo XI).

Los datos precisos que nos transmiten estos escritos son que el verdadero nombre de Ziryab era Abul Hasan Alí ibn Nafí, pero que le llamaban Ziryab, que quiere decir "mirlo" porque su tono de piel era oscuro y por su voz y manera prodigiosa de cantar. En la traducción del *Muqtabis II-1*, Makki y Federico Corriente nos explican que según la etimología persa Ziryab significa "como el agua teñida de oro" refiriéndose al agua que se utiliza para dorar, que es un calificativo utilizado para denotar la brillantez de alguien. Sea como fuere, el apodo lo calificaba como un cantor extraordinario.

Nació en el año 789 en alguna región del norte de Irak, es decir, en zona persa. Según al-Makkari, Ziryab pertenecía a una familia de esclavos liberada por al-Mahdi, tercer califa abasí y bajo cuyo pacífico mandato floreció la cosmopolita ciudad de Bagdad. Llegaron inmi-

grantes de toda Arabia, Irak, Siria, Irán y de tierras tan lejanas como India y España. Gracias a que al-Mahdi derogó las leyes contra los no árabes, en Bagdad convivían cristianos, judíos, hindúes y zorostrianos, además de la creciente población musulmana.

Iluminación del manuscrito *Historia de Bayad y Riyad.*

Bagdad en tiempos de Ziryab

Cuando Ziryab llega a Bagdad, siempre siguiendo la información que nos transmite al-Makkari, sigue las lecciones de Ishak el Mosulí, jefe de los cantantes de la corte de Harún al-Rashid, e hijo de Ibrahim el Mosulí, los dos músicos más destacados de aquella época que personificaban el clasicismo de la música árabe[1]. Ambos fueron los músicos más distinguidos del palacio de los Abasíes, representando

[1] RIBERA TARRAGO, Julián: *La música árabe y su influencia en la española.* Valencia, 2000, p. 76.

"la escuela de los laudistas". En palabras de Reynaldo Fernández Manzano en su libro *La música de al-Andalus*, refundieron la tradición de las escuelas de Medina y La Meca, con todo el refinamiento de dichas tradiciones, sistematizándolas y usando el *úd* como instrumento base en la configuración de la teoría musical[2]. La palabra *úd* designa al laúd antiguo.

Para hacernos una idea de lo que significaba Bagdad en el siglo VIII, habría que precisar que esta ciudad en tiempos de Ziryab se había convertido en un centro político, económico, militar, cultural y artístico de primer orden. Conoció su auge en el reinado del califa Harún al-Rashid que discurrió del 786 al 809, y que ha llegado hasta nosotros a través de las páginas de *Las Mil y Una Noches*. Bagdad en el siglo IX era ya conocida como la ciudad más rica del mundo y centro del desarrollo intelectual del momento.

Un factor clave para este gran desarrollo fue la creación de la *Casa de la Sabiduría*, institución iniciada por al Rashid con la llamada *Alacena de la Sabiduría* y ampliada posteriormente por su hijo al Mamún. Consistía en una biblioteca y centro de traducciones donde se preservaron y tradujeron los escritos más importantes acumulados hasta entonces por las principales culturas antiguas: la griega, la persa, la hindú y la china. Trajeron a muchos eruditos conocidos para compartir información, ideas y cultura entre los siglos IX y XIII. Bagdad recupera muchos de los fondos griegos amenazados con perderse tras el desmembramiento del Imperio Romano, procedentes de lugares como la Escuela de los filósofos de Atenas o la Biblioteca de Alejandría[3]. Varios de los maestros musulmanes más cultivados formaron parte de este importante centro educativo.

Además de como biblioteca y escuela de traductores la Casa de la Sabiduría fue también un centro de investigaciones científicas, pues estaba equipada con observatorios astronómicos y salas de investigación. En ella se hicieron importantes descubrimientos en astronomía, geografía, matemáticas, álgebra, trigonometría, mecánica, medicina y química. Surgieron tratados como los de matemáticas y logaritmos de al Jawarizmi; el tratado de álgebra de al Abiri o el *Canon de medicina* de Avicena, la filosofía griega aplicada y comentada de los Hermanos

[2] FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: *Música de al-Andalus*. Granada, 2015, p.71.

[3] ALAOUI, Amina: "El canto andalusí: aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí". Granada, 2006, p. 295.

de la Pureza; las traducciones de Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, Aristoxeno; la aparición de los primeros escritos de mística musulmana; el sufismo; y el libro del juego de ajedrez de la India[4].

El árabe será la lengua vehicular de la ciencia a partir de ahora, que permitirá el entendimiento entre orientales y occidentales. Los califas o gobernantes se rodearán de sabios que suelen dominar todas las ciencias, entre ellas la astronomía considerada de gran importancia ya que gracias a ella se podían predecir fenómenos climáticos como las temporadas de sequías o de lluvias, tan importantes a nivel económico para la recolección de las cosechas y por tanto tan importante para la recaudación fiscal y la planificación de acciones de guerra[5]. Además, la colocación de los astros ayudaba a determinar el inicio de meses como el del ramadán, señalando los momentos de iniciar y de interrumpir el ayuno, los cinco momentos de la oración diaria, las rutas marítimas de navegación de los barcos, o la orientación de la *qibla* dentro de las mezquitas. Como parte del *quadrivium*, que según la clasificación hecha por Boecio recogía las cuatro disciplinas matemáticas, la música también pasó a formar parte de los estudios de estos sabios. Dentro del *quadrivium*, la aritmética estudiaba el número; la geometría estudiaba el número aplicado a las figuras en superficie, es decir, en dos dimensiones; la música estudiaba las proporciones numéricas que se desarrollaban en la dimensión tiempo, y la astrología estudiaba el número aplicado a las esferas, por lo tanto en tres dimensiones, y en movimiento.

En el ámbito musical aparecieron los primeros tratados de música de grandes teóricos árabes y musulmanes: al Kindi, al Farabi, al Isfahaní y posteriormente, al Katib. Una de las principales figuras que sobresalió de la *Casa de la Sabiduría* fue al Kindi, conocido como "el filósofo de los árabes", prolífico escritor cuyas más de 240 obras escritas, según testimonia el editor de libros del siglo X Ibn al-Nadim y de las cuales menos de una sexta parte han llegado hasta nosotros, abarcaban todos los campos del saber, entre ellos filosofía, astrología, música, matemáticas y medicina. Tal como atestigua Reynaldo Fernández Manzano, al Kindi "se considera el principal tratadista de la escuela de los udistas al utilizar el *úd* como instrumento base para los cálculos y el desarrollo teórico"[6].

[4] ALAOUI, Amina: *Op. cit*., p. 295.
[5] MANZANO MORENO, Eduardo: *La corte del califa.* Barcelona, 2019, p. 37.
[6] FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: *Op. cit*., p.222.

Casa de la Sabiduría.

La escuela de laudistas

La confluencia de todas estas aportaciones contribuyeron a sentar las bases teóricas y a fijar el sistema musical árabe[7]. Un papel destacado en esto tuvo la Escuela de Laudistas fundada a principios del siglo IX por Ibrahim al Mawsili (767-850) y su hijo Ishak al Mawsili, entre otros, escuela en la que se formó Ziryab.

Ibrahim el Mosulí, de familia noble persa, recibía este nombre por haber vivido algún tiempo en Mosul[8]. Su iniciación en el mundo de la música se debió a circunstancias realmente curiosas al ser secues-

[7] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 295.
[8] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 76.

trado por unos salteadores de caminos y permanecer durante un tiempo retenido en la guarida de sus raptores. Allí dedicaban gran parte del tiempo a cantar y tuvo ocasión de enterarse de las grandes fortunas que acumulaban algunos cantantes. Tras ser liberado, dedicó parte de su vida a recorrer los países más distantes a fin de aprender en todas las escuelas artísticas que entonces existían. Según Julián Ribera y Tarrago en su libro *La música árabe y su influencia en la española*:

> En Rai es donde se amaestró en el canto persa y el árabe; en la ciudad de Medina recogió cantos populares, y en todo el Hechaz se informó por personas ancianas del canto árabe antiguo logrando tal universal instrucción técnica que no había género que no conociese o practicase. Cada uno de los cantores antiguos solía tener un género favorito, unos se dedicaban a los allegros, otros a los lentos, pero sólo Ibrahim y su hijo Ishak se dedicaron a todos los géneros[9].

Ibrahim conocía perfectamente las escuelas y los estilos de los compositores y cantores. Son innumerables las citas en el libro del Ispahaní de las ocasiones en que al oír este músico una canción indica quién fue el que la compuso, pues era capaz de identificar el estilo personal de todos los artistas que le precedieron. "Como técnico de gustos clásicos procuraba seguir las normas matemáticas de las composiciones musicales y señalaba como defecto toda libertad personal del ejecutante que se desviase de estas normas"[10]. Su agudeza de oído era tal que le permitía identificar en un grupo de treinta esclavas tocando simultáneamente sus laúdes quién desafinaba, en qué cuerda del laúd y la desviación interválica producida[11]. Las esclavas educadas musicalmente por él fueron numerosas y "alcanzaron un altísimo precio en el mercado por haber adquirido el límite supremo de la educación musical"[12]. Además, fue el primero en enseñar canto y música a esclavas blancas, que se cotizaban mejor en el marcado que las de raza amarilla o negra. Acumuló una gran fortuna por su excelente manera de cantar y por la cantidad de discípulos que instruyó, entre ellos su propio hijo Ishak.

[9] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 76.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibid.*, p. 77.
[12] *Ibid.*, p. 78.

Ishak el Mosulí, a pesar de no tener las condiciones naturales para cantar de su padre, lo superó en erudición musical y conocimientos técnicos[13]. Recibió una esmerada educación que no solo comprendía la música, sino también literatura, poesía, historia, bellas artes, filología y jurisprudencia. Su biblioteca fue una de las más importantes de Bagdad, especialmente en lexicografía árabe[14].

Su destreza musical fue tal, que apenas se lo permitió su edad ingresó en la corte de músicos del califa. "Dicen que introdujo el uso del falsete (o la voz de los castrados) por ser lo que mejor se adaptaba a su garganta. Él tenía mucha habilidad artística y mucho gusto para cantar, pero su voz natural no le acompañaba, hasta el punto de que sus propias canciones eran más admiradas al ser oídas cantadas por otros"[15]. Como instrumentista (sobre todo de laúd) su calidad era suprema, capaz de tocar con un laúd desafinado improvisando las correcciones sobre la marcha sin que nadie fuera capaz de notar ninguna desafinación[16].

Dominaba también al arte de la lutería, es decir, de fabricar instrumentos. Como teórico, aunque no fuera un pensador científico como al-Kindi, fue capaz de conciliar la teoría con la práctica de la música. Se mantuvo dentro de la escuela tradicional árabe, manteniendo los procedimientos y métodos antiguos de composición y ejecución. Este arte estaba "fundado sabiamente en principios técnicos que exigían en las frases melódicas una ordenada disposición y una división exacta en partes matemáticamente iguales"[17].

A Ishak el Mosulí se le puede considerar el músico más completo que haya dado el Islam. Tal como recoge Farmer en su obra *A History of Arabian Music*, que paso a extractar, cada califa se esforzaba en superar al anterior a la hora de conceder honores a los servicios de este sabio músico. Al-Mamún estaba tan impresionado con él que dijo que si Ishaq no fuera tan conocido como músico lo propondría como juez, puesto que merecía serlo más que otros que tenía en aquel momento, y los sobrepasaba a todos ellos en conducta, piedad y honestidad. Al-Mamún permitía que Ishak se colocara con los literatos y los sabios en

[13] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 78.
[14] FARMER, Henry Georges, *A History of Arabian Music to the XIIIth*. Londres, 1929, p.125.
[15] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 81.
[16] *Ibid.*, p. 80.
[17] *Ibid.*, p. 81.

las recepciones de palacio y no con los músicos que ocupaban un escalafón inferior. Y más adelante le concedió el privilegio de lucir la divisa negra de los abasíes, que estaba reservada para los legisladores, e incluso le permitió asistir a la oración del viernes a la tribuna del califa. "Fue el último artista de la escuela clásica llegando a gozar de un gran reconocimiento por parte de toda la sociedad de su tiempo"[18].

Todo lo anterior nos da una idea del grado de formación que tenía el maestro de Ziryab, que abarcaba mucho más que una parcela estrictamente musical, y de la relevancia social que consiguió en una sociedad rígidamente compartimentada. Gracias a sus estudios en la escuela de los Mosulíes, unido a sus grandes facultades artísticas, Ziryab consigue absorber toda la ciencia de sus maestros y mostrarla artísticamente a través de su privilegiada voz. Es así como supera a su maestro sin que este se dé cuenta, hasta el día que la noticia llega a los oídos de Harún al Rashid. Se entera de que existía un extranjero músico (pues recordemos que Ziryab procedía de la parte norte de Irak) con la técnica más completa que el califa pudiera conocer. Y lo manda llamar para descansar de sus cantantes habituales. La anécdota, recogida por el *Muqtabis II-1*, es digna de ser contada. Ishak el Mosulí le dijo al califa:

> "Es cliente vuestro ansioso de serviros, no digamos de llegar a la nobleza de tu salón, y yo le he oído buenos arranques y melodías superiores que llegan al alma y, cuando le señalo lo que me asombra de ellas y le indico de quién las imitó, me dice que son invención y creación suya y producto de su mente, causándome gran asombro. Pronostico que tendrá éxito". Díjole Arrasid: "Eso es lo que busco. Tráemelo, a ver si es lo que quiero". Lo trajo, pues, y cuando le habló Arrasid se expresó bien y concisamente, y cuando le preguntó por sus conocimientos de canto, dijo: "Sí, domino lo que la gente domina, y la mayor parte de lo que yo domino no lo dominan ellos, pues son cosas que sólo ante ti convienen y para ti se guardan. Si lo permites, te cantaré algo que nunca antes has oído". Mandó, entonces, el emir traer el laúd de su maestro Ishaq, pero cuando se lo acercaron se abstuvo de tomarlo y dijo: "Tengo un laúd hecho por mis manos y afinado con mi arte, y no quiero otro; está a la puerta; permítame el califa pedirlo." Arrasid ordenó traérselo y, cuando lo contempló y lo vio similar al que le había entregado, le dijo: "¿Qué empacho has tenido en usar el laúd que se te ha traído de tu maestro, del que confiesas haber aprendido y seguir

[18] FARMER, Henry Georges: *Op. cit*., p.126.

sus pasos?". Dijo Ziryab: "Si mi señor desea el canto de mi maestro, lo cantaré con su laúd, pero si necesita mi canto necesito mi laúd, en cuyo perfeccionamiento me he esmerado". Díjole: "Me parecen iguales". Dijo: "Llevas razón, señor, la vista no indica otra cosa, pero mi laúd, aunque sea como el suyo y de la misma madera, pesa aproximadamente una tercera parte, y mis cuerdas son de seda no hilada en agua caliente, que les da cocción excesiva y las hace blandas, y el bordón y la tercera los hice de tripa de cachorro de león, por lo que tienen varias veces más claridad, resonancia, intensidad y agudeza que las de tripa de otros animales, soportando mucho mejor que otras el efecto del impacto del plectro que las tañe". Gustó a Arrasid su descripción y le ordenó cantar; él pulsó y comenzó a cantar [*basit*]:

¡Oh, monarca de buen agüero,
a ti va toda la gente mañana y tarde!

Y acabó la secuencia (*nawbah*), que emocionó mucho a Arrasid, pues no conocía nada similar, y dijo a Isahq: "Pardiez, que si no supiera que me dices la verdad acerca de que él disimula su habilidad y que él acredita que no lo has oído, te hubiese castigado por dejar de informarme sobre su calidad. Llévatelo y cuídalo hasta acabar su formación, pues tengo planes para él".

Ishaq quedó consternado, víctima de tal envidia que no pudo dominarla y, al quedarse a solas en su aposento con Ziryab le dijo: "Alí, la envidia es la enfermedad más antigua y malsana, este mundo es tentador, y el compartir oficio es enemistad que no hay modo de cortar. Tú me has engañado ocultándome tu excelencia y alta calidad, mientras yo procuraba tu provecho, y hete aquí que me he buscado la ruina, de la que estaba a salvo, introduciéndote ante aquél para el cual he venido a valer poco, comparado contigo: en poco tiempo podría perder mi posición y me pisarías, lo que no voy a concederte, aunque fueras mi propio hijo. Si no fuera por el lazo de magisterio que nos une, te habría quitado la vida sin más preámbulo, ocurriese lo que ocurriese, pero te doy a escoger entre dos cosas de las que no tendrás escape: o te alejas de aquí por el ancho mundo, de manera que no vuelva a saber de ti, tras haberme hecho los más firmes juramentos en tal sentido, para lo que te proporcionaré cuanto quieras en compensación y gastos, o te quedas para mi desgracia y pesar, haciendo de mí tu blanco, pero entonces estáte desde ahora prevenido de que no te permitiré sobrevivir, ni dejaré de asesinarte, aunque me cueste vida y fortuna. Tú decides[19].

[19] IBN HAYYAN: *Crónica de los emires Alhakam I y Abderramán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, 2001, pp. 196-197.

Ante tal amenaza y sintiéndose en situación de inferioridad ante el poder y estatus de su maestro, Ziryab se ve forzado a emprender el exilio. Pasará varios años recorriendo la misma ruta a través del norte de África que ya recorriera Abderramán I ben Moavia el Emigrado, cuando se vio forzado a abandonar su país tras ser masacrada toda su familia, para buscar refugio en al-Andalus. Tras una estancia en la corte aglabí de Qairuán, Ziryab llega a Córdoba en el año 822 y allí se encuentra con que el emirato de Abderramán II disfrutaba de un reinado de paz y prosperidad.

Córdoba en tiempos de Abderramán II

Tal como nos informa Lévi-Provençal, a quien extracto a continuación, el reino de Abderramán II había copiado adaptada a su medida la organización gubernamental abasí. Todo el sistema administrativo giraba alrededor del soberano que controlaba a su vez los monopolios del Estado: la acuñación de moneda y el mantenimiento del *tiraz* o de los talleres de tejidos reales. Fue el primer omeya que acuñó moneda en Córdoba, grabó los *dírhemes*[20] con su nombre e instituyó una ceca, a cuyo cargo puso alamines[21]. La recaudación fiscal bajo su mandato giraba en torno al millón de dinares, o monedas de oro[22]. Un dinar de oro equivalía a 10 monedas de plata o dirhames, aproximadamente.

Abderramán II fomentó las ciencias, las artes, la agricultura y la industria. Durante su reinado se introdujo en al-Andalus el sistema de numeración indo-árabe, llamada de posición, con base decimal, en el que no faltaba el cero, fundamental para el desarrollo del álgebra, y que ha hecho correr ríos de tinta sobre operaciones de espionaje científico en Córdoba en plena Edad Media. Inició, desde antes de ser proclamado emir, una biblioteca que llegó a ser numerosísima, para lo cual encargó a personas de alta cualificación que le trajeran de Oriente los ejemplares más interesantes y de mayor aportación al saber, comenzando de esta forma una buena colección de libros que llegaron por primera vez a al-Andalus entre los que no faltaban obras de filosofía, ciencia, medicina, astrología y música[23]. De tal forma que se

[20] Dírhemes: monedas de plata.
[21] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Historia de España IV, España musulmana*. Madrid, 1973, pp. 164-165.
[22] MANZANO MORENO, Eduardo: *Op. cit.*, p.62.
[23] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, pp. 169-170.

podría afirmar que, exceptuando a al-Hakam II, Abderramán II fue el monarca omeya más culto que existió en al-Andalus, "llegando a tener criterio científico propio y a leer las obras de los antiguos"[24].

Tal como recogen las fuentes, "fue el primero que introdujo la pompa en el califato en Alandalus, organizando el protocolo real y absteniéndose del roce con la plebe"[25]; y asimismo "fue el primero de los califas *marwaraníes* que dio lustre a la monarquía en Alandalus, la revistió con la pompa de la majestad y le confirió carácter reverencial"[26].

> Abderramán II, como los califas del Iraq, si no anda de expedición por alguna provincia o Marca, no se presenta ante sus súbditos de la capital sino en raras ocasiones. Cuando reside en Córdoba, apenas se mueve del alcázar más que para practicar la caza de altanería en el valle del Guadalquivir, donde le ha sido señalado el paso de una banda de grullas. A veces se ausenta también por una semana para ir a montear ciervos en las espesuras de Sierra Morena. Pero, por lo común, permanece encerrado en su palacio, en el que poco a poco se ha impuesto una etiqueta que regula todos los detalles de la vida cotidiana. Esta etiqueta no tiene todavía, desde luego, la rigidez que adquirirá bajo los califas hispano-omeyas del siglo X; pero la servidumbre del emir, que es la encargada de aplicarla, es ya, *grosso modo*, la misma que veremos más tarde moverse en torno de un Abderramán III o un al-Hakam II[27].

Citando el *Memorial* de San Eulogio, Abderramán II llevó a Córdoba "al más elevado encumbramiento como ciudad, la ennobleció con honores, la engrandeció con su gloria, la colmó de riquezas y la embelleció con la afluencia de todas las delicias del mundo más allá de lo que es posible creer o decir, hasta el punto de sobrepasar, superar y vencer en toda pompa mundana a los reyes de su linaje que le precedieron"[28].

Pero además, gracias a la paz y prosperidad de su reinado, pudo disfrutar de un lujo inusitado y llenar su corte de sabios, alfaquíes, literatos y poetas áulicos, a los cuales agasajó con esplendidez, entre

[24] IBN HAYYAN: *Op. cit*., p. 169.
[25] *Ibid.*, p. 172.
[26] *Ibid*., p. 171.
[27] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, p. 170.
[28] EULOGIO DE CÓRDOBA: *Memorial*, cap. II, p. 1.

ellos a Ibn Firnas o al Gazal. Este último fue condenado al exilio por escribir una sátira contra Ziryab. Esto nos indica que en la corte de Abderramán II, Ziryab era intocable.

El historiador Ibn Hayyán describe a Abderramán II, tomándolo de al-Razi en el *Muqtabis*, de la siguiente manera:

> El emir gustaba del canto y era un enamorado de la música, anteponiéndola a todos sus demás placeres. Protegía a los cantantes sobresalientes, prefería a los de mejor dicción, buscaba a los hábiles, elevándose hasta los de más alta categoría, otorgándoles exclusivamente sus beneficios en forma de generosos premios, amplia acomodación y continuo agasajo, con precedencia sobre todos los ocupantes de su Alcázar, incluso los velados, como sus guardadas o mostradas esclavas, a las que dejaba por aquellos hombres superiores a ellas en este arte, en el que recorría sus habilidades, en busca del placer auditivo, llevado por el imperio del mérito, con lo que le ocurrieron peregrinas anécdotas[29].

Dentro del conjunto de sus esclavas, destacaron las llamadas "las tres medinesas", quienes dieron también al emir un hijo cada una, y que eran célebres por su talento de cantoras, su elegancia y su distinción incomparable. A estas tres jóvenes se les llamaba las "medinesas" no porque fueran oriundas de la ciudad del Profeta, sino porque en Medina se les había educado y formado en el arte del canto. Esta ciudad seguía siendo bajo los abasíes, a pesar de su decadencia política, un foco muy activo de cultura árabe y una metrópoli famosa por la refinada elegancia de su burguesía. Las medinesas dirigían en palacio una verdadera orquesta de músicas medinesas, para las que hizo edificar Abderramán II un pabellón especial en el interior del alcázar: *Dar al-Madaniyyat*, literalmente: la casa de las medinesas. En palabras de Lévi-Provençal:

> Junto a la capital de Iraq, la célebre ciudad de Arabia (Medina) desempeñó de este modo un papel indirecto en la "orientalización" de España durante la primera mitad del siglo IX. Aunque la circunstancia que más influyó para esta "orientalización" fue la llegada e instalación en Córdoba del cantor iraquí Ziryab[30].

[29] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, pp. 192-193.
[30] *Ibid.*, p. 171.

Ziryab en la corte cordobesa

Abderramán tuvo a Ziryab en alta estima como demuestran las condiciones económicas de su contrato: le regala a Ziryab una bella casa y un estipendio de doscientos dinares al mes, frente a los diez que recibían el resto de los músicos de la corte[31]. Cada uno de los cuatro hijos de Ziryab reciben veinte dinares al mes. Además de esto, Ziryab recibe como gratificación global extra 3.000 dinares, dos veces al año un regalo de mil dinares coincidiendo con las fiestas, y 500 dinares por San Juan y 500 a primeros de año, sin contar todos los regalos en especie que recibía de la intendencia general: trescientos almudes (cada uno equivalían a entre 5 y 10 litros aproximadamente), cien de trigo y doscientos de cebada, además de varias casas, productos y fincas en Córdoba y en sus huertos que equivalían a unos 40.000 dinares[32]. Su nombre aparecía en la nómina de pagos justo a continuación de los visires. Se le asigna además un cortejo de cien esclavos para que le acompañen en sus desplazamientos por la calle. Todo esto deja ver el reconocimiento de que gozó Ziryab en la corte de los Omeyas, en la cual permaneció hasta el fin de sus días.

Manuela Cortés nos cuenta en su artículo "El vuelo del mirlo":

> (…) Además de ponerlo por encima de todos los demás cantantes, era admitido en el círculo privado del califa, donde le contaba la vida de los reyes, de los califas, anécdotas literarias... Lo equiparó en el trato con sus visires e incluso con sus propios hijos. Lo alojó inicialmente en la Casa de la limosna (*bayt as-sadaqa*), cuyo interior fue acondicionado, tapizado y amueblado como convenía al rango del ilustre huésped. El emir, en su admiración, le agasajó con sus propias ropas, invitándole después a compartir mesa junto a su familia. Más allá de esto, tenía acceso particular al palacio, ya que mandó abrir una puerta al norte de su Alcázar, junto a la casa de Ziryab, facilitándole el acceso en las noches de insomnio, distrayéndole así con su conversación y disfrutando de su música[33].

Tal como nos cuenta Ibn Jaldún en sus *Prolegomena*, Ziryab pronto eclipsó a todos los demás músicos de al-Andalus ya que, como tam-

[31] IBN HAYYAN: *Ibid*., p. 194.
[32] *Ibid*., p. 199.
[33] CORTÉS GARCÍA, Manuela: "El vuelo del mirlo", en la revista *El legado andalusí*. Granada, 2002, p. 20.

bién apuntaba al-Makkari, Ziryab estaba profundamente formado en toda rama del saber relacionada con la música y tenía además una memoria tan prodigiosa que sabía de memoria más de mil canciones, con sus respectivas letras, un número mayor que las memorizadas por Ptolomeo que fue el que estableció las reglas de la música y las escribió. Lévi-Provençal nos deja este retrato de Ziryab:

> También al igual que su maestro Ishaq al-Mawsili, Ziryab tenía un dominio profundo de las distintas ramas de la literatura culta. Poseía gran penetración y agudeza; sabía mil cosas ingeniosas; en el trato social era delicadísimo y atento. En una palabra, reunía todas las cualidades que podían adornar al hombre más cortés: conversación instruida y amena y una urbanidad exquisita, cualidades muy a propósito para la corte, que le hicieron destacar por encima de los demás de su oficio[34].

Asimismo, estaba formado en astronomía y geografía ya que esto era un requisito para aquellos que enseñaban la influencia de *La Música de las esferas* y su potencial cósmico. Según recoge Stefano Russomanno, en esta teoría defendida por los pitagóricos la música es un principio de resonancia cósmica que entrelaza cosas distintas en el tiempo, el espacio y la forma, englobándolas en un todo ordenado. La música física que puede ser escuchada se corresponde con una música oculta que sería la proporción matemática que subyace en el cosmos determinada por el número como principio generador del orden[35]. Decía Heráclito: "La armonía invisible es más fuerte que la visible".

> Si el número, tal como sostenía Pitágoras, era la sustancia de todas las cosas, el principio subyacente gracias al cual el universo se constituía en una unidad armoniosa, ordenada y orgánica, entonces la música representaba la expresión más directa de esta "inteligencia matemática" que regía el cosmos e impregnaba todas sus manifestaciones. Para los pitagóricos, la simbiosis entre número y sonido otorgaba a los conceptos de música y armonía un valor casi metafísico, que traspasaba el ámbito propiamente sonoro hasta abarcar la realidad en toda su extensión. "Todo lo que acontece en el cielo y en la tierra está sometido a leyes musicales", escribía Casiodoro en el siglo VI[36].

[34] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, p. 166.
[35] RUSSOMANNO, Stefano: *La música invisible*. Madrid, 2017, p. 22.
[36] *Ibidem*.

El canto: de la escuela de Medina a Ziryab

Nos informa Ibn Abd Rabihi en su obra *El collar único*, de que en la primera fase de al-Andalus el arte musical se resumía en un repertorio de canto oriundo de Oriente Medio cuyos cantantes permanecen fieles a la tradición de la *qasida* antigua, que es un poema compuesto por una serie de versos, todos de la misma longitud, rima y estructura; y a la tradición del *sawt* o canto[37]. Para los árabes, música y canto son inseparables, considerando la voz como el rey absoluto de los instrumentos musicales, ya que la dimensión abstracta de la música se ve enriquecida con la dimensión semántica que le otorga un significado concreto, acoplándose ambas de forma armoniosa, como nos explica Amina Alaoui en su artículo "El canto andalusí: aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí"[38].

Es decir, que cuando Ziryab llega a Córdoba, la actividad musical seguía estando vinculada a la tradición oriental, concretamente a la de Damasco y Medina[39], ya que el intercambio cultural con Oriente fue constante, ya fuera a través de las peregrinaciones, ya a través del mercado de esclavos cantores. En esas ciudades, como nos explica Julián Ribera, la música entró de mano de músicos extranjeros (esclavos persas y bizantinos en su mayoría), que renovaron las melodías de sus países de origen para aplicarlas a las formas métricas de la poesía árabe[40]. Durante el Reinado Omeya de Damasco se pusieron de moda los salones literarios aumentando la tradición poética y musical, con una intensa actividad de esclavas cantoras que recuperaban su libertad gracias a la maestría de su canto[41]. Más tarde este mismo modelo pasa a Bagdad durante el califato abasí, y con Harún al Rashid, que copia la organización palatina de los Sasánidas (período que alcanzó los mayores logros de la cultura persa), la escuela musical árabe llegará a su apogeo influida por Mesopotamia.

Según este modelo y extractando a Julián Ribera se diferenciaban tres categorías distintas de músicos que tenían obligación de tocar días concretos de la semana, además de en los momentos en que al gobernante le viniera en gana. Se les colocaba en el salón del palacio donde

[37] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 291.
[38] *Ibid.*, p. 289.
[39] *Ibid.*, p. 291.
[40] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 68.
[41] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 293.

el califa celebraba su tertulia, pero separados de él por una cortina o *sitara*. Por extensión, el término *sitara* acaba designando el espacio musical y el lugar del concierto[42]. El jefe de la *sitara* era el que se comunicaba directamente con el soberano, ya que este no debía tener contacto directo con los músicos para evitar que estos presenciaran sus excesos o desbordamientos emotivos. "Los intérpretes seguían las instrucciones e intervenían uno detrás de otro para cumplir con su turno de canto siguiendo una ronda o *nuba*[43]". El hecho de que el califa estuviera a resguardo de miradas indiscretas le permitía dejarse llevar por el éxtasis de la música, experimentando lo que los árabes llaman *tarab*[44], que es el equivalente a lo que en español llamamos éxtasis o duende.

> Describir el *tarab* no es tarea fácil, por sí solo necesita una conferencia propia. Hasan Al Kâtib, músico y musicólogo sirio de mediados del siglo XI, desarrolla detenidamente y de manera científica este tema, en su manuscrito titulado: *Perfeccionamiento de los conocimientos musicales (Adâb al ghinâ)*. No obstante, se puede definir el *tarab* a través de la amplia gama de reacciones emocionales que puede provocar la audición de la música, desde el deleite, el placer, el encantamiento, el despertar de la conciencia, las lágrimas o la exaltación hasta el límite del éxtasis. Este éxtasis puede ser de dos clases: un deleite espiritual o una alegría espiritual al oír una proeza técnica exitosa, una expresión armoniosa del canto especialmente conmovedoras o un pasaje musical que provoca un sentimiento de ternura causando en el auditor la empatía, el afecto hasta las lágrimas. En momentos semejantes, es cuando el público árabe exclama: "*Allah*" (Dios) como expresión del goce causado por el *tarab*.[45]

En la época preislámica, tal como nos lo transmite Christian Poché, compositor y musicólogo procedente de Alepo en su libro *Ziryab musicien andalou* y que paso a extractar, la mayoría de los músicos eran mujeres, monopolizando las esclavas cantoras la actividad musical. Pero con el Islam, aparece la figura del hombre como solista en una formación musical acompañado de mujeres. A los primeros músicos

[42] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 74.
[43] *Ibid.*, p. 111.
[44] POCHÉ, Christian: *Ziryab musicien andalou.* París, 2012, p.95.
[45] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 289.

medineses hombres se les llamaba *mukkannath* (literalmente afeminado) debido a la voz de falsete o impostada con la que imitaban la voz femenina. En la Península Ibérica esta costumbre se adopta coincidiendo con la llegada de Ziryab[46]. Y es el canto medido sobre una *qasida* el que da nacimiento a la forma musical llamada *sawt*. Al Isfahaní en su *Enciclopedia del Canto* nos detalla que no existía en aquel tiempo una sola y única forma cantada. El *sawt* se podía construir sobre uno, dos o más raramente tres melodías. Un *sawt* podía llegar a conectar tres piezas de autores diferentes, cantadas por un solista. La tesitura musical solía ser intermedia, la voz homogénea y el canto silábico[47]. Y el corpus del canto se va enriqueciendo con la aportación de árabes y muladíes.

De esta manera, a finales del s. VIII ya se pueden apreciar los siguientes rasgos de la música árabe culta, que nos señala Amina Alaoui en su artículo citado y que extracto a continuación: influencia de las melodías persas y bizantinas; sistema modal y tonal prestado de Persia y de la cuenca helenizada del Mediterráneo, con una escala que abarcaba dos octavas de tendencia diatónica adaptada al gusto y temperamento de los árabes. Creación de ritmos independientes de la métrica de la melodía. Adaptación de nuevos metros poéticos que se añaden a los metros antiguos del cante árabe: *rajaz - ramal - khafif - hazaj - thaqil - makhuri* y *thaqil segundo*. La renovación de temas melódicos del *sawt* a raíz de la adaptación de otra forma poética original: el *dubait* (dos versos o cuatro hemistiquios) de influencia persa. Este final del siglo VIII también se caracteriza por la instauración de la ciencia de la prosodia, denominada *Fan al 'Arud'* por Al Jalil. Esta ciencia fija el conjunto de las reglas relativas a la prosodia, a la métrica y a los ritmos resultantes del sistema silábico[48].

Christian Poché sostiene que Ziryab llegó a Córdoba acompañado de su familia, que se componía de su o sus esposas legales, sus hijos y sus esclavas cantoras, ya que la palabra que se cita en el *Muqtabis (´iyalihi*) engloba igualmente a las mujeres y a los ayudantes domésticos a cargo del *pater familias*. Por tratarse de una familia de músicos, todos componían un grupo musical (*ensemble musical*), ya que en la primera mitad del siglo IX los cantantes solistas se rodeaban de una formación y funcionaban estructurándose alrededor de un individuo

[46] POCHÉ, Christian: *Op. cit.*, pp. 89-90.
[47] *Ibid.*, p. 91.
[48] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 294.

piloto, un solista de sexo masculino, que interpretaba la parte principal y se acompañaba de su laúd. A él le respondían las voces femeninas, colectivamente o por turnos, acompañándose de laúdes e instrumentos de percusión. Este modelo fue corriente en Oriente y ya bien rodado, fue adoptado en al-Andalus. Así que cuando Ziryab desembarca en la península ya trae su grupo, con su repertorio y su estilo iraquí que se convertirá en el canon por excelencia de la música culta de al-Andalus[49].

Para hacernos una idea de cuál era el estilo de cantar de Ziryab tenemos que recordar cuál era el estilo de su maestro, Ishak al Mawsili, que está descrito abundantemente por al Isfahani en su *Libro de Cantos*, donde es calificado como "digno de la realeza". Christian Poché nos lo describe así:

> Su forma de interpretar el *sawt* comenzaba de una manera extraña: comenzaba desde el agudo para ir descendiendo hacia el grave durante una octava multiplicando las notas, evoluciona con desenvoltura en todas las métricas y aplica este método a todas las velocidades o *tempi*. En otro pasaje se dice que cambia el espíritu de un canto cambiando de modalidad y de *tempo*, lo que podría llevar a pensar que comenzaba por un canto improvisado y que lo transformaba en un canto medido[50].

El canto de Ziryab se ajustaba a este esquema: comenzaba desde el agudo y descendía hacia los graves. El canto se adornaba con melismas o, como lo cita al Isfahani "había muchas notas". Este estilo es opuesto al medinés, que aplicaba una métrica bien definida en un registro mediano sin florituras, valorizando el texto poético y haciendo de la buena escucha la condición suprema, como bien lo refiere el historiador de Córdoba Ibn al Qutiyya.

En todo caso, los primeros cantantes que entraron en al-Andalus anteriores a Ziryab tuvieron que emigrar al imponerse el estilo de este. Ibn Hayyán lo define de la siguiente manera, citado por el poeta Abu Bakr Ubáda Alláh:

> El canto de Ziryab era para los entendidos como la geometría para la filosofía y como la gramática para la retórica, pues la

[49] POCHÉ, Christian: *Op. cit.*, pp. 110-111.
[50] *Ibid.*, p.112.

> gramática ayuda a hablar bien a quien la conoce, y quien domina el canto de Ziryab supera a cualquier cantante y puede seguirlo en melodía y tañido, siendo para los cantantes como el *rayaz*[51], con que se entrena el alumno y bromea el diserto[52].

Aportaciones musicales de Ziryab: la nuba

También como señala Amina Alaoui, una de las principales aportaciones de Ziryab fue la creación de una nueva forma musical llamada nuba al desarrollar la secuencia musical tradicional del *sawt*[53]. En su origen la palabra árabe *nuba* significaba turno o vez. Expresaba el turno de servicio de los músicos en el palacio real o donde se reunieran ellos a cantar y tocar sucesivamente. Julián Ribera nos explica en su obra ya citada cómo evoluciona el término pasando a designar la música concreta que cada artista tocaba cuando le llegaba la vez. "Y hasta la sesión musical que algunos califas tuvieron semanalmente se llamó nuba, porque en realidad estaba formada por la nuba de cada uno de los músicos de su capilla. Significó, pues, la suma de lo cantado, el conjunto de la sesión musical". Si en un principio la música que interpretaba cada músico por turnos conservaba la individualidad propia de cada uno, manteniendo su carácter sin mezclarse con las otras formando un género híbrido o combinado formando un potpourrí, más tarde pudo interpretarse por un solo músico como se desprende del testimonio del filólogo murciano Abensida en su libro Almosájas citado por Ribera[54].

Ahmad Tifachi, citado por Christian Poché en su libro *La música arábigo-andaluza*, reconoce que aunque el *sawt* se conocía en al-Andalus antes de la llegada de Ziryab, él fue probablemente el primero en conectar cuatro partes, tal como atestigua también al Makarí[55]. Así, aunque el origen de la nuba está en Oriente en el siglo VIII, es Ziryab quien la desarrolla estando ya en Córdoba, quedando la nuba conformada de la siguiente manera: tenía un primer movimiento llamado *Nashid*, que era un recitativo o himno a modo de preludio o apertura, de ritmo improvisado o libre. El segundo movimiento era el

[51] Rayaz: metro poético árabe en el que se iniciaban poetas y cantantes.
[52] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 203.
[53] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 300.
[54] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, pp.111-112.
[55] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 300.

Basít, que era un canto a modo de desarrollo de ritmo lento. El siguiente era el *Muharrakat:* ya en la sección cercana al final, con cantos y ritmos ligeros y vivos que predisponían a la danza. Y el cuarto se llamaba *Ahza*: un movimiento final a modo de colofón con cantos vivos que se van acelerando progresivamente[56].

La nuba está basada en la noción de modo, que es el que asegura la coherencia e identidad de esta.

> La teoría neo-platónica adoptada por la escuela árabe desarrolló en la práctica musical toda una concepción (mística) del efecto acústico y terapéutico de la música sobre el alma humana. La teoría del éthos constituye el fundamento de la *nûba* andalusí cuyo modo musical es el "ánima" de la obra. Este modo se denomina *tab´*. Es decir, temperamento, carácter, naturaleza, estado de alma así como la relación del ser humano con los elementos y las cosas que lo rodean, en cierto vínculo con el cosmos[57].

En cuanto a su rítmica:

> (…) La estructura rítmica es un elemento básico de la música andaluza, y de la música árabe en general. La nuba se basa en una serie de movimientos jerarquizados que en ningún caso pueden permutarse, y cuya aceleración engendra la aparición de nuevas fórmulas rítmicas, contabilizadas y codificadas en su totalidad, ya que jamás se dejan al azar[58].

Este esquema según la nuba engendra otra característica no menos importante, que es el predominio de la rítmica musical sobre la poética. "En cualquier caso, la contribución innovadora de Ziryab en cuanto a la nuba va a transformar la creación poética y musical, preparando el terreno a la gestación progresiva de dos formas líricas: la muwashaha y el zéjel"[59].

Tal como nos lo describe Mahmoud Guetta en su artículo *La escuela musical de al Andalus a través de la obra de Ziryab*:

[56] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 300.
[57] *Ibid.*, p. 290.
[58] POCHÉ, Christian: *La música arábigo-andaluza*. Madrid, 2005, p. 84.
[59] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 300.

> Este canto según la nuba engendra otra característica no menos importante, el predominio de la rítmica musical sobre la métrica poética. Es el triunfo de la creación de un nuevo género: la moaxaja (el adorno) y su versión popular el zéjel (lo lírico). Los dos se subdividen en versos, cada uno de los cuales está constituido por un número variable de hemistiquios o de versos cortos. Verdadera revolución musical y poética que rompe el marco rígido de la antigua *qasida*, sobrepasando la estructura de la métrica clásica y adoptando para su rítmica y para su rima combinaciones y variedades nuevas. La popularidad de estas nuevas formas se propaga por todo el mundo árabe e influye profundamente, tanto en el fondo como en la forma, en el repertorio poético y musical de los trovadores provenzales[60].

El laúd: la quinta cuerda y mejoras organológicas

Otras de las principales aportaciones que realizó Ziryab en Córdoba fueron las que realizó sobre el laúd. Ya asentado sobre al Andalus, Ziryab añadió una quinta cuerda aplicando la doctrina de la Armonía Universal de los filósofos neoplatónicos a este instrumento emblemático de la música árabe, tal como también recoge Amina Alaoui en su artículo citado[61]. Según al Kindi, el laúd antiguo, conocido como *oúd*, que era de origen bizantino, solo tenía cuatro cuerdas, las cuales, según el simbolismo que detallaron los teóricos, se correspondían con cuatro colores, cuatro elementos del cosmos y cuatro humores del cuerpo humano.

Aquí habría que recordar la gran importancia que tiene el simbolismo del número cuatro en la cultura islámica, tal como lo trata en profundidad al Kindi en sus tratados, que tiene un origen divino al fundar Allah su casa sobre cuatro ángulos. Cuatro son además los atributos de Allah: ciencia, voluntad, poder y palabra. Atributos que reflejan los cuatro principios: intelecto, alma, naturaleza y materia. Y de los que derivan los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra, que son la base a su vez de los doce signos zodiacales. Y que se reflejan a su vez en el ser humano ya que cuatro son también las cuatro edades del hombre: infancia, adolescencia, plenitud y decrepitud; y cuatro son los humores del cuerpo y las facultades del alma. En música son cua-

[60] GUETTA, Mahmoud: *"L´ecole musicale d´al-Andalus à travers l´oevre de Ziryab"*. Granada, 1995, pp. 209-210.
[61] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 299.

tro los modos principales que encontramos representados en el Árbol Modal, que en el Cancionero de al-Haik[62] se representa de la siguiente manera simbolizando los cuatro modos principales de la música árabe, que hunden sus raíces en la madre tierra mientras que sus ramas se elevan hacia el cielo y de las que penden sus modos derivados:

Representación del Árbol de los Modos en el Cancionero de al-Haik.

Según la terminología andalusí, las cuatro cuerdas del laúd eran las siguientes:

1) *Zîr*: era la primera de las cuerdas y aparecía teñida de color amarillo. Simbolizaba el fuego y representaba a la bilis. Su timbre agudo activaba la circulación.
2) *Maznâ*: era la segunda cuerda, y aparecía teñida de rojo. Por la dulzura de su sonido y su frescura simbolizaba el aire. Su humor era la sangre, y por los efectos que ejercía sobre la circulación, estaba indicada contra la melancolía.

[62] Manuscrito musical recopilado en 1789 por Mohamed Ibn al Hucine al Ha'ik Al Tetuani Al Andalusí que hace el inventario de todos los cantos andalusíes de su época.

3) *Mazlâz*: era la tercera, su color blanco simboliza el agua, y como humor tenía la flema. Amortiguaba la tristeza, calmando las enfermedades de tipo digestivo.
4) *Bamm*: era la más grave, por su color negro y la profundidad de su tono simbolizaba la tierra, y tenía como humor la melancolía o atrabilis. Al escucharla, las personas de espíritu inquieto sentían cómo disminuía lentamente su ritmo circulatorio, llevando la paz a su alma.

Concordancia entre las cuerdas del laúd-los elementos cósmicos-los temperamentos humanos				
Cuerdas	Nombre	Colores	Elementos cósmicos	Humores Humanos
Primera	Zîr	amarillo	fuego	bilis
Segunda	maznâ	rojo	aire	sangre
Tercera	Cuerda de Ziryab	rojo oscuro	vida	alma
Cuarta	mazlâz	blanco	agua	flema
Quinta	bamm	negro	tierra	atrabilis[63]

Descubrieron que el laúd era capaz de mediar entre los cuatro elementos y un quinto elemento de la Naturaleza, que era la esfera celestial. Es decir, de conectar Tierra y Cielo, lo material y lo espiritual, por lo que Ziryab añade una quinta cuerda de color rojo oscuro que coloca en el centro del laúd, entre la segunda y la tercera, para representar al alma como elemento vivificador del cuerpo humano.

> Estas cuatro cuerdas del laúd son como sus equivalentes en el cuerpo, o sea, los cuatro humores con los que se corresponden regularmente, de manera que el bordón, que es frío y seco, es homólogo de la segunda, caliente y húmeda, con la que se ha de compensar, y la prima, que es caliente y seca, es homóloga de la tercera, que es fría y húmeda, confrontándose cada temperamento con su contrario con el mismo equilibrio e igualdad que los humores del cuerpo, salvo por la carencia del alma: el alma va unida a la sangre, y aun se dice que es

[63]Atrabilis: Uno de los cuatro humores principales del organismo. Era una bilis negra o melancolía como la llamaban los antiguos, segregada por el páncreas, responsable de melancolía, hipocondría y manías, según las antiguas doctrinas de Hipócrates y Galeno.

> ella misma, de modo que Ziryab añadió al conjunto la cuerda intermedia sanguínea, esta quinta cuerda roja que inventó en Alandalus y puso bajo la tercera y encima de la segunda, acertando en su propósito, pues en su laúd se completaron las fuerzas de los cuatro humores, y la quinta roja añadida en la mitad vino a ser como el alma en el cuerpo, con lo que se perfeccionó su obra y evidenció su mérito[64].

Citando a Manuela Cortés en su artículo *Ziryab y el vuelo del mirlo*: "De esta forma Ziryab plasmaba sobre el instrumento la concepción cósmica y la dimensión espiritual que encerraba la música de al-Andalus, basada en las escuelas neopitagórica y neoplatónica"[65]. Es decir, que era una manera de hacer patente la relación existente entre la Naturaleza y la armonía del universo aplicada al laúd y sus cuerdas.

Un poema anónimo recogido por el Cancionero de al-Haik nos describe la conexión existente entre el laúd y la naturaleza humana tal como la consideraban los filósofos:

> Mira cómo las cuerdas han adoptado
> un carácter como la naturaleza humana.
> La *zir* es la primera, porque su sollozo
> es la queja del enamorado y la embriaguez del ebrio.
> La *mazna* ríe y juega con reproche
> cuando juguetean con ella los dedos.
> La *mazla* es la triste, porque está acostumbrada al llanto,
> y vibra con el movimiento del indeciso.
> La *bamm* baja su voz como si estuviese fatigada,
> llorando el enamorado por el dolor del abandono.
> (*Tawil*. Traducción Manuela Cortés)

Gracias al añadido de esta quinta cuerda el laúd pudo ofrecer mejores prestaciones musicales, entre otras cosas porque ya permitía abarcar el intervalo completo de dos octavas. Además de esto, redujo a un tercio el peso del instrumento gracias a la utilización de mejores materiales con el fin de mejorar su acústica, e inventó el plectro con el que pulsar las cuerdas realizado con el cañón de plumas de las alas delanteras de un águila, en vez del de madera que se usaba anteriormente. Este tipo de plectro era más ligero y delicado y no maltrataba tanto las cuerdas, que de esta manera duraban más.

[64] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 202.
[65] CORTÉS GARCÍA, Manuela: Art. cit., p. 18.

Otra aportación clave de Ziryab sobre el laúd fue "la instauración de un sistema de tablatura en virtud de las posibilidades de las cifras numéricas árabes, combinado con la ciencia de las gamas e intervalos, que aportó nuevas posibilidades para el ejercicio musical"[66]. Ziryab trae consigo además una nueva concepción del instrumento musical como portador de un significado y valor simbólico añadido que se materializa en la poesía descriptiva árabe clásica (*wasf*) generada durante el esplendor abasí. Esta poesía solía constar de poemas cortos escritos casi como impresiones, con el instrumento musical como parte de la lista de temas que definían la nueva y emergente cultura urbana: la cultura del vino, utensilios científicos, paisajes "domesticados" (jardines, estanques, palacios…).

Más allá de esto, en distintos tratados musicológicos de algunos de los filósofos más influyentes de los s. IX y X (al Kindi, al Farabi o al Safa) y cada uno desde su enfoque particular, se recoge la perspectiva del instrumento musical contemplado como un laboratorio en sí, un instrumental científico que permite la investigación sobre los principios de la música y por extensión, sobre la ubicua armonía del Universo[67].

Fundación de la primera escuela musical en al-Andalus

Pasando al apartado de la pedagogía, en el *Muqtabis II-1*, Ibn Hayyan nos ofrece abundante información de los conocimientos que trajo Ziryab a la corte cordobesa y de la preeminencia que tuvo sobre los demás artistas, a los cuales eclipsó y anuló: "Desentrañaba los libros de música en cuanto a sus categorías (*maratib*), principios (*mabadi*), secciones (*maqati´*), tonos (*nagam*) y melodías (*alhan*), y memorizaba más de diez mil fragmentos cantables con sus tonos y modos de tañerlos"[68].

> Amantes de la música oriental, dado su origen sirio, los emires y califas omeyas supieron rodearse de afamados cantores y músicos traídos a Córdoba y procedentes de las escuelas clásicas orientales, con la clara intención de enseñar el canto, la declamación poética y los instrumentos. Por otra parte, la fama de estas escue-

[66] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 296.
[67] KLEIN, Yaron: *Musical instruments as objects of meanings in classical arabic poetry and philosophy*. Massachusetts, 2009, p.102.
[68] IBN HAYYAN: *Op. cit*., pp. 202-203.

> las, como centros de enseñanza y formación, llevaron al intercambio entre sus intérpretes, de tal forma que esclavas cantoras y músicos de al-Andalus viajaban a ellas a fin de aprender el canto modal oriental y, con él, sus ritmos e instrumentos, junto a la poesía clásica (la *casida*) como elemento vocal y textos que inexorablemente iban unidos a la música[69].

Toda esta información sería transmitida a sus discípulos y esclavas-cantoras en el considerado como el primer conservatorio de Occidente. "Creó un conservatorio en el cual la música andaluza, que comenzó por inspirarse muy de cerca en la de la escuela oriental realzada por Ishaq al-Mawsilí, tomó pronto el original aspecto cuya tradición sigue aún tan viva en todo el occidente musulmán"[70].

Y si hasta esa fecha Bagdad y Medina habían sido los destinos de formación obligados para los futuros músicos de al-Andalus, a partir de la llegada de Ziryab a nuestra península, se invirtió la tendencia situando a Córdoba como ciudad de referencia.

> El destino de Ziryab hizo que Córdoba empezara a ser el punto de mira de todos los aficionados a la poesía y a la música; de los curiosos que querían iniciarse en el refinamiento de la cultura de Bagdad además de aquellos otros que tenían hambre de ejercer el arte de tañer y cantar; hasta tal punto que se difundió su música en otras ciudades de España y el Magreb después de la reconquista de Sevilla[71].

Esta escuela donde se podía aprender música y canto fue la primera que se fundó en Europa de estas características. "El trasvase a Córdoba de los conocimientos adquiridos por el músico en la Escuela Abasí fructificaría en la creación de la escuela cordobesa, cuyos mayores representantes serían Ibn al-Kattani (siglo X) e Ibn Bayya (Avempace, siglo XII)"[72].

Allí se podía cursar un método original de enseñanza que se estructuraba en tres fases para facilitar un aprendizaje progresivo: la primera

---

[69] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX*). Valencia, 2011, pp. 154-155.
[70] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, p. 173.
[71] AL-MAQQARI: *Analectes sur l´histoire et la litterature des árabes d´Espagne.* Beirut, 1968, p.122.
[72] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…, op. cit.*, p. 173.

rítmica, la segunda melódica y la tercera interpretativa, que viene a ser como se viene trabajando en los conservatorios a día de hoy. Ese *cursus* de tres grados al que se refiere al Makkari es detallado por Ibn Hayyan afirmando que era práctica constante en España que todo aquel que comenzara a aprender el canto comenzara por el *anexir* (la recitación), como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión. La siguiente fase sería trabajar el canto simple o llano, es decir, la melodía o entonación de los sonidos dentro del marco rítmico que se había trabajado en la fase anterior. Para terminar en la última fase con los *hezeches*, o géneros movidos, incorporando ya los virtuosismos y adornos melódicos.

También se nos informa en el *Muqtabis* del proceso de selección que debían superar los aspirantes si querían ser aceptados como alumnos de la escuela. Ziryab los hacía sentarse en un cojín bajo redondo y les pedía que dijeran o gritaran determinadas palabras para comprobar la potencia de la voz, su proyección, resonancia, así como la fuerza del diafragma. Aplicaba diversas soluciones en función de si la voz era demasiado fuerte o débil, aconsejaba el uso de férulas cuando había problemas de tensión en las mandíbulas o falta de espacio en la boca. Seleccionaba a los de "voz clara, alta, fuerte, expresiva y natural, no afectada por nasalización, impedimento ni falta de fuelle"[73]. Pero si detectaba algún tipo de problema "le hacía desistir de aprender y no le enseñaba[74]".

Destaca Julián Ribera muy acertadamente que uno de los factores clave para que la escuela de Ziryab pudiera arraigar en España fue la cantidad de transmisores inmediatos que realizaron la difusión, empezando por los miembros de su propia familia ya que de los diez hijos que tuvo Ziryab todos ellos practicaron el canto, aunque a distintos niveles[75]. Otro de los motivos de esta difusión exponencial fue claramente la instrucción de todas las esclavas cantoras que esparcieron al mundo las enseñanzas de Ziryab. En el *Muqtabis* se nos cita una larga nómina de nombres propios de estas, pero después de citar más de cuarenta nombres dice: "La relación de cantantes de ambos sexos que siguieron el estilo de Ziryab entre su época y el momento en que se redacta este libro sería fatigosa y difícilmente exhaustiva, pues la perfección es sólo de Dios"[76].

[73] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 208.
[74] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p.129.
[75] *Ibid.*, p. 130.
[76] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 211.

Esta escuela cordobesa marcó la pauta a seguir y tuvo gran influencia sobre otras escuelas que surgirían posteriormente en otras ciudades. Entre ellas, la escuela sevillana que destacó por el prestigio musical de sus intérpretes, así como por la fabricación y exportación de instrumentos musicales. Sin embargo, con el fin del califato y la falta de estabilidad política en Córdoba, gran parte de sus intelectuales se verían obligados a emigrar a la Marca Septentrional (cortes de Zaragoza, Tudela y Albarracín), como hizo al-Kattani (951-1029), quien bajo el amparo de los Banu Razin fundó una importante escuela musical[77]. Además de poeta y mecenas, al-Kattani fue médico de Almanzor[78] y maestro de Ibn Hazm, y supo trasplantar con éxito a Albarracín el modelo de escuela que había sido instaurado por Ziryab en Córdoba.

> Las fuentes literarias, además de testimoniar el apoyo recibido a la Escuela Cordobesa por parte de los nobles y mecenas de la música, centran su atención en el médico cordobés Ibn al-Kattani, dedicado a la formación y cuidada educación de esclavas-cantoras cristianas (*rumiyat*) y musulmanas (*qiyan*), que estaban destinadas a formar parte de las orquestas (*sitaras*) al servicio de los emires y nobles andalusíes[79].

Ibn al-Kattani se jactaba de las cualidades y el virtuosismo que atesoraban las esclavas-cantoras de sus escuelas situadas en Córdoba y Albarracín y el elevado precio de venta que alcanzaban[80]. Para formarnos una idea del grado de formación, características físicas y cualidades artísticas que debían reunir las cantoras profesionales, reproducimos una cita de Ibn Bassam a propósito de una cantora adquirida por el emir Ibn Razin de los Banu Razin de Albarracín:

> Nadie vio, en su época, mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor, más destacada en el arte de escribir, en la caligrafía, de cultura más refinada, de dicción más pura; no cometía

[77] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…*, *op. cit.*, p. 158.
[78] Recordemos que para los árabes el médico se encargaba de curar el cuerpo y los músicos curaban el alma, por lo que era muy común encontrar profesionales que, como en el caso de al-Kattani, dominaban ambas ciencias.
[79] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…*, *op. cit.*, p. 158.
[80] CORTÉS GARCÍA, Manuela: "Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos". RCEHGR. Granada, 2012, p. 38.

> ninguna falta dialectal en lo que escribía o cantaba, tantos eran sus conocimientos de morfología, lexicografía y métrica; incluso sabía de medicina, historia natural, anatomía y otras ciencias en las que los sabios de la época se hubieran revelado inferiores. Sobresalía en el manejo de las armas (*tiqaf*), en el volteo con escudos de cuero, en los juegos malabares con sables, lanzas y afilados puñales; en todos ellos no tenía pareja, igual ni equivalente [81].

Nos lo confirma Ibn Jaldún cuando nos cuenta que la herencia dejada por Ziryab en al-Andalus se transmitió de generación en generación hasta la época de los reinos de taifas:

> Parte importante de este legado se conservó en Sevilla, desde donde luego pasaría a Túnez y el Magreb. Allí se mantiene todavía, a pesar del declive cultural de la zona y de la debilidad de sus estados. Pues la música es un arte que surge cuando existe un alto grado de civilización y por ello es la primera actividad en desaparecer cuando una sociedad comienza su decadencia[82].

Miniatura de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

[81] PÉRES, Henry: *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1990, p. 387.
[82] IBN JALDÚN: *Introducción a la Historia*. Sevilla, 1985, p. 117.

Hasta la muerte de Ibn Zaydun en el año 1070, Córdoba fue el centro de la poesía, la música y el canto, además del poder político, económico y militar[83]. Tal como recoge Perés en su obra citada: "Era en Córdoba donde, en una especie de academias-conservatorios, se daban las enseñanzas más eclécticas y los conocimientos más variados a las esclavas músicas y cantantes"[84]. La costumbre de disponer de este tipo de orquestas también pasaría a los cristianos del Norte que adoptarían determinadas usanzas musulmanas, y que se mantuvo hasta después de la Reconquista como atestigua el mismo caso de Alfonso X el Sabio.

Ibn Bassam, historiador y antólogo portugués del siglo XII acogido a la corte cordobesa, corrobora en su obra *al-Dajira* el carácter de continuidad que presentaba la Escuela Cordobesa con respecto a las técnicas y estilos orientales. Los cantos de Medina y del Hiyaz serían los preferidos de los andalusíes: este tipo de cantos se interpretaban sobre la base melódica de uno de los modos musicales más antiguos, al-Hiyaz, conservado hasta hoy en el contexto de la música clásica árabe y andalusí[85]. Como también recoge el dato de que muchas de las cantoras especializadas que se formaban en la escuela cordobesa "eran vendidas a altos precios a las cortes musulmanas, cristianas y europeas"[86], donde visibilizaban la riqueza y el estatus de sus dueños ya que se convertían en emblema del poder de estos.

Manuela Cortés nos detalla en su artículo citado a propósito de la formación que recibían las esclavas cantoras:

> (…) A la formación básica centrada en las disciplinas humanísticas a menudo se sumaba el conocimiento del arte caligráfico. El aprendizaje de la recitación y salmodia coránica era fundamental en la creación de la base lingüística, semántica y rítmica, que les permitía el profundizar en las distintas técnicas de memorización, vocalización, declamación y modulación de la poesía árabe clásica que estaba basada, en principio, en la *qasida* oriental y el conocimiento de la prosodia (*al-arud*), facilitando la adaptación del ritmo poético al musical y, después, en la moaxaja y el zéjel andalusí (siglos X-XV). Este conocimiento les permitía acceder a su especiali-

[83] MAHMUD SOBH: "La poesía árabe, la música y el canto", en *Anaquel de Estudios Árabes*, 1995, p.175.
[84] PERES, Henry: *Op. cit.*, p. 45.
[85] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…*, *op. cit.*, p. 155.
[86] *Ibid.*, p. 158.

> zación en la composición musical, la instrumentación, el canto o la danza y a recibir la conocida como *iyaza*. Se trataba de una especie de certificado que acreditaba los conocimientos adquiridos y les permitía poder ejercer la enseñanza, documento que era habitual en la cultura islámica y se aplicaba tanto a mujeres[87] como hombres al terminar el aprendizaje[88].

La escuela que Ziryab inició en Córdoba, precursora de otras escuelas de ciudades andalusíes importantes como Sevilla o Toledo, atrajo a estudiantes de más allá de los Pirineos. Posteriormente, Alfonso X el Sabio fundó una cátedra de música en la universidad de Salamanca. Gracias a esta red de centros de enseñanza, cuyas aportaciones se extenderían también por las redes monásticas, la difusión de este saber se propagaría de forma exponencial hacia el occidente europeo. "(…) La creación de este conservatorio de música y canto, permite una amplia difusión del conocimiento teórico y práctico de la música, cuya metodología se difundirá y se imitará tanto en el Magreb como en Europa"[89].

Otras aportaciones: protocolo y trato social

Otro aspecto en el que Ziryab hizo importantes aportaciones fue en el relativo al protocolo y ceremonial de la corte. A medida que esta se hacía más compleja en cuanto a la jerarquía de su sistema administrativo, evolucionaban también los códigos de etiqueta y puesta en escena de los agentes del poder. Dentro de estos códigos, otro símbolo de la autoridad emiral fue el tiraz o las manufacturas de tejidos reales que poseía en monopolio el emir cordobés y que le permitían diferenciar a través de la vestimenta el lugar que ocupaba cada uno en relación al poder o en su escalafón de palacio. Físicamente este taller se ubicaba en la zona nordeste de la medina de Córdoba[90] y contaba con una compleja organización, además de emplear a numerosos trabajadores y administrativos. Las prendas que se fabricaban allí, además de usar en su confección hilos de oro y plata, estaban realizadas con materias primas de gran calidad (sedas y tintes), prohibitivas para la mayoría de

[87] Se tiene constancia documental de la existencia de 116 mujeres sabias en al-Andalus. *Cfr. Las mujeres sabias en al-Andalus,* de Mª Luisa Ávila.
[88] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…, op. cit.*, pp. 170-171.
[89] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 300.
[90] MANZANO MORENO, Eduardo: *Op. cit.*, p.70.

la población, y llevaban grabadas palabras alusivas a los atributos del gobernante que funcionaban como logotipo real y enaltecían a los que las llevaban, distinguiendo a los funcionarios y miembros de la corte. Una parte de la producción del tiraz se destinaba probablemente a los funcionarios de la corte cordobesa a los que se proveería "desde el turbante hasta la ropa interior"[91], mientras que otra, como ocurría en el califato,

> (…) estaba destinada a las vestiduras de honor (*jil´a*), con las que el califa obsequiaba tanto a aliados con los que quería establecer un vínculo diplomático como a los miembros de la administración cordobesa que prestaban algún servicio señalado. La exhibición de tales vestiduras y telas suponía una evidente marca de estatus para quien las lucía, no sólo como prueba patente del especial vínculo con el califa omeya del que daban testimonio, sino también por su alto valor intrínseco[92].

Prueba del valor económico de estas prendas es que se heredaban de unas generaciones a otras, y en caso de apuro económico se podían vender o alquilar.

Otro recurso clave para Ziryab fue su condición de hábil conversador. Conocía "las historias de los soberanos, conductas de los califas y anécdotas de los sabios"[93], sabiendo tratar a cada persona en función de su clase social y dominando el arte de la etiqueta y del protocolo de palacio, hasta el punto de dictar las normas que imperaban en él. "Todo el mundo le pedía consejo, y los seguía al pie de la letra. Ningún influjo de la delicada y elegante civilización abasí podía ser más directo ni profundo"[94].

> Ziryab juntaba a estas grandes cualidades suyas el no ser lego en puntos de elegancia y humanidad múltiples, sabiendo tratar correctamente y distinguir a las distintas clases de personas, poniéndose a su altura al hablarles. Practicaba la etiqueta de la tertulia y la buena conversación, el experto servicio de los príncipes y diversas especialidades de alta sociedad como ninguno de su oficio, hasta el punto de que los monarcas de Alandalus y sus cortesanos tomaron

[91] MANZANO MORENO, Eduardo: *Op. cit.*, p.70.
[92] *Ibidem.*
[93] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 199.
[94] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, p. 173.

> por dechado cuantas normas de comportamiento les dictó, según su parecer, en cuanto a perfumes, sahumerios y alimentos, normas que hasta hoy se practican y se le atribuyen[95].

En palabras de Julián Ribera:

> Ziryab, además de ser excelente poeta, como también lo fue su hijo Ahmed, era instruidísimo en varias disciplinas: astronomía, geografía, física, política, meteorología, etc (…). Poseía gran penetración y agudeza; sabía mil cosas ingeniosas; conocía todos los ramos de la literatura; en el trato social era delicadísimo y atento (…). Su conversación era amenísima; su urbanidad, exquisita; cualidades a propósito para la corte, cual ninguno de su oficio poseyó.
>
> Los personajes principales de Córdoba y los oficiales palatinos lo tomaron como tipo de imitación, como modelo, aceptando las prácticas de Ziriab como reglas de conducta social y urbana. Hasta las comidas suyas se pusieron de moda en Andalucía: muchas de ellas pasaron a ser costumbres que se conservaron hasta siglos posteriores, unidas a la memoria y nombre de Ziriab, a quien las adjudicaban como introductor[96].

Estética

Pero es que además el músico Ziryab abrió un instituto de belleza y estética que fue muy apreciado en la época manteniendo su nombre de "El baño de Ziryab", pues se trataba de un hamman, hasta tiempos de Abderramán III según nos refiere el Muqtabis II-1. Y es que, a excepción de la aristocracia y gobernantes que podían permitirse tener un *hamman* en su propia casa, el resto de la población tenía por costumbre ir una vez a la semana a los baños de vapor públicos que recibían en horario de mañana a clientes masculinos y en horario de tarde a público femenino. A finales del siglo X Córdoba llegó a tener entre trescientos y cuatrocientos baños.

> La estancia en el baño moro, que se prolongaba varias horas, era un motivo de diversión, sobre todo para las mujeres, quienes, como en un salón, se reunían con sus amigas, merendaban incluso, y procuraban deslumbrar a las demás por la belleza y finura de su

[95] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 203.
[96] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, pp. 127-128.

> ropa blanca. Peinadoras (*mashita*) -las mismas que emperifollaban a las novias el día de la boda- prestaban sus servicios a las bañistas; las depilaban, les ponían alheña, les daban pomadas, les ungían el pelo con perfumados aceites (sobre todo con el de civeto -*galiya*; español, *algalia*- que era el más estimado), y les vendían toda clase de ungüentos (*duhn*) para el cuidado de la piel y de saquitos de polvos aromáticos para los vestidos[97].

Y el arreglo y la presentación física eran fundamentales para subir el precio de mercado que un interesado podía llegar a pagar por una esclava. Y el músico Ziryab, además de todas sus aportaciones musicales procedentes de Oriente, trajo con él todo el refinamiento y lujo de la gastronomía, reglas de comportamiento social, indumentaria y estética de la exquisita Bagdad, la ciudad más importante del mundo conocido hasta ese momento. Fue Ziryab quien puso de moda en al-Andalus la costumbre de vestir de blanco durante los meses de verano, dejando los otros colores para el resto del año y adoptando prendas de mayor o menor abrigo según la estación climatológica. También fueron aportaciones suyas la forma de arreglarse el pelo cortado con flequillo, el uso del desodorante a base de óxido de plomo, desconocido hasta el momento en al-Andalus (hasta ese momento reyes, aristócratas y cortesanos combatían el sudor inútilmente con polvo de rosas y flores de arrayán), y el gusto por la depilación corporal.

También era maestro en el uso de aromas y perfumes, que sabía crear a partir de las materias primas que los componían: maderas preciosas, sustancias fijadoras del aroma, mezclas de maderas aromáticas para pebetero, cosméticos, polvos, "y otras cosas que muchos cortesanos no conocían, y los reyes que las conocían no dominaban, siendo él quien trazó el camino y colmó la carencia, seguido por la posteridad"[98]. En esta época llegaban a Córdoba procedentes de puertos de la India e incluso de la China naves cargadas de almizcle, madera de áloe, alcanfor, canela y otras especias[99].

Todas estas aportaciones no solamente fueron adoptadas por los principales de la sociedad, sino que estos a su vez hicieron que sus respectivos esclavos y esclavas también los adoptaran, constituyendo

[97] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Historia de España, España musulmana*. Espasa-Calpe, Madrid, 1973, vol. V, p. 279.
[98] IBN HAYYAN: *Op.cit.*, p. 206.
[99] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, vol. IV, p. 170.

una auténtica revolución estética y social. Según Lévi-Provençal, "bajo el arbitraje indiscutible de Ziryab, la corte y la ciudad cambiaron sus trajes, sus muebles y su cocina, y bastantes siglos después el nombre de este Petronio árabe era todavía invocado siempre que una nueva moda hacía su aparición en los salones de la Península"[100]. En tiempos de Abderramán III, a pesar de que este intentaba hacer de su reino un mundo diferente del resto del Oriente, "no había podido impedir que la tradición oriental persistiera viva y traspareciese en muchos aspectos de su economía: Córdoba seguía siendo en muchos casos tributaria de Bagdad; el decorado de su vida lujosa, los trajes y los muebles de su alta sociedad llevaban todavía la marca de un Ziryab"[101].

Gastronomía y ajedrez

En cuanto al apartado de gastronomía, fue Ziryab quien introdujo el orden que debía seguirse a la hora de degustar los platos, comenzando por entrantes y sopas, seguidos de platos de carne o aves y terminando por postres dulces. Descubrió el manjar de comer espárragos tal como se hacía en Oriente, ya que en al-Andalus no se comían a pesar de tenerlos entre su vegetación autóctona. No solamente dio a conocer la forma de cocinarlos y aderezarlos, sino que también informaba de sus propiedades beneficiosas para el organismo por ser diuréticos, limpiar la uretra y la vejiga, disolver los cálculos, templar los humores y ser afrodisíacos. Información que dio lugar a que cordobeses de todas las clases sociales se aficionaran a comerlos. A él se atribuyen distintas recetas de cordero guisado con verduras, caldos laxativos de hermosos colores, hierbas refrescantes finas especiadas, croquetas de carnes finas y aves sabrosas para mojar en sopas[102].

En el apartado de repostería dio a conocer los dulces de azúcar y miel, como nuégados y almendrados, buñuelos, alfeñiques blandos y duros, azúcar empedrado con frutos secos como pistachos y avellanas para usarlos de acompañamiento con la bebida, barquillos con pasta de miel, así como distintos tipos de digestivos y de compotas especiadas para reparar el estómago. Muy celebrado fue su modo de preparar el guiso de habas, que remojaba y suavizaba previamente para evitar la costra seca y dura antes de freírlas, cocinándolas en un recipiente de

[100] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Op. cit.*, vol. IV, p. 173.
[101] *Ibid.*, pp. 347-348.
[102] IBN HAYYAN: *Op. cit*., p. 204.

barro a fuego lentísimo y consiguiendo mayor sabor y suavidad que la forma local de prepararlas, por lo que fue adoptado unánimemente y fue bautizado con el nombre de *ziryabi* en su honor[103].

Es de destacar, que al igual que le ocurría con la música, Ziryab sabía las aplicaciones terapéuticas de cada alimento, su composición y efectos sobre el organismo. Todo esto sin dejar atrás el protocolo que acompañaba a su gastronomía: como el uso de copas de cristal fino desechando las de oro y plata. Recordemos que uno de los sabios áulicos de Abderramán II, Ibn Firnas, descubrió la fórmula de la fabricación del cristal sirviéndose de maquinaria inventada por él. También introdujo el uso de finos manteles de cuero, en lugar de comer sobre las mesas de madera, más fáciles de limpiar y que más tarde se convertirían en uno de nuestros productos estrella, adoptando estas manufacturas de cuero repujado el nombre de nuestra ciudad: cordobán.

Miniatura del *Libro de los juegos* de Alfonso X el Sabio.

También muchos historiadores, entre ellos Lévi-Provençal, lo señalan como el introductor del juego del ajedrez en España así como de varias costumbres y supersticiones persas que todavía perduran. En el caso concreto del ajedrez, juego de gran valor estratégico de cara a la planifi-

[103] IBN HAYYAN: *Op. cit*., p. 205.

cación bélica, pronto fue adoptado por la corte leonesa "junto con toda la terminología de la marcha del juego y de las piezas del tablero"[104]. Quedaría recogido en el *Libro de los juegos* de Alfonso X el Sabio, también llamado *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas* en el siglo XIII. Se difundió rápidamente entre la nobleza y el clero, llegando a estar prohibido en determinadas épocas para el pueblo llano, lo que nos da una idea de la importancia que poseía. Al-Mutamid en el siglo XI, al igual que otros soberanos, poseyó tableros de maderas preciosas y de marfil incrustado con oro[105]. El único original que se conserva del libro está en la biblioteca del Escorial, tiene 98 páginas y 150 ilustraciones a todo color que recogen las jugadas más antiguas de ajedrez que se conocen en Europa.

Conclusiones

Así pues, se puede concluir que el músico Ziryab fue representante directo de la escuela clásica de los Mosulíes de Bagdad, la más eminente de la Edad de Oro de la música oriental, que fue la escuela musical que llegó a predominar en al-Andalus, desbancando a la escuela de Medina gracias a la condición de Ziryab como artista excepcional[106]. Su papel fue fundamental en la transmisión del repertorio oriental y en la fundación de la primera escuela-conservatorio de música en occidente. Importó a Córdoba en el siglo IX los sistemas pedagógicos instrumentales y vocales junto a todo el conocimiento teórico y práctico de la música árabe, "basado en los ritmos, modos, canciones, géneros poéticos y estilos importados de las cortes abasíes de los califas Muhammad al-Mahdi (775-785) y Harun al-Rasid (786-809)"[107]. Esta escuela cordobesa fijó el modelo y fue pionera, precediendo a importantes escuelas musicales posteriores de al-Andalus, como la de Sevilla, Málaga, Toledo, las de la Marca Superior (Zaragoza, Tudela y Albarracín), la levantina (Murcia, Játiva, Denia y Valencia), la de Granada y las del Magreb o Próximo Oriente.

Asimismo, el músico Ziryab configuró y desarrolló la nuba estando ya en al-Andalus como forma principal de la música árabe clásica[108],

[104] LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *Historia de España V, España musulmana*. Madrid, 1973, p. 288.
[105] *Ibidem.*
[106] RIBERA TARRAGO, Julián: *Op. cit.*, p. 131.
[107] CORTÉS GARCÍA, Manuela: *Estatus de la mujer…*, *op. cit.*, p. 173.
[108] *Ibidem.*

que daría pie a las formas estróficas andalusíes por excelencia: la moaxaja y el zéjel, y que entrelazarían musicalmente a las tres grandes culturas de al-Andalus: hebrea, árabe y cristiana. También fue mérito suyo mejorar las características constructivas y acústicas del laúd, instrumento de referencia de la música árabe "sobre el que se forjaría la teoría musical árabe oriental y, como receptáculo, la andalusí"[109].

A sus aportaciones musicales habría que sumar aportaciones de otra índole que abarcan todos los campos (protocolo del Estado, estética, gastronomía, usos sociales…) de una cultura claramente superior, como era la cultura abasí procedente de Bagdad, cuando esta era la ciudad más importante, grande, rica, y que más ciencia generaba del mundo civilizado.

> La civilización de Al Andalus se convierte pues en la heredera directa de las artes y de la filosofía de Bagdad a través de un personaje excepcional: Ziryab. Su llegada es de una importancia crucial ya que marcó un cambio decisivo en la evolución de la historia musical árabe y en la vida artística de Al Andalus, estableciendo los acervos teóricos y prácticos de la escuela de Bagdad y aportando innovaciones personales dignas del talento de un precursor[110].

Y de esta manera Córdoba, como capital del emirato y gracias a la figura de Ziryab, se constituye en ciudad de referencia en todas las áreas aludidas, ejerciendo su influencia sobre el resto de al-Andalus, de la Península Ibérica y del Próximo Oriente, influencia que perdurará hasta la época de los reinos de taifas[111].

[109] CORTÉS GARCÍA, Manuela: "Escuelas musicales…", art. cit., p. 42.
[110] ALAOUI, Amina: *Op. cit.*, p. 297.
[111] Este trabajo académico, sin ánimo de ser exhaustivo, recoge la principal información obtenida en el transcurso de la realización (aún sin concluir) de mi tesis doctoral sobre Ziryab, figura todavía bastante desconocida del patrimonio de nuestra ciudad.

FERNANDO DE LAS INFANTAS, UN COMPOSITOR EN LA CÓRDOBA DEL SIGLO DE ORO (ca. 1534-1609)

JOSÉ LUIS RUIZ VERA
Profesor de Educación Secundaria

En el siglo XVI la música española asiste a un espectacular florecimiento, equiparado en brillantez a la que exhiben las artes plásticas y la literatura de este período. La obra de una pléyade de polifonistas como Francisco Guerrero, Juan Navarro, Melchor Robledo, Rodrigo de Ceballos, Mateo Flecha el joven, Francisco Soto de Langa, Santos de Aliseda, Juan Esquivel de Barahona, Tomás Luis de Victoria -mucho antes Cristóbal de Morales-, y un largo etcétera de maestros, eleva nuestro lenguaje sonoro a los mismos ámbitos que el de los maestros franco-flamencos e italianos; aportando, además, una austera dosis de recursos técnicos y estéticos con los que alcanza altas cotas de expresividad, delicado lirismo y emoción, que son las que han propiciado la denominación de esta época, con toda propiedad y justo título, como el "Siglo de Oro" de la música española.

Esta prodigiosa eclosión no volverá a materializarse en la historia de nuestra cultura musical hasta los años finales del siglo XIX, con figuras de la categoría de Albéniz, Turina, Granados y Manuel de Falla.

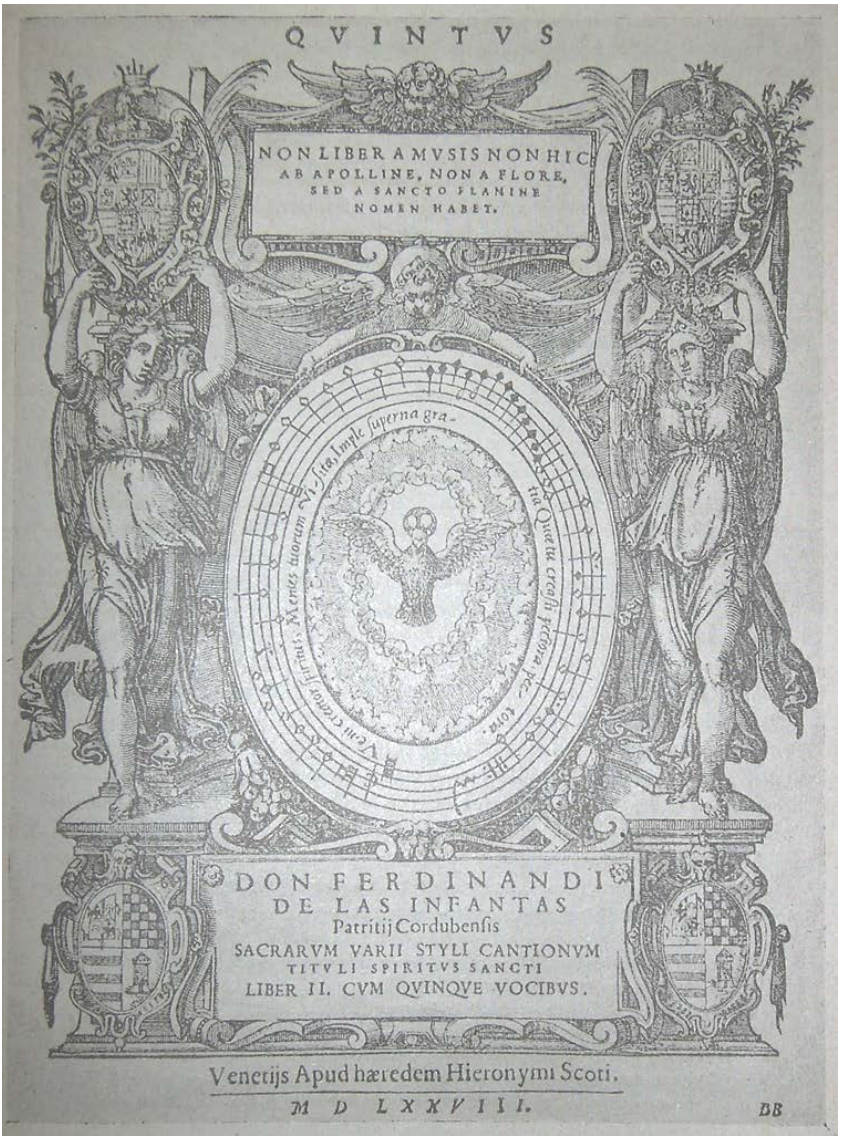
La ciudad de Córdoba, que en líneas generales durante esta época vive su mayor período de expansión demográfica y prosperidad económica, posee la gloria de ser la cuna de Fernando de las Infantas y de contar entre sus próceres con uno de los compositores más importantes de su tiempo, que aunque bastante desconocido por sus paisanos, sin embargo es el más universal que haya dado la ciudad.

Orígenes familiares y nacimiento

A falta de algún documento original que pueda certificar el nacimiento del polifonista en la ciudad de la Mezquita, ya que los libros de bautismos de San Juan de los Caballeros, collación en la que pudiera haber tenido lugar su nacimiento, comienzan en 1543[1], y los de la

[1] RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, o sean Apuntes para su Historia.* Librería Luque-Editorial Everest. Córdoba-León, 1981, p. 454.

mayoría de las parroquias de la ciudad empiezan a escribirse en la primera mitad del siglo XVI, la primera afirmación sobre sus orígenes la aporta el propio personaje, que en todas sus obras no duda en declararse como *patritii cordubensis*; en un memorial dirigido al rey Felipe III se presenta como "sacerdote de Córdoba", y en el elogio que Cerone le dedica en *El Melopeo y maestro*, junto al nombre del músico añade el gentilicio de su patria chica.



Portada del Libro II de motetes. Fuente: R. Mitjana.

Según Rafael Mitjana -que sigue la *Historia de Córdoba* de Andrés de Morales y Padilla-, el origen del apellido "de las Infantas" lo adopta Juan Fernández de Córdoba, bisabuelo del bisabuelo del músico, cuando tras la muerte de Pedro el Cruel, en 1369 acompañó a Inglaterra a dos de sus hijas, que al contraer matrimonio con Juan de Gante, duque de Lancáster, y Edmundo de Langley, conde de Cambridge y futuro duque de York, el cordobés recibe de Eduardo III, padre de ambos contrayentes, el privilegio de así nombrarse y el escudo de armas que con alguna variante se exhibe al pie de las portadas de las publicaciones del compositor, razón más que suficiente para que su descendiente pudiera titularse de *patritii cordubensis*[2].

El abuelo paterno del compositor fue el valeroso caballero de la ciudad de Córdoba don Antonio de las Infantas, al servicio de los Reyes Católicos en las guerras contra el reino de Granada, donde en un alarde heroico protagonizó un lance en defensa del propio rey. En recompensa a sus hechos de armas recibió una encomienda de la orden militar de Santiago, conociéndolo desde entonces sus conciudadanos con el título de "el Comendador"[3]. Fue jurado de la collación de San Juan de los Caballeros, donde tenía su morada, en la actual calle de Saravia -llamada también de los Infantas-, esquina a la plaza de Pineda[4].

El padre de nuestro personaje fue Luis de las Infantas, cuarto hijo varón del comendador. Contrajo matrimonio con doña María de Herrera, hija de don Juan de Herrera, alcaide de Priego y de Aguilar de la Frontera, familia de elevada alcurnia en Córdoba[5].

Una de las aportaciones del trabajo de don José de la Torre es la localización del domicilio en que pudo nacer el compositor hacia 1534, situado en la misma collación de San Juan de los Caballeros, en unas casas donadas a don Luis por su hermano Fernando, en la calleja de Pan

[2] MITJANA, Rafael: *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y Músico*. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1918, p. 13.
[3] RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Op. cit.*, p. 452.
[4] *Ibid.*, p. 457.
[5] TORRE Y DEL CERRO, José de la: "Fernando de las Infantas, músico y teólogo", en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (BRAC)*, 32 (1931), 169. Mitjana, al seguir para la genealogía la obra de Andrés de Morales, equivoca el nombre de la madre del polifonista llamándola Elvira, en lugar de su verdadero nombre, María, ratificado por De la Torre al localizar en los protocolos de Córdoba la carta de tutela de sus hijos menores, otorgada tras la muerte de don Luis de las Infantas. Este error se reitera en cuantos se han ocupado de la biografía del músico sin conocer el trabajo del archivero cordobés.

y Conejo, ubicadas junto a otras de la herencia de su padre -a las que se fue a vivir cuando contrajo matrimonio[6]-, sin otra indicación respecto a su emplazamiento que la de tener como linderas unas casas del Cabildo eclesiástico, posiblemente en la actual calle de Barroso[7]. Esta vivienda aledaña, propiedad de la Catedral, pudo arrendarse al hermano mayor de Fernando, pues en 13 de febrero de 1540 remataron "la casa de la calleja de Pan y Conejo en Antonio de las Infantas, en mil y doscientos y cincuenta maravedíes y dos pares de gallinas"[8]. Días más tarde, el 16 de febrero, "Luis de las Infantas y Diego Bañuelo, vecinos de Córdoba, fiaron a Antonio de las Infantas, hijo del susodicho, en el por vida de las casas que tomó en la calleja de Pan y Conejo"[9].

Azulejo de la calleja de Pan y Conejo.

Los precedentes testimonios documentales sirven a De la Torre para refutar la localización de la casa en la que supuestamente nació el compositor, en el número 3 de la calle Duque de Hornachuelos, ya desaparecida, lugar en el que en la sesión de 6 de diciembre de 1930, y a propuesta de don Rafael Vich Bennasar, maestro de capilla de la Catedral, la Real Academia hizo suyo el acuerdo de colocación de una lápida conmemorativa del artista. La iniciativa del maestro Vich tenía como base la coincidencia de los cuarteles que blasonan los escudos nobiliarios representados en las portadas de las obras musicales de

[6] *Id*.
[7] *Ibid*., p. 173.
[8] ARCHIVO CATEDRAL DE CÓRDOBA (ACC), *Actas Capitulares*, t. 11, f. 143r.
[9] *Ibid*., f. 144r.

Fernando de las Infantas y los que flanqueaban el balcón principal de la citada mansión, aunque inscritos en aquellos los correspondientes a los apellidos Infantas, Muñiz de Godoy, Aguayo y Carrillo, faltando en estos el del segundo linaje[10].

Don Luis de las Infantas muere en diciembre de 1546, dejando como herederos a sus cinco hijos: Teresa Múñiz de Godoy y Antonio de las Infantas, ya mayores de edad; Pedro Múñiz de Godoy, María y Fernando de las Infantas, aún niños. El archivero don José de la Torre localizó la carta de tutela notarial, fechada en 3 de enero de 1547, que nombra a su madre, María de Herrera, "por tutora e curadora de los dichos menores", el cual es el primer documento original que recoge el nombre de nuestro personaje. El protocolo es otorgado por sus hermanos Pedro y María, en nombre propio y en representación de Fernando, pese a la escasa diferencia de edad que el escribano aprecia entre ellos: Pedro, de 14 años; María, de 12, y Fernando, menor de 14 años[11]. El instrumento notarial corrobora su vecindad en la collación de San Juan de los Caballeros de esta ciudad, recoge la fecha y el escribano que redacta el testamento de su progenitor, certifica la mayoría de edad de sus hermanos Antonio y Teresa, informa del detalle anecdótico de la incapacidad de la madre para escribir, careciendo además de las firmas del polifonista y de su hermana María:

> (...) Lunes, tres días del mes de Enero del año del nasçimiento de Nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e quinientos e quarenta e siete años (...), pareçieron el señor Pedro Muñiz de Godoy, mayor que se dixo e por su aspeto paresçía de catorze años, e la señora doña María de las Infantas, mayor que se dixo e por su aspeto paresçía de doze años e menores de veinte e çinco, por ellos e en nombre de Fernando de las Infantas, menor de catorze años, todos tres hermanos, hijos ligítimos del noble cavallero Luis de las Infantas, difunto, que aya santa gloria, e de la señora doña María, que fue su ligítima muger, vecinos de la dicha çibdad en la collación de San Juan (...)[12].

[10] TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 159 y 161.
[11] Según declaración propia, cuando en 1601 da a la estampa en París su *Tractatus de Praedestinatione* debía de contar, a tenor de lo que manifiesta en su Prólogo, sesenta y siete años, por lo que hubo de nacer en 1534, y por lo tanto tenía unos doce años de edad en el otorgamiento de esta escritura. MITJANA, R.: *Op. cit*., p. 13.
[12] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 192.

La educación y la formación musical de Fernando de las Infantas

No volvemos a encontrar otro testimonio de nuestro artista hasta finales de mayo de 1556, cuando contaría unos 22 años. Nada, por tanto, conocemos de su infancia y juventud, y, menos aún, de todos los aspectos que conciernen a su educación artística y a la formación intelectual y humana.

Los bienes materiales de la familia del compositor pudieron bastar para proporcionarle una formación general, sólida educación musical y un remanente económico que diera sustento a las necesidades materiales de la vida. Sin embargo, el bagaje literario y humanístico recibido debió de ser de escasa solidez, a juzgar por el latín empleado en su *Tractatus de Praedestinatione*, plagado de italianismos, poco correcto y nada elegante, realidad que se confirma en las declaraciones del propio autor, según las cuales no poseía el dominio de la lengua latina, teniendo que concebir originariamente su trabajo en italiano[13].

El prólogo *ad lectorem* que abre la citada obra, aunque escrito en tercera persona, aparece como una confesión autobiográfica en la que se nos manifiestan interesantes rasgos de la personalidad de su autor[14]. De acuerdo con esta fuente, la educación literaria del joven músico cordobés debió de ser bastante limitada, pues, según él mismo cuenta, en su juventud demostró muy poca afición a las bellas letras, ya que su apasionada dedicación a la música le impidió entregarse a otros estudios[15].

Otra prueba de las carencias culturales más básicas del personaje es el torpe manejo de la lengua materna, con un estilo enrevesado y falto de claridad expositiva, tal como podemos apreciar en la redacción de los memoriales dirigidos a la Corona. Por otra parte, cuando rechaza con acritud y desprecio el gusto y la dedicación a la lectura de la buena literatura, únicamente menciona a escritores italianos como Dante, Petrarca, Ariosto, pareciendo desconocer a los más aclamados autores españoles[16].

Aunque son frecuentes en la época los contratos privados ante escribano público entre maestros que trataban directamente con el padre o tutor las materias a impartir, el tiempo en que se desarrollarían, la

[13] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 7.
[14] *Id.*
[15] *Ibid.*, p.17.
[16] *Id.*

forma de la enseñanza y las condiciones de pago[17], no podemos obviar, en lo que se refiere a la formación del compositor, el deprimente panorama educativo de la ciudad de Córdoba en la primera mitad del siglo XVI. Esta situación impulsa a don Antonio Fernández de Córdoba, II señor de Belmonte, a la fundación de un centro dedicado a las enseñanzas de Filosofía y Teología, que se establecería en el convento de San Pablo. Los albaceas del fundador pactan con el prior de San Pablo las condiciones para la erección del colegio, en el que la mayoría de los colegiales serán religiosos de la propia orden, constituyendo los becarios seglares una minoría, lo que causa un notorio malestar en la ciudad al contravenir los deseos e intenciones del fundador de proporcionar educación a los hidalgos cordobeses[18].

La misma carestía documental impide dar satisfacción a todos los interrogantes que nos planteamos sobre la formación musical del artista: ¿A qué edad comienza?, ¿En qué lugar la recibe?, ¿Quién o quiénes fueron sus maestros? Una vez más es el ya citado prólogo el que desvela, en confesión del propio autor, "que desde muy temprana edad -*ab incunabulis*-, había llevado una vida tranquila y solitaria a la que por naturaleza se inclinaba, dedicándose a cultivar el arte de la Música"[19].

Según la carta de tutela aludida, nuestro músico permanecía en el domicilio paterno a la edad de doce años, por lo que suponemos que toda su infancia y adolescencia transcurrió en Córdoba. Aceptando tal posibilidad, la Catedral pudo ser la institución que le inició y formó en los secretos del arte de la composición, si bien por el momento no se ha encontrado documento alguno que permita acreditar tal presunción.

Desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XIX, las catedrales españolas sirvieron eficazmente de escuelas de enseñanza musical altamente cualificadas, mucho antes de que estas funciones fueran encomendadas a los conservatorios.

Aunque a lo largo de todo el siglo XVI son bastante frecuentes las citas documentales que inciden en la pobreza de la fábrica de la catedral cordobesa, empeñada en la espléndida y costosa obra nueva del

[17] AGUILAR PRIEGO, Rafael: "Maestros cordobeses de primeras letras. Siglos XV al XVIII", en *BRAC*, 77 (1958), 125.

[18] ARANDA DONCEL, Juan: *Historia de Córdoba: 3. La época moderna (1517-1808)*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1984, pp. 165-167.

[19] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 15.

coro, crucero y capilla mayor que hoy admiramos, el obispo y Cabildo no escatimaron recursos en el transcurso de la centuria para dotar a su sede de una eminente plantilla de cantores, ministriles, veinteneros, organistas y maestros de capilla que contribuyeran con sus sones al realce de las cada vez más suntuosas ceremonias de los oficios litúrgicos[20].

Entre los maestros residentes en la ciudad que hubieran podido intervenir en la formación musical de Fernando de las Infantas tenemos que destacar al presbítero Alonso de Vieras, quien durante la infancia y primera juventud de nuestro personaje rigió el magisterio de capilla, cargo en el que permanece durante más de veinticuatro años, aunque con algunas breves interrupciones[21]. En 1546, cuando Fernando habría cumplido los 12 años, vuelve una vez más a Córdoba Álvaro de Cervantes, hermano del anterior, pero esta vez en el oficio de cantor tiple y con la obligación de enseñar canto de órgano, en sesiones de mañana y tarde, a los beneficiados, mozos de coro y otros clérigos que lo quisieran aprender[22]. Otros oficiales a los que en ese tiempo también hubiera podido acogerse para el aprendizaje de los secretos del arte musical pudieron ser el organista Chacón, tañedor de gran habilidad que, a juzgar por las generosas dádivas y aumentos de salario con que fue agraciado por el Cabildo, debió de gozar de reconocido prestigio y consideración, siendo sustituido poco antes de mediados de siglo, a

[20] FREXNEDA, Fray Bernardo de: *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdova*. Andrés Lobato. Antequera, 1577, ff. 34r-53r.

[21] Las funciones de la composición musical entre las obligaciones de este maestro están acreditadas por el acuerdo capitular de 22 de noviembre de 1538 en que "mandaron sus mercedes que Vieras, cantor, venga por quince días al principio de Tercia y de Vísperas, y se esté en su casa para hacer ciertas chanzonetas para la noche de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo", ACC, *Actas Capitulares*, t. 11, s/f. Agradezco la amabilidad de don Manuel Nieto Cumplido, canónigo archivero emérito de la Catedral de Córdoba, quien generosamente me hizo cesión de los documentos de esta época referentes a la música que se conservan en ese archivo.

[22] Cabildo de 1 de octubre, *ibid.*, t. 13, f. 111r. Este inquieto personaje rigió el magisterio de la catedral de Granada. Posteriormente, con frecuentes abandonos y reingresos, desempeña el mismo cargo en Córdoba entre 1525 y 1531, año en que vuelve a encargarse de la dirección de la capilla granadina, y sustituido por su hermano Alonso de Vieras al frente de aquella. La habilidad y valía de Álvaro de Cervantes está demostrada en la magnanimidad y buena acogida que el Cabildo cordobés le dispensa en la vuelta a su servicio, así como en la consideración que le otorgan los documentos de la sede granadina. *Vid*. LÓPEZ CALO, José: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. I. Fundación Rodríguez Acosta. Granada, 1963, pp. 152-153, 156 y 292.

causa de su avanzada edad y continuos achaques, por Gaspar de los Reyes[23].

Aunque entre las obligaciones de los maestros de capilla que ejercieron el magisterio durante los años en que tendría lugar la formación de Fernando de las Infantas estaba la de enseñar contrapunto y canto de órgano, en sesiones de mañana y tarde, a cualquier integrante de la plantilla de cantores e instrumentistas, como a los beneficiados, capellanes, sacristanes y mozos de coro de la Catedral[24], no tenemos noticias, ni los documentos justifican, la posibilidad de que seglares ajenos al templo se beneficiaran gratuitamente de esas clases que ofrecía la Iglesia.

Por otra parte, es más que probable que los hermanos Cervantes y Vieras hubieran podido intervenir en la formación de nuestro músico, pues tenemos noticias de que, además de cumplir con las obligaciones propias de su magisterio en la Catedral, ejercieron la docencia de manera particular. Tal es así que en 1547, los jóvenes Cristóbal de la Cruz y Alonso García, a los que Cervantes había enseñado canto de órgano, acuerdan con el cantor el perfeccionamiento de los conocimientos para concluir su formación:

> En Córdoua, honze días del mes de março, (...) otorgaron, de la vna parte, Álvaro de Çervantes, vecino de Córdoua a Santa María, y de la otra, Chrisptóbal de la Cruz y Alonso García, uecinos de Córdoba, y dixeron que por quanto los dichos (...) avían aprendido y sabían canto de órgano, y porque les convenía y hera nescesario, demás de aquello, saber çierto canto para poder yr liberalmente y servir en el coro a vn señor, (...) se conçertaron en esta manera: quel dicho Álbaro de Çervantes otorgó y se obligó de acabar de mostrar la dicha música de canto de órgano (...), aquellas cosas quales paresçiere que son menester para el dicho efeto (...)[25].

Aunque no está documentado, en los inicios de su formación musical, Infantas pudiera haberse acogido a esta modalidad de aprendizaje mediante clases particulares, posiblemente también bajo el magisterio de Alonso de Vieras, que tenía su domicilio muy cerca de la casa de aquél, junto al convento de Jesús Crucificado. El único testimonio de su labor docente fuera de la Catedral lo encontramos en 1545, cuando el caballe-

[23] Cabildo de 2 de junio de 1543, ACC, *Actas Capitulares*, t. 12, f. 87r.
[24] Cabildo de 21 de mayo de 1530, *ibid.*, t. 10, f. 137v.
[25] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 176.

ro cordobés don Francisco Cárcamo de Figueroa, vecino de la ciudad de los Ángeles, en la Nueva España, puso a cargo del maestro a su hijo Francisco, de 10 años de edad, para que durante cinco años le enseñase a leer y escribir, en latín y romance, gramática, canto llano y de órgano[26].

No obstante, con este único testimonio de ejercicio de la docencia no creemos estar en condiciones de justificar que el maestro Vieras regentara una academia o colegio, tal como supone De la Torre y posteriormente han divulgado otros autores[27].

A mediados de 1556 el Cabildo cordobés nombra por ayudante de Alonso de Vieras a Rodrigo de Ceballos[28], compositor reputado de singular valía, y aunque Fernando de las Infantas ya rondaba los 22 años y su formación musical estaría totalmente consolidada, no es descartable que pudiera haber recibido los consejos de aquel artista. Es interesante señalar que por entonces Ceballos pasa algún tiempo en Sevilla, lo que aprovecha el cabildo hispalense para encargarle la copia de los nuevos libros de canto de órgano, a fin de sustituir los cantorales con música de técnica y estilo "antiguo" por aquéllos con "la mejor música que agora ay", y donde encontramos compositores como Guerrero, Josquin, el propio Ceballos, Morales, Fernández de Castilleja, Escobar y Gombert[29].

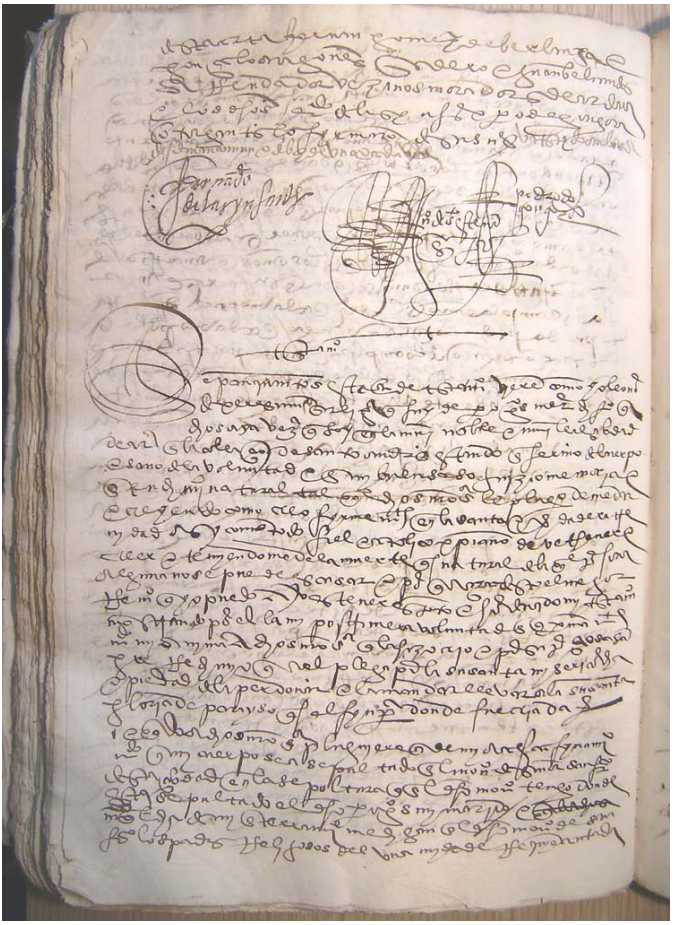
El músico cordobés demostró desde muy joven una singular pericia en el dominio de los secretos compositivos, pues en la dedicatoria de sus *Plura modulationum* advierte que los primeros catorce estudios de contrapunto de esta publicación los concluyó siendo aún un simple estudiante. Por otra parte, el motete *Parce mihi Domine*, compuesto a los 24 años, lo revela como un polifonista consumado[30].

Años de juventud y primeras obras musicales

En efecto, por un documento notarial otorgado el último día de mayo de 1556 sabemos que el compositor todavía se encontraba en

[26] *Ibid*., p. 179.
[27] *Id*. Aguilar Priego hasta se atreve a relacionar entre sus más eminentes alumnos al autor del Quijote, y, por supuesto, al músico Fernando de las Infantas. *Vid*. art. cit., p. 129.
[28] Cabildo de 10 de junio, ACC, *Actas Capitulares*, t. 14, f. 242r.
[29] GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Cabildo Metropolitano de la Catedral. Sevilla, 2000, p. 162.
[30] MITJANA, R.: *Op. cit*., pp. 15-16.

Córdoba, avecindado en la calle de Marroquíes de la collación de Santa Marina, en la casa de su hermano Antonio. Probablemente, tras la muerte de su madre abandonara el hogar donde nació y transcurrieron los años de su infancia, ya que por herencia la casa debió de adjudicarse a su hermano Pedro Muñiz de Godoy, y fuera acogido en el domicilio del primogénito[31]. En la referida escritura anulaba el arrendamiento de dos pedazos de olivar a Pedro de Góngora, guadamecilero, revirtiendo a su propio beneficio los frutos que en el momento colgaban de los árboles, de lo que podemos inferir una perentoria necesidad pecuniaria en nuestro personaje[32].



Firma en escritura de cancelación de arrendamiento. Fuente: AHPC.

[31] TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 171 y 179.
[32] TORRE, J. de la: *Ibid.*, pp. 193-194.

Según Rafael Mitjana, a Fernando de las Infantas nunca le faltó protección en la primera mitad de la vida, ya que su ilustre apellido le franqueaba la entrada en la corte, lugar donde sus méritos artísticos le dispensarán el favor real. Añade el diplomático una atractiva hipótesis, muy difícil de probar, en la que el mentor de esta relación cortesana fuera el archiduque don Leopoldo de Austria, hijo del emperador Maximiliano I y tío carnal de Carlos V, gran aficionado a las artes, y en especial a la música, que en 1541 toma posesión del Obispado de Córdoba, y que probablemente llamara a su servicio a los más diestros y hábiles jóvenes segundones de familias patricias. Sugiere además la posibilidad de que Fernando le acompañase en alguno de sus viajes a la corte, surgiendo así la protección dispensada por el emperador, y más tarde por Felipe II, su hijo[33].

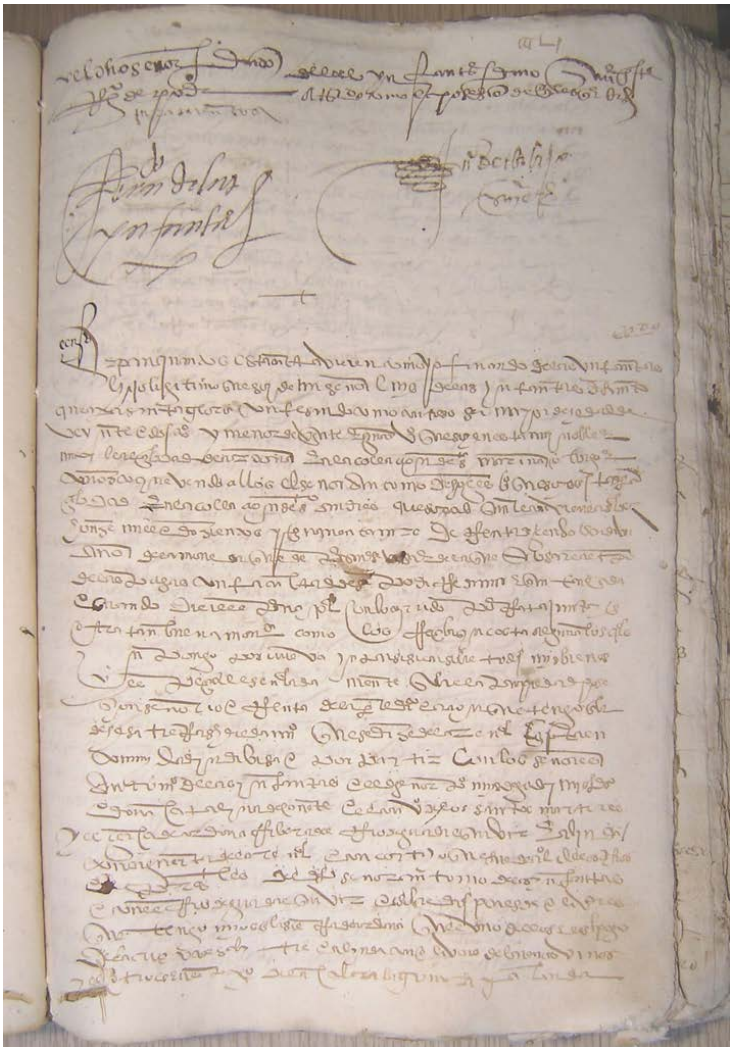
Contra lo que muchas veces se ha afirmado, no contamos con testimonios que demuestren una supuesta entrevista entre el joven Infantas y Carlos V en su retiro de Yuste, o que el emperador le concediera algún tipo de merced[34]. Lo único seguro sobre este aspecto es una frase en la dedicatoria de sus *Plura modulationum genera* a Felipe II, en la que el polifonista agradece la generosa protección que su padre le había otorgado[35].

En realidad no sabemos en qué pudieron consistir las dádivas y mercedes que Infantas recibió de Carlos V y de su hijo Felipe II, mas el cordobés manifiesta su sincera gratitud en la plegaria del *planctus* por la muerte del César, fallecido en Yuste en 21 de septiembre de 1558. Tal es el hermoso motete a cinco voces, *Parce mihi Domine* (num. 28 del *Liber II*), su obra más temprana y fechada con precisión, cuando tenía aproximadamente 24 años, en la que ya se revela como un compositor consumado[36], y tal vez hubiera abandonado su ciudad natal.

La estancia en Nápoles

[33] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 16. El mitrado muere en Villanueva de la Serena, un año antes que el emperador, precisamente al regreso de la última visita que hizo a su sobrino en el retiro de Yuste.
[34] STEVENSON, Robert Louis: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Editorial. Madrid, 1994, p. 361.
[35] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 16.
[36] *Id.*

Seis meses antes de la muerte del emperador, el 18 de marzo de 1558, Fernando de las Infantas otorga tres escrituras notariales que ponen de manifiesto su necesidad de hacerse con una importante cantidad de dinero para fines que desconocemos. Además nombra un representante legal al que da poderes para la administración de sus bienes, que como advierte don José de la Torre tuviera el objeto de la salvaguarda de su patrimonio e intereses para ausentarse de Córdoba[37].



Firma del músico al final de una escritura. Fuente: AHPC.

[37] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 180.

Pudiera ser en estas circunstancias cuando emprende rumbo hacia el reino de Nápoles, enviado por Felipe II, con el fin de prestar a la Corona ciertos servicios de naturaleza desconocida, por los que obtendría cierta pensión, y donde por primera vez debió de llevar una vida despreocupada, en supuestos ambientes del más desenfadado estilo cortesano, tal como informa en uno de los memoriales dirigido al rey después de 1607. ¡Él, que por naturaleza se define de temperamento austero y solitario!: "Don Fernando de las Infantas, Sacerdote de Córdoba, con ocasión que tuvo de cierta pinsión que la dichosa memoria de Phelipo segundo le mandó dar en el Reyno de Nápoles por servicios de lego, haviendo de venir en Italia..."[38].

En los años de su estancia se sucedieron dos virreyes: el cardenal Bartolomé de la Cueva y Toledo y Per Afán Enríquez de Ribera, I duque de Alcalá. En el panorama musical, a partir de mediados de siglo se reconstruye una capilla musical de corte con testimonios continuados de su fecunda producción, además de instaurar la tradición de protección de la música en iglesias y palacios aristocráticos. La sociedad napolitana estaba conformada por la clase noble, popular (que integraba a las clases acomodadas y a los funcionarios regios), plebeya y otras categorías especiales como las señoras, los españoles residentes en el reino, los eclesiásticos y otras, que tienen su reflejo en las instituciones musicales domésticas (casas aristocráticas, teatros familiares y academias), públicas (capilla real, cámara del virrey, capilla de la Fidelissima Città de Nápoles, conjunto de instrumentistas del castillo, música de las galeras, teatro de corte y teatros públicos), didácticas (los cuatro conservatorios, las casas piadosas y colegios) y eclesiásticas (catedral, tesoro de San Genaro, cofradías de músicos en varias iglesias, cofradías que realizan encargos musicales, servicio musical en varias iglesias y monasterios y el oratorio de los Padres Filipinos[39]. Los círculos ligados al gobierno virreinal y a la comunidad española fueron los principales focos de atracción de músicos españoles, con los que se nutrió inicialmente la nueva Capilla Real, promovida por el virrey Pedro de Toledo en 1553, aunque activa oficialmente solo desde 1555[40].

[38] MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 34-35.
[39] FABRIS, Dinko: "Nápoles". *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. 7. Sociedad General de Autores de España. Madrid, 2000, pp. 953-954.
[40] FABRIS, D.: "La música en Nápoles en el tiempo de Felipe II", en GRIFFITHS, J., SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2004, p. 491.

De estos años es la siguiente obra fechada de su creación, la plegaria a siete voces, *Congregati sunt inimici nostri* (num. 20 del *Liber III*), de 1565, compuesta probablemente en Nápoles, en acción de gracias por la victoria contra los turcos que sitiaban la isla de Malta[41].

Retiro en Roma

Ignoramos el tiempo que permaneció en el virreinato antes de retirarse a Roma. Pero antes de emprender este viaje, en 5 de abril de 1571, nuevamente lo encontramos avecindado en la collación de Santa Marina de Córdoba, hospedado en la casa de Antonio, el hermano mayor, al que en la misma jornada vendió la parte que poseía en la dehesa, tierras y heredamiento del Arenal. Al día siguiente otorga otras dos escrituras por las que vendía sendos pedazos de olivar en el arroyo de las Peñas y en el pago de la Cueva del Salitre (cerca de la Arruzafa). El producto de estas ventas ascendió a poco más de mil ducados, cantidad que supuso la liquidación de todos los bienes raíces de su hacienda y de las ataduras materiales que le unían a su tierra, prueba elocuente de un cambio drástico de vida y la preparación de una partida que, si no definitiva, fue bastante duradera[42].

No podemos determinar el tiempo que pasó en Córdoba o en otro lugar de España antes de partir para la Ciudad Eterna. Tampoco sabemos dónde recibió la inspiración para componer el *Canticum Moysi* (num. 5 del *Liber II*), triunfal motete a cinco voces, en dos partes[43], para celebrar, en palabras de Cervantes, "la más alta ocasión que vieron los siglos". Con esta obra, solo Fernando de las Infantas entre los compositores españoles, junto a Brudieu y Palestrina[44], celebraron la victoria naval de Lepanto, acaecida el 7 de octubre de 1571.

Por la comunicación que desde Roma cursa a Felipe II el 25 de noviembre de 1577, oponiéndose a la reforma del Gradual romano, conocemos su presencia en la ciudad imperial desde 1572[45], donde, según palabras propias, "vivió por espacio de veinte y cinco años continuos"[46], afirmación que no podemos considerar al pie de la letra,

[41] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 18.
[42] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 181.
[43] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 18.
[44] REESE, G.: *La música en el Renacimiento*. 2. Alianza Editorial. Madrid, 1988, p. 714.
[45] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 19.
[46] *Ibid.*, p. 34.

pues volvemos a documentar su presencia en Córdoba en fecha cercana al 15 de marzo de 1588[47].

Por aquellos años residían en la Ciudad Eterna Tomás Luis de Victoria y el P. Soto de Langa, prestigioso cantor de la Capilla Pontificia y miembro de la Congregación del Oratorio, a los que pudo tratar nuestro protagonista[48], e incluso coincidir con su paisano, el pintor y tratadista Pablo de Céspedes, quien abandona la ciudad en 1577 para tomar posesión de una ración en la Catedral de Córdoba.

Tres años antes de entregar sus obras a las prensas compuso el salmo *Jubilate Deo* (num. 14 del *Liber III*) a seis voces, en dos partes, grandiosa creación concebida para solemnizar las celebraciones del Año Jubilar de 1575[49].

Fernando de las Infantas va a vivir en Roma los acontecimientos más transcendentales de su vida, y una serie de experiencias decisivas que marcarán el posterior devenir de su existencia. Las razones que, según él, lo llevan a la capital del imperio tenemos que buscarlas en el hartazgo de la vida acomodada y placentera que debió de disfrutar en el reino de Nápoles, modo de vida que quizás lo inclinara definitivamente a imprimir un cambio espiritual a su vida, siguiendo la misma senda por la que caminarán otros hombres y mujeres de nuestra patria, a la búsqueda de una nueva religiosidad auspiciada por las doctrinas de Trento. Es la estampa que describe el memorial a Felipe III, la de nuestro músico en su retiro latino, entregado en un hospital a los más desfavorecidos y alejado de las humanas vanidades, o apartado de los vicios de la urbe en la quietud de una sencilla iglesia en el campo, ensimismado en la vida solitaria; todo, por amor a los pobres, sin los frutos de beneficio eclesiástico, sino con los estipendios sufragados de su propio peculio:

> (...) Por huyr de la regalada Vida de aquel Reyno y ser inclinado a lo contrario, se retiró a Roma, por la devoción de aquellos lugares sacros, donde bivió por espacio de veinte y cinco años continuos, parte en un hospital, en servicio de pobres, fuera de toda conversación de gentes, parte en una pequeña yglesia, casa y viña, también en vida solitaria, en el campo de Frascata, ciudad pequeña cerca de Roma, [todo] a su costa y de su patrimonio (porque no posee bienes eclesiásticos ni los ha querido) edificada (...)[50].

[47] ACC, *Actas Capitulares*, t. 28, s/f.
[48] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 19.
[49] *Id.*
[50] *Ibid.*, p. 34.

Aunque no podemos dejar a un lado otras importantes razones para viajar a Roma, como la supervisión personal de la edición de sus obras en las afamadas tipografías venecianas, a juzgar por lo que él mismo manifiesta a Felipe II: "(...) Esto me haçe persuadir que el auer esperado aquí ç[inco] años el remedio de poder estanpar los libros [que] a V. mgd. e dedicado, ha sido disposición diuina (...)"[51]. Sin embargo, en contra de lo que se ha supuesto, no encontramos ningún testimonio que demuestre que llevara consigo el encargo del cumplimiento de misión alguna en nombre del rey[52].

La reforma del Gradual Romano

Después del Concilio de Trento surge la idea de una reforma del canto litúrgico, ya presente en ciertos ambientes musicales e incluso propugnada entre los artistas más expertos y entendidos, ya que en la realidad, la tradición gregoriana solo se mantenía intacta en los códices, pues la notación neumática era desconocida para la mayoría, de manera que no se interpretaba en su versión más auténtica[53].

La reforma del canto litúrgico, encargada a Palestrina y a Aníbal Zoilo, tiene lugar mediante un Breve pontificio fechado en la Santa Sede en 25 de octubre de 1577, aunque las fuentes de la época no parecen conceder gran importancia a esta revisión, centrada en una mera corrección de las melodías para preparar la nueva edición de los libros litúrgicos, decretada por el Concilio de Trento, terminando definitivamente con la unificación del culto[54].

En apoyo de esta realidad, ningún tratado italiano anterior a 1577 habla de cambiar el coral gregoriano. Las críticas fundamentales inciden la mayoría de las veces en la interpretación práctica del canto litúrgico. Por lo cual, el gregoriano sigue siendo, entonces aún, una tradición discutida, pero respetada[55].

Sin embargo, no parece que las cosas en Roma estuvieran tan claras, pues la alarma que el hecho produce en el compositor cordobés

[51] *Ibid*., p. 47.
[52] *Ibid*., p. 19.
[53] *Ibid*., p. 37.
[54] *Ibid*., pp. 38-39.
[55] CARRERAS, Juan José: "Música y diplomacia: La reforma post-tridentina del canto litúrgico y la Corona Española". *Itálica. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 17 (1984), p. 223.

demuestra que el trabajo de Palestrina y Zoilo no se llevará a cabo conforme a las directrices del breve de Gregorio XIII. Inquieto por la situación, un mes después Infantas escribe un memorial a Felipe II comunicándole la preparación de una nueva edición del Gradual, lo que significa la primera noticia sobre el comienzo de la reforma para los historiadores y la corte de Madrid[56].

Infantas se quejaba de que los melismas iban a ser abreviados, la notación revisada para conformarla con el acento, y ciertos cánticos reescritos. Felipe II no solo escribió al embajador español con instrucciones para interceder ante el Papa, sino que cursó una misiva personal a Gregorio XIII[57]. Entretanto -afirma Stevenson-, el cordobés remitió al Papa un memorial en el que le exponía que el propio Palestrina, tras una conversación con él sobre el tema, se desdecía de lo que antes consideraba como "errores" en el canto, pues "lejos de ser errores, eran realmente artificios musicales admirables, que el maestro al que Su Santidad confió la tarea, tras posterior estudio, estuvo de acuerdo en no alterar"[58].

El memorial termina considerando las desastrosas consecuencias que semejante proyecto acarrearía a las imprentas y el comercio librero en España, sin duda porque conocía su importancia en el negocio del libro litúrgico, que quizás la nueva edición de Gregorio XIII podía poner en peligro[59].

Por lo tanto, de estas recomendaciones podemos deducir que el polifonista cordobés debía de estar al día, contar con información de primera mano y estar al tanto de las ediciones de los diversos libros litúrgicos preparadas por Arias Montano a instancia del rey prudente, propósito que pretendía la realización por la Corona de un vasto proyecto económico consistente en el monopolio sobre la venta de los impresos necesarios para el culto[60].

Infantas no desfalleció en su denodada defensa del canto gregoriano, clamando incluso ante el Papa Gregorio XIII para que defendiera el patrimonio musical compuesto, según la tradición, por su homónimo antecesor, apelación pontificia que en halagüeña respuesta garantizaba la seguridad de que la reforma no tocaba nada sustancial; propi-

[56] *Ibid.*, p. 226.
[57] *Ibid.*, p. 227.
[58] La cita en STEVENSON, R. L.: *Op. cit.*, p. 363.
[59] CARRERAS, J. J.: Art. cit., p. 227.
[60] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 42.

cia la intervención de la monarquía católica, la que recibe fiel confirmación de que los temores son infundados. No obstante, la reforma seguía su curso y para nuestro artista la impresión del Gradual era inminente, solo ralentizada por los problemas financieros que acuciaban a las prensas de la tipografía papal[61].

Gracias a la expeditiva intervención del cordobés ante el monarca, la reforma quedó de pronto paralizada, probablemente entre 1579 y 1580, con lo que nadie volvió a hablar más de ella, y la tradición gregoriana, tal como entonces era entendida, quedó salvaguardada[62]. Mas no debemos olvidar que las raudas diligencias de la diplomacia española en paralizar la reforma se debieron fundamentalmente a la salvaguarda de sus intereses económicos en la importante empresa del monopolio de la edición de libros litúrgicos en los vastos territorios de su imperio.

A esta perseverante entrega y lucha en el mantenimiento de la más genuina tradición gregoriana no solo se dedicó con sus gestiones personales, sino con la redacción de ciertos escritos desgraciadamente perdidos, seguramente de contenido teórico y fundamentando sus iniciativas, a los que hace referencia en una de las mandas de su testamento en los términos siguientes: "(...) y si le pareçiere sacallo en luz -se dirige a don Luis Fernández de Córdoba, deán de la catedral, a quien lega sus creaciones musicales-, allí está con ello juntamente unas declaraciones en música en latín, que yo tomé trabajo en Roma en defensa del canto del goriano [sic]"[63].

La obra musical

Aunque algunos bibliógrafos le han atribuido erróneamente obras profanas[64], la obra musical de Fernando de las Infantas es exclusivamente religiosa, pues la mentalidad en su creación musical es consecuencia de la renovada reacción espiritual emanada de Trento, igual a la concepción de la música en artistas contemporáneos como Tomás Luis de Victoria, que jamás escribe una página de música profana; Francisco Guerrero en la madurez de su vida, o tantos otros ignorados maestros de capilla de la segunda mitad del XVI español que componen su obra para mayor honra y gloria de la alabanza divina, con la

[61] CARRERAS, J. J.: Art. cit., pp. 228-229.
[62] *Ibid*., p. 229.
[63] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 205.
[64] MITJANA, R.: *Op. cit*., p. 60.

misma mentalidad que expresa el músico abulense en la dedicatoria de su primer libro de misas a Felipe II, ya manifestada años antes por Cristóbal de Morales en la dedicatoria de su mismo libro al Papa Pablo III: "Toda música que no sirva para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin"[65].

El insigne cordobés, fiel a su temperamento y concepción vital, no pudo desperdiciar los dotes que Dios le había otorgado para escribir obra alguna de carácter profano, pues en su propia opinión, desprecia a todos los que malgastaban los dones recibidos del Creador componiendo canciones lascivas y voluptuosas[66].

Como supone Rafael Mitjana, es probable que antes de su partida de España para su retiro romano, Fernando de las Infantas, que podría tener alguna especial relación con el monarca, había presentado al soberano su creación musical, recibiendo del mismo su patrocinio y el privilegio de estampar las armas reales en las portadas de sus publicaciones. También es probable que el rey contribuyera con algún donativo o bien sufragara todos los gastos de la edición, a cuya generosidad el compositor correspondiera con la dedicatoria de sus obras[67]. En apoyo de esta suposición, cuando en su testamento refiere el capital de su herencia y los gastos con él satisfechos, no hace mención alguna a los ocasionados por la edición de sus obras, aunque tampoco hay testimonios que avalen la financiación real.

En 1578 salió a la luz, de las prensas venecianas de *Gardanum*, la primera recopilación de motetes a cuatro voces de Fernando de las Infantas, designada con el título, común a los tres libros, de *Sacrarum varii styli Cantionum, tituli Spiritus Sancti*.

La portada, igual en los tres libros, define la mentalidad, la fuente de inspiración, la concepción y el destino de la música para Fernando de las Infantas. Se trata de un escenario arquitectónico en cuya parte superior, una cartela, rematada por un querubín sobre el que se apunta la nomenclatura de la voz correspondiente, alude en su prosa al origen divino de esta música: *"Non liber à Musis, non hic ab Apolline, non a Flore, sed à Sancto Flamine nomen habet"*. Pues al contrario que los

[65] CASARES RODICIO, Emilio: "Concepto y función de la música en el Renacimiento", en *La música en el Renacimiento*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1975, p. 18.
[66] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 17.
[67] *Ibid.*, p. 61.

clásicos, la inspiración del cordobés no se encuentra en las musas, ni procede de Apolo, ni surge del lirismo bucólico de la visión de las flores, sino en la fuente del Espíritu Santo, cuya gracia invoca en un canon circular a dos voces con el texto del himno de Pentecostés, *Veni Creator Spiritus*; todo, circundado por un gran óvalo sostenido por un ángel niño, en cuyo centro resplandece en rompimiento de gloria la Tercera Persona de la Trinidad[68]. Debajo, entre los escudos del noble linaje del polifonista, se inscribe la inscripción: *DON FERNANDI DE LAS INFANTAS, Patritij Cordubensis. SACRARVM VARII STYLI CANTIONVM TITVLI SPIRITVS SANCTI*, seguida del Libro correspondiente y del número de voces con que se cantan los motetes que contiene. Flanquean la escenografía dos ángeles colosales, elevados en sendos basamentos, que sostienen sobre sus cabezas los blasones con las armas de Felipe II, *"Potentissimo Hispaniarum Regi Catholico"* -a quien dedica sus obras-. Bajo esta escenografía, la ciudad, el tipógrafo y el año de su edición[69]. Todos los libros contienen un índice en el que se relacionan los títulos de los motetes por orden alfabético.

La iconología del Espíritu Santo como fuente de inspiración de su música manifiesta la mentalidad del compositor cordobés de tratar de crear su arte con la misma espiritualidad de las melodías del repertorio gregoriano, según la tradición compuestas por San Gregorio bajo la inspiración del paráclito.

El primer libro consta de 37 composiciones, algunas en dos, tres, cuatro y cinco partes, denominadas en el título con el término culto de *cantionum* y en el índice con la nomenclatura de *motecta*, de la misma manera que lo hacen otros autores[70].

La mayor parte de los textos que inspiran estas composiciones proceden de las antífonas del oficio divino, como era lo más habitual en la época, aunque Infantas suele recurrir a los salmos que por su estructura y extensión pueden ser tratados en dos o más partes[71], aunque no debemos olvidar tampoco la influencia que esta forma litúrgica tuvo en el polifonista, pues, según él, fue su lectura la que le inspiró la

[68] RUBIO, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, p. 173.
[69] Una reproducción de la portada del *Liber II* puede verse en MITJANA, R., *Op. cit.*, p. 63.
[70] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 173.
[71] *Id.*

adopción de las sagradas órdenes[72]. Las voces que cantan estos motetes suelen ser mixtas, aunque también encontramos ejemplos en que son iguales. Sin embargo, lo que más merece nuestro interés es la indicación de la procedencia del tema melódico que sirve de diseño al edificio sonoro: *"Super excelso Gregoriano cantu"*[73].

En el mismo año sale de las prensas venecianas el *Liber secundus*, pero en esta ocasión, y sin que conozcamos los motivos, de diferente impresor, *"Apud haeredem Hieronymi Scoti"*, aludiendo en la nueva dedicatoria a Felipe II a los libros primero y tercero, que en el momento aún no estaba ultimado[74].

Por fin, en 1579, con la publicación del *Liber tertius* en las mismas prensas venecianas que el anterior, Infantas completa la edición de todos sus motetes[75].

Una vez publicada su colección de motetes en tres volúmenes, debió de seguir componiendo, pues en una de las mandas de su testamento se refiere a nuevas creaciones e himnos suyos para que se enviaran a don Luis de Córdoba, deán de la Catedral de esta ciudad: "Que çiertas múnsicas e ynos compuestos en música, con otros libros que salen de allí compuesto"[76]. En esta última referencia a libros de música pudiera referirse a las ediciones ya conocidas.

El mismo año publica su tratado de contrapunto titulado *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur, super excelso gregoriano cantu*, con idéntica portada, destinatario de la dedicatoria de las obras anteriores, y en la misma ciudad e imprenta que dieron a luz los dos últimos libros[77].

Consta de 100 ejercicios de contrapunto, de carácter puramente escolar, desde dos a ocho voces sobre un único tema que no es netamente gregoriano, y que pudiera recordar el inicio del gradual *Laudate Dominum omnes gentes*; notado mediante diez notas del mismo valor, todas breves, excepto una longa al final (mi-sol-la-do-sol-la-do-do-la-sol), con el que se plantea y resuelve el autor todos los problemas contrapuntísticos imaginables, alguno de los cuales él mismo califica de "dificilísimos"[78].

---

[72] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 21.
[73] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 173.
[74] *Id.*
[75] *Ibid.*, p. 174.
[76] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 205.
[77] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 82.
[78] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 176.

El estilo musical de Fernando de las Infantas

Señala Rafael Mitjana que Fernando de las Infantas, por su estilo y procedimientos, se encuadra en la segunda mitad del siglo XVI, durante la que la forma motete alcanza su apogeo artístico, y caracterizada por la mayor pureza en la escritura contrapuntística, la fusión de una amalgama de peculiaridades nacionales, tales como la austeridad y gravedad de la primera época de la escuela franco-flamenca, la delicadeza italiana y una marcada tendencia hacia la expresividad que aportan los artistas españoles[79].

Sin embargo, el polifonista cordobés se mantiene fiel a la tradición neerlandesa[80], preocupado más por el desarrollo de los artificios contrapuntísticos que por la expresión de los sentimientos, resultando seco en algunas ocasiones[81]. No obstante, en su obra nos encontramos ante un contrapunto muy florido que destaca sobre el de casi todos los restantes polifonistas españoles, alterando de vez en cuando las líneas melódicas por el uso discreto de un cromatismo voluntariamente expresado[82].

El motete, como el mismo autor indica en el título de sus colecciones, es la forma que da vida a las ideas musicales expresadas en todas sus composiciones. El *cantus firmus ostinato* está entre los procedimientos clásicos de que se vale en el desarrollo formal de un gran número de piezas, procedimiento técnico que pudo adoptar al contacto, -no sabemos de qué manera-, con la obra de Cristóbal de Morales, quien, según Mitjana, parece ser el maestro español que mayor influencia ha ejercido sobre Fernando de las Infantas[83]. Si bien este recurso también está presente en las composiciones de Gombert, Willaert, Constanzo Festa, Esquivel y Francisco Guerrero, entre otros, polifonistas todos contemporáneos del músico hispalense[84].

Escribió líneas vocales con una extraordinaria amplitud de registros, gustando de los pasajes en escalas, y en sus obras admiramos la singular destreza en la utilización de los colores vocales con el fin de expresar los sentimientos que emanan de sus textos[85].

---

[79] MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.
[80] REESE, G.: *Op. cit.*, p. 708.
[81] MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.
[82] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 174.
[83] MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 78-79.
[84] GONZÁLEZ, H.: *Op. cit.*, pp. 306 y 308.
[85] STEVENSON, R. L.: *Op. cit.*, p. 363.

Otra de las características del estilo de Infantas es la perfecta adaptación del texto literario al musical -de acuerdo con las llamadas reglas de Zarlino-, que tan al detalle observan Palestrina y Victoria, normas apartadas de la práctica y desconocidas en España, salvo por los polifonistas que vivieron en Italia. No obstante, también Morales publicó sus obras en la misma ciudad de Venecia, vivió en Roma durante diez años, y sin embargo está muy lejos de conseguir esta norma uniforme[86].

En palabras del musicólogo Michael Noone, las obras de Infantas constituyen una síntesis única de numerosas influencias del pasado y de su época. Algunas de sus páginas revelan cómo asimiló la música de maestros anteriores como Josquin y Morales, y sus motetes, sin duda, son susceptibles de ser puestos a la altura de los de Guerrero, Victoria y Palestrina por su sólida modernidad[87].

Huida de Roma y refugio en su ciudad natal

No podemos determinar cuáles fueron los motivos que llevaron a Fernando de las Infantas a huir de Roma y emprender el camino de su patria. Del ya citado memorial que después de 1607 dirige a Felipe III se infiere que probablemente antes de su partida, y sin conocer las razones, estuviera seriamente enemistado con César Baronio, prefecto de la Congregación del Oratorio, pues en la misma fuente el polifonista manifiesta el enconado odio que este personaje le profesaba, de tal magnitud que se holgara ante el rumor de su muerte. Sin embargo, contra lo apuntado por Rafael Mitjana, no podemos fundar la animadversión que aquél le profesaba en las ideas teológicas de nuestro biografiado, y argumentarlas como la causa de su precipitada huida[88].

En contra de tal justificación debemos tener en cuenta el escrúpulo y la prudencia que Infantas observa en las cláusulas de su testamento, al ordenar que todos sus escritos fueran sometidos al examen del obispo para que censurara todo lo que hubiera en ellos contrario al credo de la Iglesia[89]. Esta actitud pudiera advertirnos de la discreción con que los guardaba y la nula difusión dada a los mismos con anterioridad a su publicación.

[86] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 175.
[87] NOONE, Michael: "Fernando de las Infantas y el arte del motete". *Goldberg*, 38 (2006), 40-47.
[88] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 27.
[89] TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 202-205.

Tampoco podemos buscar el motivo de la enemistad, -como pudiera deducirse de uno de estos documentos enviados al rey-, en las posibles diferencias entre ambos personajes por la legítima posesión del reino de Sicilia, razón por la que la corona española impone su veto para la elección como Papa del nombrado cardenal, pues tal hecho es posterior a los acontecimientos que nos interesan: "El Cardenal Baronio dexó escripto que el Reyno de Sicilia es de la yglesia, y, aunque por tal causa en la nueva elección de summo Pontífice fue impedido de parte de Vuestra Magestad de poder ser elegido Papa"[90].

Por otra parte, aunque una vez más carecemos de tal testimonio, Rafael Mitjana apunta como otra de las posibles causas determinantes de su vuelta a España, las venganzas de los funcionarios de la curia por su responsabilidad en el fracaso del negocio de la venta de los nuevos libros sagrados, echando a perder los cuantiosos beneficios que en la mente de algunos ya estaban embolsados[91].

Según Rafael Mitjana, tal vez algunas disputas por la supuesta codicia del purpurado, tratando de apropiarse de cierta tierra de la titularidad del compositor, colindante a su hacienda, en la pequeña villa de Frascati, cerca de Roma, pudieran haber dado lugar a la encarnizada enemistad entre ambos, como parece dejarse entrever en los términos del reiterado memorial:

> Ofreciósele de yr a España y como fue ausente, fue publicado que havía muerto en el camino, y caído del cavallo, de muerte repentina. Y con este ruido echiço, el cardenal Baronio, que mucho la desseava, se entró en ella y la unió con su heredad y viña, y de manera que no solamente no la ha podido recobrar[92].

Pero dudamos que esta fuera la causa, pues según su testamento, la propiedad debió de adquirirla poco antes de emprender el regreso, obligado a emplear el dinero invertido en la compra de un "caballerato de San Pedro", por el que se ordenó de misa, ante la disyuntiva de perderlo. El cardenal, ante la difusión de la noticia de su muerte, y deseoso de la propiedad, parece que aprovechó la situación para arrebatársela:

[90] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 31.
[91] *Ibid.*, p. 27.
[92] *Ibid.*, pp. 34-35.

> Iten, declaro questos mill ducados y ochenta y tantos ducados, poco más o menos, (...), por los quales compré un caballerato de San Pedro, al título del qual me ordené de misa, (...), e viniéndome a repatriarme obligaron que los emplease, so pena de privación de la misa, como paresçe por sus órdenes y la pena del caso lo narra (...)[93].

Como refiere el testimonio, en el camino de regreso sufrió un desafortunado accidente, a causa de la caída del caballo, que debió de dejarlo en tal estado de postración que incluso se difundió la noticia de su muerte. Aunque Mitjana sitúa la fecha de su retorno en 1597[94], don José de la Torre se acerca más a la realidad, aunque sin llegar del todo a ella, cuando en 1590 lo encuentra en Córdoba, enfermo y acogido por merced del cabildo de la catedral en el Hospital Mayor de San Sebastián[95].

Portada del Hospital de S. Sebastián.
Fuente: https://biblioteca.cordoba.es/index.php/biblio-digital/grabados/6733-1837-39-portada-hospital-san-sebastian.html.

[93] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 203.
[94] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 28.
[95] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 182.

Fue en la sesión capitular de 15 de marzo de 1588 cuando se dio lectura a una petición de Fernando de las Infantas, que al cursarse mediante una carta pudiera haberla remitido antes de llegar a Córdoba, en la que rogaba su acogimiento en el referido Patronato hospitalario:

> Que se le dé aposento en San Sebastián a don Fernando de las Infantas.
>
> Iten, este día el señor deán leyó una carta de don Fernando de las Infantas en que escribe que se quería retirar al hospital de San Sebastián, por ser lugar en que se podría ejercitar la caridad y servir a nuestro Señor muy de veras. El Cabildo, teniendo noticia de su virtud y de la utilidad que tendrían los pobres, ordenó a los señores deán y administrador del dicho hospital le den aposento en él y le escriban pidiéndoles muy encarecidamente que se venga luego a él[96].

Llama la atención en el documento la fama de hombre virtuoso de que gozaba el músico entre sus conciudadanos; sus desvelos, estando enfermo, por dedicarse al prójimo y agradar al Señor, y la satisfacción con que los beneficiados acceden a sus deseos, encareciéndole con prontitud a aposentarse en él, por el bien que reportaría a los allí acogidos, contenidos que comparten un espíritu similar a los de la respuesta con que los canónigos aceptarán, un año más tarde, el retiro del erudito Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, con quien el polifonista coincidió y compartiría los aposentos altos del mismo establecimiento benéfico[97].

Después de más de dos años todavía se encuentra postrado por la enfermedad en el Hospital de San Sebastián, como manifiesta en el testamento otorgado en 6 de septiembre de 1590: "(...) Fernando de las Infantas, sacerdote, vecino de Córdoba en la collación de Santa María (donde radica la Institución, junto a las casas obispales), estando enfermo del cuerpo y libre de la voluntad y en mi memoria y entendimiento natural, cual Dios Nuestro Señor fue servido de me lo dar (...)"[98].

Después de firme y sincera profesión de fe católica, preparada su alma para marchar a la vida eterna, dispone su entierro con francisca-

[96] ACC, *Actas Capitulares*, t. 28, s/f.
[97] GARCÍA DEL MORAL, Antonio: *El Hospital Mayor de San Sebastián de Córdoba: cinco siglos de asistencia médico-sanitaria institucional (1363-1816)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial. Córdoba, 1984, pp. 83 y 239.
[98] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 202.

na humildad, rogando el doble con las campanas de los menesterosos, tal como él se proclama, y su cuerpo llevado solo por cuatro clérigos pobres, precedido por la cruz de la Iglesia Mayor, donde dispone la sepultura, junto al gradón del portal de la puerta del Perdón:

> Quando Dios Nuestro Señor fuere seruido de me llebar desta presente bida, mando que mi cuerpo sea sepultado en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, junto al gradón de la puerta el Perdón de la parte del portal, en una de aquellas sepulturas que obiere lugar.
>
> Que para que lleven mi cuerpo se busquen quatro clérigos pobres (...) y me entierren con la cruz de la Iglesia Mayor solamente (...).
>
> Que se le dé al campanero un real para que me doble con las campanas de los pobres, las últimas, y no se permita que sea doblado con quatro campanas, porque yo e dexado la pompa del mundo, y esta es una pompa para ricos, e yo soy pobre (...)[99].

Una prueba de su buena crianza y humildad se manifiesta al declarar su sincera gratitud a los miembros del Cabildo catedralicio por la hospitalidad dada, sin olvidar a los más desfavorecidos cuando otorga a la benéfica institución diez ducados de limosna para ayuda al vestido de una cama para los pobres:

> (...) y den de limosna al hospital mayor de San Sebastián diez ducados, y esto respeto de la caridad que me han fecho de acogerme en él, y agradesco a estos señores deán e Cabildo la merçed que me han fecho (...), y estos dies ducados se empleen en lienço e en lana para ayuda a una cama para los pobres, y no se empleen en otra cosa por caridad[100].

La bondad natural y el alma noble de Fernando de las Infantas sale a la luz acudiendo en auxilio de un conciudadano de su mismo estrato social, ahora caído en desgracia, sumido en la enfermedad y abrumado por la necesidad y las cargas familiares: "Iten, que se den de limosna a Sancho Carrillo, noble e medio çiego e casado y con un hijo, questá en gran neçesidad e vive en San Lorenzo, diez ducados de limosna"[101].

Finalmente ejerce su caridad con los vecinos más pobres, sin desamparar en sus necesidades a los familiares de los trabajadores que

[99] *Ibid.*, pp. 202-203.
[100] *Ibid.*, p. 204.
[101] *Id.*

sirvieron en la casa paterna, así como el reconocimiento a las personas que en alguna ocasión han acudido en su auxilio: "Que den a Christóual de Torres, que me ha fecho caridad, aunque yo por çierto no e faltado de reconoçerle, quatro ducados"[102].

Las especulaciones teológicas

A finales de 1588 se publica en Lisboa la obra *Concordia liberi arbitrii...*, del jesuita Luis de Molina[103]. Al redactar sus comentarios a las obras de Santo Tomás de Aquino, buscó la manera de conciliar el libre albedrío del hombre con la presciencia divina y el auxilio de la gracia, formulando así la doctrina llamada "molinista". En ella concedía una importancia superior al libre arbitrio, disminuyendo, por consiguiente, el valor efectivo de la gracia.

Estas teorías ponían en cuestión las doctrinas de Santo Tomás, dividiendo el panorama teológico en dos bandos beligerantes: molinistas y escolásticos (jesuitas y dominicos).

Las controversias soliviantaron los ánimos de tal manera, que se puso de moda hablar de teología entre gentes sin preparación, con la consiguiente formulación de todo tipo de disparates que obligaron a intervenir al propio Felipe II prohibiendo, sin éxito, todas las disputas sobre la materia[104].

Un ejemplo de esta moda lo encontramos en nuestro compositor, pues según el prólogo que precede a su *Tractatus de Praedestinatione*, una vez publicada su obra musical y entregado en Roma a la vida tranquila y solitaria, adquiere con el dinero de su herencia un "caballerato de San Pedro", beneficio eclesiástico sin ganancias pecuniarias mediante el cual se ordenó de sacerdote en 1584, a la edad de cincuenta años[105].

El curioso prólogo refiere también la pintoresca anécdota del origen de sus desvelos espirituales, con ocasión de la compra y lectura de un ejemplar de los Salmos del rey David. A partir de este momento finaliza la vida artística del compositor, y, una vez obtenidas las sa-

[102] *Id*.
[103] Unas notas sobre la biografía de Luis de Molina (Cuenca, 1535) podemos encontrarlas en OCAÑA GARCÍA, Marcelino: *Molinismo y libertad*. Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur. Córdoba, 2000, pp. 162-164.
[104] MITJANA, R.: *Op. cit*., p. 22.
[105] MITJANA, R.: *Ibid*., p. 21.

gradas órdenes, solo se dedicará a las investigaciones teológicas, renunciando a todas las humanas vanidades y entregándose a cierta especie de quietismo, mezclado de iluminismo, que inconscientemente le llevarán a la heterodoxia[106].

Según parece, y tal como alguna fuente bibliográfica recoge, el músico cordobés debió de entusiasmarse con las ideas del "molinismo" e interviene activamente en las polémicas sobre el libre albedrío, la predestinación y la gracia eficaz[107].

Sus especulaciones teológicas fueron dadas a conocer en dos obras tituladas *Tractatus de Praedestinatione* y *Liber divinae lucis*, publicadas en París y Colonia en 1601 y 1603 respectivamente, y según Infantas inspiradas por divina revelación. Por esta temeridad, los enemigos del "molinismo" llegaron a denunciarlo ante el Santo Oficio, lo que le supuso la caída en desgracia, las más duras reprensiones del Tribunal y la inclusión de sus obras en el *Índice de libros prohibidos*[108].

Los últimos años conocidos de su vida

Después de otorgado su testamento en 1590 no hubo necesidad de llevar a cabo el cumplimiento de las cláusulas en lo dispuesto para su entierro, pues transcurrido cierto tiempo que desconocemos, ya repuesto de sus dolencias, definitivamente abandona Córdoba para nunca más volver. Nuevamente fija su residencia en Roma, donde al parecer vuelve a sufrir la implacable persecución de su antiguo y encarnizado enemigo César Baronio, confesor ahora del Papa Clemente VIII, y todavía más poderoso al ser creado cardenal en 1596[109].

A su regreso a la Ciudad Eterna intentó publicar sus escritos teológicos, topándose con la encubierta oposición de su declarado adversario, tal como informa el nuncio al embajador de España en Venecia: "(...) Más le ha hecho perpetua persecución, impidiéndole la impresión y aprobación de sus libros, con tanta disimulación y secreto, que nunca se entendió de donde procedía el daño hasta que fue muerto"[110].

Sin poder recuperar los humildes bienes usurpados por el codicioso cardenal ni obtener indemnización a cambio, cansado de tanta ani-

[106] *Id.*
[107] *Ibid.*, pp. 21-22.
[108] *Ibid.*, pp. 28-30.
[109] *Ibid.*, p. 27.
[110] *Ibid.*, p. 34. El cardenal muere en Roma a mediados de 1607.

madversión e iniquidades, tenemos indicios de que prepara su salida de los Estados Pontificios. Así, antes de abandonar la Ciudad Eterna, trata de salvaguardar sus escasos recursos económicos, para lo cual otorga el 9 de marzo de 1599 un poder especial a su sobrino Pedro de las Infantas y al presbítero Andrés de Morales, vecinos de Córdoba, para que empleasen los mil ducados que les remitía por una letra de cambio, en censos impuestos a favor del primero y de su hermano Luis de las Infantas, de cuyos beneficios les hacía donación[111], acto llevado a efecto por escritura de venta de 28 de julio del mismo año[112]. Todavía en agosto pudiera permanecer en Roma, pues dispone una sustitución de poder satisfecha en su nombre por Pedro de las Infantas, sobrino suyo[113].

Buscó refugió en Francia, donde en 1601 publicó en París el *Tractatus de Praedestinatione*[114]. Después de publicadas sus obras teológicas e incluidas en el *Índice* de libros prohibidos, los últimos testimonios documentales de la vida de Fernando de las Infantas consisten en dos interesantes memoriales sin fecha, dirigidos a Felipe III con posterioridad a 1607[115].

En el segundo documento se revela el cansancio, la desilusión por las cosas mundanas y la sensación de desengaño que embargaba a nuestro personaje. Solo rogaba para terminar los últimos días de su ya larga vida, pues contaría la edad de 74 o 75 años, un lugar humilde y solitario para dedicarse al mayor gozo espiritual en la contemplación divina. A partir de aquí, ante el peso de su existencia, poco más se prolongaría; pues la muerte, como el resto de su vida, cuando ocurrió es una incógnita más[116].

El compositor en la producción bibliográfica

Según Rafael Mitjana, la primera cita bibliográfica sobre nuestro personaje la encontramos en el capítulo XXIII del primer libro de *El Melopeo y maestro* de Pedro Cerone, "A quáles compositores práticos podremos imitar seguramente y sin peligro", obra editada en 1613,

[111] TORRE, J. de la: Art. cit., pp. 205-207.
[112] *Ibid*., pp. 208-210.
[113] *Ibid*., p. 211.
[114] MITJANA, R.: *Op. cit*., p. 28.
[115] *Ibid*., p. 34.
[116] *Ibid*., p. 35.

quizás todavía en vida de nuestro artista, donde encontramos una relación en la que cita, además de algunos músicos poco conocidos, a Josquin des Pres, a los españoles Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, y elogiando precisamente, como gran virtuoso de la técnica compositiva del momento, a Fernando de las Infantas, del que expresa, además, su ciudad de nacimiento. ¡Y precisamente, en un autor con manifiesta aversión hacia todo lo español!:

> Los compositores práticos que a mi parescer, (saluo el mejor juyzio), se pueden imitar en cosas de Iglesia son estos: Domingo Phinot, Jacobo Vaet..., Christóual de Morales y a Jusquino... En los madrigales se podrá imitar a Thomás de Crecquillón..., y de los más modernos a Pedro Vincio..., Francisco Guerrero y Thomás de Victoria... Quien quisiere saber muchas variedades y differencias de contrapuntos y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de Música, y de que se puedan sacar obseruaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento Contrapuntos de Don Fernando de las Infantas, Cordoués, adonde hallará y verá cosas escondidas a muchos Cantores, dignas de ser manifiestas a todos los Contrapuntantes (...)[117].

Este testimonio es de gran interés por tratarse de la primera referencia bibliográfica sobre nuestro polifonista, y es revelador de la fama y considerable calidad del músico en su tiempo, destacando asimismo el conocimiento de su origen cordobés.

Después de este reconocimiento, el interés de los eruditos por la personalidad y la obra de Fernando de las Infantas cayó en el más oscuro de los olvidos. Es así que en 1931, el eminente estudioso don José de la Torre y del Cerro se lamentaba de que hasta hace unos veinte años solo se conocían sus obras, el nacimiento en esta ciudad y su ordenación sacerdotal. De la misma manera apuntaba la escasez de noticias que traía el diplomático malagueño Rafael Mitjana, cuando entre 1913 y 1914 visitó Córdoba en busca de la documentación que le sirviera para escribir su monografía sobre nuestro personaje, del que nada encontró, ni siquiera sobre sus progenitores de manera indiscutible, si bien el docto archivero puso en sus manos los testimonios con que contaba referentes a personas de su inmediata familia, y es el que

[117] La cita, a la que añadimos algunos signos de puntuación, en MITJANA, R.: *Op. cit*., pp. 3-4. El texto con el elogio de Cerone ya había sido reproducido antes por Hilarión Eslava.

en un excelente trabajo da a conocer los únicos testimonios documentales originales sobre el entorno familiar, económico, social e intelectual del polifonista[118].

El musicólogo Rafael Mitjana da a conocer en 1918, -aunque ya terminada por completo a mediados de 1914-, la única documentada monografía sobre el polifonista cordobés hasta la actualidad, obra que ha supuesto la referencia bibliográfica fundamental y obligada para cuantos se han ocupado de la controvertida y desconocida biografía del músico, y que en el momento de ver la luz probablemente constituyera la única obra en lengua castellana sobre un compositor del Renacimiento español, en el mismo año en que Felipe Pedrell publica la dedicada a Tomás Luis de Victoria[119]. El propósito de su autor era completarla con la edición de una serie escogida de sus obras musicales, proyecto que la Gran Guerra impidió[120].

Según recoge el musicólogo malagueño, casi siglo y medio antes de la gestación de estos trabajos, el bibliógrafo Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova* publicada en 1783, reseña de nuestro músico su autodefinición de "idiota", el origen cordobés, la ordenación presbiterial a la que se consagró, la relación de sus obras musicales -sin especificar el número de libros de motetes- y teológicas, de las que relaciona tres títulos y refiere algunos detalles, a veces erróneos, así como la prohibición de las últimas y su inclusión en el *Índice de Libros prohibidos*, datos a los que posteriormente recurrirán algunos de los autores que tratan sobre el compositor[121].

Más de medio siglo después, coincidiendo con los albores de la musicología en España y el interés por la música de nuestro Siglo de Oro, es un compositor, Hilarión Eslava, el primero que publica una obra de nuestro artista, la secuencia del Domingo de Resurrección *Victimae paschali laudes*, adquirida en la capital prusiana gracias a las

[118] TORRE Y DEL CERRO, José de la: "Fernando de las Infantas, músico y teólogo", en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (BRAC)*, 32 (1931), 160. Este autor era por los años 1913 y 1914 archivero de la Delegación de Hacienda y encargado interinamente del Archivo Municipal de Córdoba.

[119] PEDRELL, Felipe: *Tomás Luis de Victoria, abulense. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso.* Manuel Villar Editor. Valencia, 1918.

[120] MITJANA, R:, *Op. cit*., p. VIII.

[121] *Ibid*., pp. 4-5.

gestiones del bibliotecario real[122]. Afirma de ella "que su talento era superior a su genio", careciendo de la originalidad de sus contemporáneos, pero es muestra del gran dominio en la progresión de las voces y de "un clasicismo notable en todas sus partes". Recoge por primera vez el referido elogio de Cerone, confirma que Infantas no ejerció el magisterio de capilla, aunque lo coloca, sin saber por qué, de profesor de Teología en su ciudad natal, y finaliza lamentándose de la ausencia de obras de este autor en los archivos y bibliotecas españoles, a pesar del empeño con que las ha buscado[123].

Baltasar Saldoni yerra al situar el nacimiento de Fernando de las Infantas en la segunda mitad del siglo XVI, enumera los títulos de las obras musicales, sin especificar el número de libros de motetes, y aunque alude a sus escritos teológicos, no cita ningún título. Hace referencia al texto de Cerone y da cuenta de la publicación de la Secuencia de Resurrección en la *Lira*, en una escueta reseña tributaria de Eslava[124].

Francisco Asenjo Barbieri comienza la biografía de Infantas con la descripción de la portada del primer libro de *Sacrarum varii styli cantionum*, -común a los tres volúmenes, pero sin especificar este número-, las características codicológicas del impreso y la transcripción de parte de la dedicatoria a Felipe II, valiéndose probablemente del ejemplar del cuaderno con la voz de *Cantus* y *Altus* que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional[125], y con anterioridad, según refiere, en la biblioteca del Ministerio de Fomento, casi con toda seguridad procedente de fondos de desamortización del monasterio de Uclés, donde al parecer todavía se encuentran los ejemplares correspondientes a las voces de Tenor y *Bassus*[126].

Aunque acertadamente reseña el nombre de Martín de la Fuente como el primero de la relación de los maestros de capilla que ejercie-

[122] ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana, Siglo XVI*. I, serie 2ª. Martín Salazar. Madrid, 1852-1860, pp. 175-183.
[123] "Lira sacro-hispana", en *La Zarzuela, Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes* (Madrid), 64. Madrid, (20 de abril de 1857), 505.
[124] SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. IV. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull. Madrid, 1881, pp. 445-446.
[125] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000158260&page=1> [consulta 22-10-2019].
[126] BARBIERI, Francisco Asenjo: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*. I. Edición de Emilio Casares Rodicio. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986, pp. 264-265.

ron en la Catedral de Córdoba desde 1515, y en la que no consta como tal Fernando de las Infantas, así como la total ausencia de sus obras en el archivo musical de esta iglesia, sorprende la alusión a la búsqueda de documentos sobre el personaje en los archivos de la Catedral de Coruña, en lugar de hacerlo en Córdoba, ciudad de la que como más adelante afirma es natural, anécdota que pudiera calificarse de lapsus:

> Buscados antecedentes en los archivos de la Catedral de Coruña acerca de Fernando de las Infantas, (...) no se encuentra ningún maestro de ella, de tal nombre, en la lista de los que lo han sido desde 1515 hasta la fecha. El primero de que se hace mención en las actas capitulares de la fecha mencionada fue Martín de la Fuente[127].

Continúa Barbieri con la resolución de la duda de Nicolás Antonio -del que en parte resulta deudor- sobre la identidad del autor de unas publicaciones teológicas que recoge en su obra en la persona del músico cordobés, algunas prohibidas por el Santo Oficio, y al parecer también citadas en el suplemento de la *Bibliotheca Universalis* de Gesner[128].

Siguen una serie de pintorescos disparates sobre su filiación, de los que solo acierta la ciudad de Córdoba como el lugar de su naturaleza, y que pudieran hacernos dudar de la identidad de nuestro personaje, tales como afirmar que además de llamarlo por su nombre utiliza el apelativo de "San Juan"; atribuye la progenitura del artista a don Alonso de las Infantas, personaje del siglo XV descendiente del primero en utilizar el apellido, y a doña Juana de Aguayo, acertando únicamente en la antigüedad y nobleza de su linaje. Sin conocer las fuentes en que fundamenta su exposición, lo hace poseedor de una educación aristocrática y se inventa su posterior profesión religiosa en el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso de su ciudad natal, cenobio desde el que lo envían al colegio de Sigüenza, donde se forma con sobresaliente aprovechamiento y llega a regentar la cátedra de Artes. Añade que tras pasar un tiempo fuera de él regresa como prior en 1581, donde ejerce una meritoria labor con la construcción de gran parte del convento y su exorno con pinturas de gran valor, entre ellas una Cena colocada en el refectorio "de un excelente artífice llamado

[127] *Ibid*., p. 265.
[128] *Id*.

Céspedes, muy amigo suyo -lo que pudiera ser cierto-, racionero de la Catedral de Córdoba". Finaliza los despropósitos con el nombramiento de prior de Benavente, lugar en el que muere, adelantando la fecha del óbito a 1587, a la edad de 40 años, todo lo anterior según información en la que utiliza como fuente a un tal Santos:

> Que también se llamó de San Juan, (...) hijo de don Alonso de las Infantas y de doña Juana de Aguayo, cuya nobleza es casi tan antigua como la ciudad. Criose Fernando como caballero y luego tomó el hábito en el monasterio de San Gerónimo de Córdoba. Lo enviaron al colegio de Sigüenza, donde se hizo insigne en letras, llegando a regentar la cátedra de artes. Volvió a su colegio donde lo hicieron prior en el año 1581 (...). Fue un prior muy notable que hizo construir gran parte del convento, adornándolo con diversas pinturas de estimable primor, entre las cuales la de la Cena, que se colocó en el refectorio, fue obra grande de un excelente artífice, llamado Céspedes, muy amigo suyo, racionero de la catedral de Córdoba (...). Fue nombrado después prior de Benavente, donde murió a los 40 años de su edad en el de 1587"[129].

La producción bibliográfica cordobesa no se ha mostrado más elocuente y generosa con su ilustre músico. El historiador Antonio Jaén Morente relaciona en 1921 a "D. Fernando de las Infantas, presbítero", como uno de los protagonistas de *Varones ilustres de Córdoba*, del médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro, libro de viejas bibliografías cordobesas escrito en la segunda mitad del siglo XVII, cuyos contenidos referentes a nuestro compositor ignoramos, aunque según el informante, pocos datos aporta[130]. Además de reputar a Infantas como el músico moderno más notable que ha producido Córdoba "y que no tiene nada que envidiar a los grandes compositores hispanos", nada más es lo que Jaén Morente escribe sobre el personaje[131].

El profesor José Luis Escudero da cuenta de la singular relevancia de la figura del músico cordobés, "no solamente desconocido para

[129] *Id.*
[130] JAÉN MORENTE, Antonio: *Historia de la Ciudad de Córdoba*. Publicaciones de la Librería Luque. Córdoba, 1976, p. 242. La referida obra de Vaca de Alfaro parece que ha llegado a nuestros días a través de Díaz de Ayora, extraída de una copia realizada en 1770 por el canónigo Vázquez Venegas, y según el propio historiador, conservada en la Biblioteca Colombina de Sevilla.
[131] *Ibid.*, p. 239.

Vaca de Alfaro, sino incluso para el propio Ramírez de Arellano, don Luis Ramírez de las Casas Deza y tantos otros preocupados por sacar a la luz a los hijos de Córdoba que destacaron en el mundo de las letras". Le llama la atención el tratamiento de "idiota" que de sí mismo hace el compositor, cayendo posteriormente en la cuenta de que no era otra cosa que "su modestia ante todo lo que sabía y que confiesa ignorar"[132], e insiste en lo poco que Vaca de Alfaro habla de él en su manuscrito, en que solo se refiere a los tratados teológicos *Liber Divinae Lucis* y *Tractatus Predestinatione*[133]. El primer autor, conocedor del libro de Rafael Mitjana y el trabajo de José de la Torre sobre Fernando de las Infantas, relaciona todas las obras musicales del compositor, especificando en este caso los tres libros de motetes, pero siguiendo a los bibliógrafos Nicolás Antonio y Bartolomé José Gallardo, cita una tercera obra teológica de Infantas, *De libere arbitrio & divinis auxiliis*, también publicada en París en 1601[134].

Aunque en su deambular por la ciudad se encuentre frecuentemente con ilustres personajes de apellido Infantas, Teodomiro Ramírez de Arellano no debió de tener conocimiento de nuestro personaje en el período comprendido entre 1873 y 1877 en que escribe su obra más afamada, pues no cita su nombre cuando en el Paseo décimo, correspondiente al barrio del Salvador y Santo Domingo de Silos, narra el conflicto acaecido a principios del siglo XVI entre el deán don Juan Fernández de Córdoba y don Luis de las Infantas, en la casa confundida con la de su residencia, ni en el siguiente Paseo, en que recorriendo la collación de San Juan y *Omnium Sanctorum* y pasar por el templo que lleva el nombre del primer titular, ubica el lugar de enterramiento del comendador don Antonio de las Infantas, abuelo de Fernando, y cuenta la gesta que protagoniza, en defensa del Rey Católico, en los días previos a la toma de Granada[135].

Rafael Ramírez de Arellano no debía de conocer en 1921 la obra de Rafael Mitjana sobre el músico cordobés, pues solo cita su libro primero de motetes, utilizando como fuente el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo; del

[132] ESCUDERO LÓPEZ, José Luis: *Varones ilustres de Córdoba, de Vaca de Alfaro. Edición y estudio bibliográfico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1982, p. 30.
[133] *Ibid*., p. 34.
[134] *Ibid*., p. 35.
[135] RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Op. cit.*, pp. 428-429 y 452.

Liber divinae lucis tiene noticias a través de unos apuntes del doctor Vaca de Alfaro; el *De libero arbitrio et divine auxiliis* lo relaciona por la información aportada por Carlos Ramírez de Arellano, y finalmente *Plura modulationem genera* a expensas de Nicolás Antonio, sin otros contenidos de interés, reiterando los mismos errores recogidos en los repertorios bibliográficos referidos, e incidiendo en la inclusión de sus tratados teológicos en el *Catálogo* expurgatorio de libros de 1640[136].

Palau, tomando como fuente a Gallardo, solo anota la dedicatoria "*Non liber a Musis...*" y la publicación en Venecia en 1578 de su libro primero de motetes, copiada del ya referido cuaderno de la voz de *Cantus* que utilizara Barbieri[137].

Continuando con la bibliografía musical, el *Diccionario* de Anglés y Pena redacta la voz correspondiente a nuestro personaje utilizando como fuente fundamental la monografía de Rafael Mitjana. Aunque sin ningún tipo de argumento sitúa su muerte en fecha cercana a 1601; destaca la composición de las piezas conmemorativas de la muerte de Carlos V en 1558 y por la victoria en la batalla naval de Lepanto en 1571; reseña su eficaz y diligente intervención en la paralización de la corrección de los libros de canto gregoriano y la consagración a los estudios teológicos, una vez ordenado sacerdote y abandonada la creación musical, lo que le reporta la condena de sus obras teológicas. Hace relación de sus obras musicales impresas, las copiadas en manuscritos de Viena y Munich, así como los motetes divulgados en colecciones antiguas, y desmiente la atribución de madrigales al músico cordobés, pese a lo cual es un error que muy recientemente se ha vuelto a publicar[138].

También en 1954 y utilizando como fuente la obra del diplomático malagueño, Gustave Reese publica los diez primeros compases del canon de espejo sobre *Laudate Dominum*; observa las mismas tendencias conservadoras de nuestro polifonista en la obra de Juan de Esquivel; reproduce el texto de Cerone en lo que a aquél se refiere, y recalca

[136] RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*. I. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1921, pp. 280-281.
[137] PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispano-Americano (1923-1945)*. IV. Julio Ollero Editor. Madrid, 1990, p. 95.
[138] ANGLÉS, Higinio, PENA, Joaquín: "Fernando de las Infantas", en *Diccionario de la Música Labor*. II. Ed. Labor. Madrid, 1954, p. 1270.

que junto a Palestrina y Brudieu, Infantas fue el único maestro español que dedicó una obra a la batalla de Lepanto[139].

En el mismo empeño de acortar la vida del polifonista se mantiene Lloréns en 1972. Vuelve a reseñar las obras conmemorativas de la muerte de Carlos V y de la victoria naval de Lepanto, así como la autorización de Felipe II para intervenir impidiendo la reforma de la música sagrada; afirma que las obras conservadas testimonian "su privilegiado talento y sólida formación musical"; relaciona solo los títulos de sus colecciones musicales, aunque sin especificar el número de libros de motetes; cita entre sus obras el motete *Preparate corda vestra* y la secuencia *Victimae paschali laudes*, mas a pesar de que dice haber leído a Mitjana, reitera la errónea atribución de obras profanas a Infantas, afirmando que "en 1591 compuso unos intermedios y madrigales, a manera de ilustraciones con destino a una comedia representada en Florencia con motivo de los festejos nupciales de Fernando de Médicis"[140].

Stevenson, en el extenso espacio de una nota a pie de página, añade a lo ya conocido el análisis de algunos motetes del polifonista, las últimas publicaciones de sus obras en el siglo XX, así como unas enjundiosas e interesantes consideraciones sobre las características más peculiares de su lenguaje sonoro[141].

La producción bibliográfica de la década de los 80 no ha mostrado más consideración a nuestro personaje, pues ninguna novedad aporta el *New Grove Dictionary*[142]. Las mismas apreciaciones tenemos que hacer constar de las escasas líneas que Antonio Martín Moreno le dedica en sus trabajos sobre la música andaluza[143].

El padre Samuel Rubio, utilizando como única fuente la obra de Mitjana, destina a la figura del cordobés una extensión considerable en la que asume los errores genealógicos del protagonista vertidos por

---

[139] REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*. 2. Alianza Editorial. Madrid, 1988, pp. 707-708, 714 y 718.

[140] LLORÉNS CISTERÓ, José María: "Fernando de las Infantas", en ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTÍNEZ, T., VIVES GATELL, J. (Dirs.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*. II. C.S.I.C. Madrid, 1972, p. 1192.

[141] STEVENSON, R. L.: *Op. cit*., pp. 361-363.

[142] STEVENSON, R. L.: "Fernando de las Infantas", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9. Macmillan Publishers Limited. London, 1980, p. 225.

[143] MARTÍN MORENO, A.: "La Música", en DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (Dir.), *Historia de Andalucía*. V. Madrid, 1981, pp. 420-421, y del primer autor *Historia de la Música Andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas. Granada, 1985, p. 159.

el musicólogo malagueño, aunque apuntando varias ideas interesantes y exponiendo algunos rasgos estéticos originales propios del estilo de Infantas[144].

En 2000, nuevamente es Lloréns quien se encarga de la figura de Fernando de las Infantas incorporando esta vez la relación de todos los títulos de sus tres libros de motetes; recoge algunas ideas expuestas por Samuel Rubio y Henri Collet; en esta ocasión revisa la fecha de su muerte, pero al no conocer el trabajo de don José de la Torre también equivoca el nombre de la madre del artista, reincidiendo una vez más en el error de atribuirle la composición de intermedios y madrigales con motivo de los festejos nupciales de Fernando de Médicis[145].

Nada nuevo encontramos en la escueta entrada correspondiente al músico en la *Cordobapedia*, aunque no deja de sorprendernos la mención que hace a su ingreso en un monasterio a partir de 1584, y que no relacione entre las obras musicales sus tres libros de motetes[146].

Por fin, la entrada de su voz en el *Diccionario Biográfico Español* categóricamente da por sentada su formación en la Catedral de Córdoba, con el maestro Alonso de Vieras; señala cuatro colecciones de música polifónica; se le suponen ciertas disputas contra el Vaticano por sus tendencias heterodoxas que fueron la causa de la Ciudad Eterna y sitúa el lugar de su muerte en Roma o en la villa de Frascati hacia 1610, utilizando como única fuente bibliográfica lo escrito por Lloréns sobre el músico en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*[147].

En lo que a la teología se refiere, es lugar común que todos los bibliógrafos que relacionan las obras contemplativas del polifonista cordobés certifiquen su inclusión en los *Índices de libros prohibidos*. Es así porque el catálogo expurgatorio ordenado por el cardenal-arzobispo de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Roxas, recoge el *Tractatus de Praedestinatione* y el *Liber divinae Lucis*, obras que de

[144] RUBIO, S.: *Historia de la música española*, pp. 171-176.

[145] LLORÉNS, J. Mª.: "Fernando de las Infantas", en CASARES, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, LÓPEZ-CALO, José (Dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 6. SGAE. Madrid, 2000, pp. 423-425. *Vid.* TORRE, J. de la: Art. cit., p. 169.

[146] VARIOS: "Fernando de las Infantas", en *Cordobapedia*: <https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Fernando_de_las_Infantas> [consulta 20-11-2019].

[147] ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel: "Fernando de las Infantas", en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia: <http://dbe.rah.es/biografias/12817/fernando-de-las-infantas> [consulta 21-10-2019].

igual manera, a pesar de su aparente ingenuidad, siguen considerándose perniciosas en el último *Índice* de época de Carlos IV[148].

Pero si escasamente significativas son las aportaciones sobre Fernando de las Infantas en la bibliografía musical hasta el siglo XIX, no más elocuentes se han mostrado los repertorios editoriales que a la teología se dedican. Es más, su obra teológica debió de tener tan escasa trascendencia y poco interés, que nada escribe Menéndez y Pelayo sobre la misma en su *Historia de los heterodoxos españoles*[149].

La difusión de la obra de Fernando de las Infantas

Al tratarse de uno de los pocos compositores españoles del Renacimiento que publicó su obra en las prestigiosas tipografías venecianas, algunos de sus motetes fueron editados en las distintas antologías que durante la época proliferaron en Alemania e Italia. Por ejemplo, el motete *O admirabile commercium*, que muy pocos años después de su publicación adquirió una gran popularidad; pues Fernando de las Infantas, junto a Morales y Victoria, ha sido uno de los polifonistas españoles más apreciados en Alemania[150]. Sin embargo, es muy difícil encontrar la música de este artista en España.

Samuel Rubio supone que las composiciones del músico cordobés, aun habiéndose divulgado por las catedrales españolas y formado parte del repertorio de las capillas vaticanas, fueran retiradas de las bibliotecas y archivos musicales al ser condenado su autor por heterodoxo e inscritos sus tratados teológicos en el *Índice de libros prohibidos*[151].

En un inventario de libros de canto antiguos de la capilla real de Felipe II, fechado en El Escorial el 22 de agosto de 1597, encontramos "un libro escrito de mano, de canto de motetes, hecho por Hernando de las Infantas, natural de Córdoba", además de otro libro de antífonas, repertorio que pudiera haber formado parte del archivo real de música ya en tiempos del emperador[152].

---

[148] MITJANA, R.: *Op. cit.*, p. 5.
[149] *Ibid.*, p. 6.
[150] MITJANA, R.: *Op. cit.*, pp. 69-71.
[151] RUBIO, S.: *Op. cit.*, p. 175.
[152] BARBIERI, F. A.: *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. II. Edición de E. Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988, p. 65.

El único vestigio de la obra de nuestro polifonista en los archivos de su ciudad natal lo encontramos en un inventario de los libros de canto de órgano de la Catedral, realizado en 26 de abril de 1629, donde bajo el apartado de "Libros pequeños de motetes" se relacionan "Seis libros de motetes de don Fernando de las Ynfantas", con la anotación al margen "faltan quatro"[153]. Sospechamos que pudiera tratarse del *Liber III* de *Sacrarum varii styli cantionum* (Venecia, 1579), que es la única colección constituida por el mismo número de impresos. Aunque no tenemos constancia de la fecha de entrada de este fondo librario en el archivo musical catedralicio, pudiera tratarse de los mismos que en su testamento manda enviar a don Luis de Córdoba, deán de la Catedral[154].

[153] ACC, *Inventarios*, doc. s.n., ff. 151r-154r.
[154] TORRE, J. de la: Art. cit., p. 205.

JAIME BALIUS Y VILA, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA (1750-1822)

LUIS PEDRO BEDMAR ESTRADA
Catedrático de Conservatorio

Datos biográficos y primera etapa en Córdoba (1785-1787)

Jaime Balius y Vila nace en Barcelona a finales de 1750, siendo bautizado el día 15 de noviembre de ese año en la parroquia de Santa María del Mar[1], y muere en Córdoba el 3 de noviembre de 1822. Desde muy pronto manifiesta su interés por la música ingresando en la Escolanía de Montserrat, y en 1778, con 28 años, ya es maestro de capilla de la Catedral de La Seu d'Urgell[2]. En 1780 es ordenado presbítero por el obispo de Lérida Joaquín Antonio Sánchez Ferragudo[3]. Ese mismo año se presenta a oposiciones de maestro de capilla en las catedrales de Oviedo, El Burgo de Osma (Soria) y Toledo, consiguiendo la plaza de la ciudad soriana. Sin embargo, no llega a incorporarse a ese destino ya que finalmente es la Catedral de Gerona la que se hace con sus servicios[4]. Así pues, pasa de la Seu d'Urgell a Gerona, donde es nombrado maestro de capilla el día 9 de febrero de 1781[5]. Allí desarrolla de forma intensa su faceta de compositor, de-

[1] Así se refleja en su memorial de genealogía: Archivo de la Catedral de Córdoba (en adelante A.C.C.) Actas Capitulares. Martes 7 de junio de 1785, t. 90, fol. 130 v.

[2] *Cfr*. ROIG I CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la Catedral de la Seu d'Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical, 59*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milá i Fontanals, Departamento de Musicología, Barcelona, 2004.

[3] *Cfr*. NIETO CUMPLIDO, Manuel: "Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba", en *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros de 1995*. Ed. CO.AN.CO. Córdoba, 1995, pp.11 y 12.

[4] "Siendo [Jaime Balius] MC de La Seo de Urgel pretendió el magisterio de la catedral de El Burgo de Osma, solicitando a su Cabildo (13-IX-1780) que tomase informes de él. Como estos fueron muy favorables se le nombró para el magisterio (25-X-1780). El 22 de noviembre prometió acudir a su nuevo puesto con la mayor brevedad, pero el 15 de marzo de 1781 se recibió su carta de renuncia, pues la catedral de Girona le había conferido igual puesto…". GARBAYO, Javier: "Balius Vila, Jaime", en CASARES, E. y otros: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores, Madrid, 1999, vol. 2, p.111.

[5] "Día 9 de Febrer se mudá lo Mestre per ascenso del R. Fran. Juncá al magisteri de Toledo y entra per Mestre en esta lo R. Jaume Balius y Vila, Mestre de Capella que

jando alrededor de veinte obras para coro y orquesta, además de participar en tribunales de oposición y de formar a buenos discípulos[6]. Entre estos discípulos destaca José Pons, probablemente su preferido, hasta el punto de que lo llevará a Córdoba con él y lo alojará en su propia casa. Pero eso será posteriormente. De momento seguimos en Gerona, donde Balius pasará cuatro años y tres meses[7].

Cabe destacar que el mismo año en que Balius es nombrado maestro de capilla de la catedral gerundense, se produce en la de Córdoba una circunstancia que llenará muchas líneas de las actas capitulares y que al final acabará por afectarle. La historia comienza el 6 de octubre de 1781, cuando el cabildo cordobés aprueba la convocatoria de oposición para cubrir la plaza de maestro de capilla, por jubilación de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga[8], al cual sustituye de forma interina Dionisio de la Mata[9].

Se produce a partir de entonces una larguísima disputa entre los capitulares sobre las competencias en el nombramiento del maestro de capilla. Estas profundas divergencias acerca de quién tenía capacidad para intervenir en la elección del maestro y de los músicos hicieron que se paralizara la convocatoria, dilatándose en el tiempo. Finalmente, se convoca la oposición el 15 de febrero de 1785 a la cual se presentan los siguientes opositores: "D. Juan Bueno, natural de Palma, Arzobispado de Sevilla, de 42 años, D. Juan Domingo y Vidal, natural

---

era de la Cathedral de la Seu de Urgel…". *Llibri dels Noms y Cognoms dels Escolans del Cor y Capella de música de la Santa Isglesia de Gerona*, fol. 7.

[6] "La estada d'Balius a Girona no s'allargá més de quatre anys, i no obstant deixá a l'Arxiu unes vínt obres d'empenta: miserere a 9 veus i orquestra; oratoris, 2 Te Deum, etc. […] Conegué d'aprop al gran Mtre. Gonima, llavors jubilat, de qui rebé certament consell i si més no exemple, havent colaborat junts en mants tribunals d'oposicións; així mateix tingué ocasió de formar de molt bons deixebles, entre elles al futur Mtre. Joseph Pons, un seu ecolar de cor. L'any 1785 es mudá Balius de Mtre. a la Catedral de Cordova". CIVIL CASTELLVÍ, Francesc: *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Caja de Pensiones, Gerona, 1970, p.12.

[7] *Cfr.* BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro: *La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba, 2009, vol. I, pp. 445-503.

[8] Juan Manuel González Gaitán y Arteaga nació en Córdoba en 1716. Fue maestro de capilla de la Catedral entre 1752 y 1780. Para tener una completa información sobre su vida y su obra ver: ONIEVA ESPEJO, María Asunción: *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804).* Tesis doctoral. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 2012.

[9] A.C.C. Actas Capitulares. 6 de febrero de 1781. T. 88, fols. 306 v.-308 v.

de la villa de Reus, Arzobispado de Tarragona, tonsurado, de 47 años y D. Joseph Feygido y Barceló, natural de la villa de Seros, Obispado de Lérida, de 30 años de edad"[10]. Juan Bueno era maestro de capilla de la parroquia de San Pedro de Sevilla[11], Juan Domingo Vidal era maestro de capilla de la Colegiata del Salvador también de Sevilla[12] y Joseph Feygido era vicemaestro de la Real Capilla y del Real Colegio de Música en Madrid. Sin embargo, antes de elegir entre uno de los tres citados se presenta otro aspirante. El 6 de mayo, el arcediano Medina y Corella comunica la presentación de un opositor que no era otro que el maestro de capilla de Gerona, Jaime Balius y Vila[13]. Como jueces fueron nombrados Juan Manuel Gaitán, (maestro de capilla jubilado), Francisco de Ayala (primer organista) y Mateo Bernia (músico capellán de Santa Inés).

Efectivamente, el viernes día 6 de mayo de 1785 se celebra un Cabildo en la Capilla de San Clemente "a la hora sexta", en el cual se informa de lo siguiente: "Por el señor Arcediano de Pedroches, Diputado de Arcas de Santa Inés se dio noticia al Cavildo de cómo se había presentado opositor al Magisterio de Capilla vacante de esta Santa Iglesia el maestro que es de la de Gerona"[14]. Pocos días después, el lunes 9 de mayo, se celebra otro Cabildo en el que se comunica la firma de la oposición por parte de Balius y el comienzo de las pruebas en la tarde de ese mismo día:

> En este día ha firmado la oposición D. Jaime Balius y Vila, natural de la ciudad de Barcelona, de edad de 35 años, por haberse bautizado (según la partida que ha presentado) en 15 de noviembre de 1750, y está ordenado de Presbítero en el año de 1780 por el Ilustrísimo Señor Obispo de Lérida; y en la actualidad es Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Gerona; y en vista de esta relación se acordó por este Cavildo que a dicho D. Jaime Balius y Vila se admita a los exercicios de oposición que se acostumbran hazer para el Magisterio de Capilla vacante en esta Santa Iglesia. Y se nombraron por examinadores para asistir á el exercicio, dar puntos y

[10] A.C.C. Actas Capitulares. 15 de febrero de 1785. T. 90, fol. 93 r.
[11] NIETO CUMPLIDO, Manuel: Art. cit., p.11.
[12] CASARES, E. y otros: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Sociedad General de Autores, Madrid, 1999, vol. 2, p. 111. Aquí aparece como Juan Bautista Vidal.
[13] A.C.C. Actas Capitulares. 6 de mayo de 1785. T. 90, fol. 119 r.
[14] *Ibid.*

> demás concerniente á D. Juan Gaitán, maestro de capilla jubilado, á D. Francisco de Ayala, Organista Primero, y á D. Mateo de Bernia, músico Capellán de Santa Inés; y que concluido dicho exercicio, que ha de comenzar en la tarde de este día después de completas, se cogan las obras y se entreguen á los Señores Diputados para que juntas con las demás de los otros opositores que han exercitado, se remitan al maestro Ripa de la Santa Iglesia de Sevilla a fin de que ponga su censura, y haga juicio comparativo entre los ejercicios de todos los opositores[15].

Para la oposición compuso Balius las siguientes obras:

1) Villancico *La fábrica suprema*. Para dos coros (SSAT y SATB), violín 1º, violín 2º, viola, violón, 2 oboes, 1 bajón, 2 trompas y acompañamiento.
2) Himno *Deus tuorum militum*. Dedicado a San Lorenzo, para dos coros (SATB), violín 1º, violín 2º, 2 oboes, 1 bajón, 2 trompas y acompañamiento.
3) Recitado y Aria *Que alegre y complacido*. Para tenor, violín 1º, violín 2º, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento.
4) Motete *Cum vinci tormentis*. Para dos coros (SSTAB y SATB), violín 1º, violín 2º, 1 bajón y acompañamiento.
5) Salmo *Fundamenta ejus*. Para dos coros (SSAT y SATB), violín 1º, violín 2º, violón y acompañamiento.

El villancico *La fábrica suprema* fue la primera obra que compuso, ya que sabemos por las actas capitulares que dicha prueba comenzó el día 9 de mayo por la tarde, y en la partitura de dicha obra, una nota manuscrita de Balius indica que la empezó ese mismo día. Viendo estas cinco composiciones, podemos comprobar que no se trata de obras menores, ni en extensión ni en la plantilla empleada. Recordemos que cuatro de ellas son para 2 coros y orquesta, y solo una, el recitado y aria, es para un solista y orquesta. En el caso del villancico que acabamos de comentar, hizo una introducción orquestal de 96 compases, una de las más largas de todas sus obras.

El día 3 de junio ya se tienen los resultados de las oposiciones y en el correspondiente Cabildo se comunica que tras las oportunas votaciones…

[15] A.C.C. Actas Capitulares. 9 de mayo de 1785. T. 90, fol. 120 r.

> (…) salió nombrado D. Jaime Balius y Vila, Presbítero, Maestro de capilla de la Santa Iglesia de Gerona, y uno de los cuatro opositores, por todos los votos en el Magisterio de Capilla de esta Santa Iglesia bajo la condición de sugestarse a las reglas prescriptas y que se prescrivan para el exercicio de dicho Magisterio por este Cavildo, y se mandó despachársele el título correspondiente, como se hizo a D. Juan Gaitán, su inmediato antecesor, con los mismos honores y franquicias que disfrutó desde luego, y que se le corra la renta señalada desde el día de hoy inclusive, deviendo asistir a el Coro, y cumplir con todas las obligaciones del Maestro de capilla, y a este fin también se mandó pasar el correspondiente decreto a la Diputación del Punto de Coro para que se le haga el correspondiente asiento y en las faltas sea aspado lo mismo que se practica con los demás Ministerios asalariados; y que el dicho D. Jaime presente el memorial de su genealogía para las pruevas de limpieza conforme a Estatuto; (…) En atención a los gastos que ha tenido y tiene el dicho D. Jaime Balius Maestro de capilla se le concedieron de ayuda de costa por una vez cien doblones[16].

En sesión capitular de 7 de junio se presentó su genealogía y se dispuso la ejecución del expediente de limpieza de sangre:

> PRETENDIENTE
> D. Jaime Balius pbro natural de Barcelona
> bautizado en la Parroquial de Santa María del Mar
> en 15 de noviembre de 1750.
>
> PADRES
> D. Francisco Balius y Dª Cerafina Vila naturales
> de dicha ciudad de Barcelona.
>
> ABUELOS PATERNALES
> D. Joseph Balius, natural de la ciudad de Cardona
> Obispado de Solsona y Victoria Muliet natural de la
> Ciudad de Manresa Obispado de Vique.
>
> ABUELOS MATERNALES
> D. Antonio de Vila natural del Lugar de Antes de dicho
> Obispado de Vique y Dª Serafina Serra natural de
> dicha ciudad de Barcelona.[17]

[16] A.C.C. Actas Capitulares. 3 de junio de 1785. T. 90, fol. 126 r.
[17] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 7 de junio de 1785. T. 90, fol. 130 v.

De su salida de Gerona para venir a Córdoba, también queda constancia en el libro de integrantes de la capilla musical de aquella ciudad, donde consta que le sustituyó Domingo Arquimbau[18]. Recién llegado a la ciudad, se instala en la casa número 23 del Cabildo, sita en la plazuela de la Concha[19]. Esta plaza se encuentra en la calle Carniceros (hoy en día Martínez Rücker), apenas a 50 metros de la Catedral. Pero no está solo, sino que junto a él viven "Don Josef Pons, tonsurado, su discípulo, de 16 años, D. Francisco Balius, su sobrino, de 13, y una sirvienta de 30 años"[20]. Aunque la ceremonia oficial de toma de posesión de Jaime Balius será en diciembre, este comienza a ejercer sus funciones de forma inmediata. Así, el día 6 de julio presenta un informe acerca de los aspirantes más adecuados para cubrir dos vacantes en el Colegio de Infantes de Coro de Córdoba[21].

Su sobrino Francisco Balius y su discípulo José Pons comienzan a abrirse camino en el mundo de la música. El primero será organista, tanto de alguna iglesia de Córdoba (San Hipólito) como posteriormente de la propia Catedral. Al segundo, Pons, le vamos a dedicar unas líneas. Y es que la enseñanza personalizada que recibe, hace que vaya convirtiéndose en un músico de gran calidad. De hecho, fue posteriormente maestro de capilla de la Catedral de Gerona (de 1791 a 1793), y de la Catedral de Valencia (de 1793 a 1818). Según Martín Moreno, a Gerona "llegó como vicemaestro de la Catedral de Córdoba"[22]. Incluso el mismo Pons se presenta como tal en la correspondencia que mantiene con la Catedral de Tuy, cuyo Cabildo publica el día 10 de marzo de 1790 un edicto para cubrir la plaza de maestro de capilla. Pons se entera y les envía una carta en la que desgrana sus méritos y además les dice que "(…) actualmente las obras suyas se cantan en esta Stª Iglª Cathedral [de Córdoba] con motivo de ser vice Maestro, ÿ

[18] "Día 4 de Julio de 1785. Se mudá lo Mestre per ascenso del R. Jayme Balius al Magisterio de Córdova y entra per Mestre en esta lo R. Domingo Arquimbau Acolito Mestre que era de la Cathedral de Tortosa y de la Villa de Torroella de Mongri y tingue lo honor de tenir tres Maestrias Plagadas 3 Mesos ÿ se quedá en la Cathedral de Gerona". *Llibri dels Noms y Cognoms dels Escolans del Cor y Capella de música de la Santa Isglesia de Gerona.* Fol. 7 v.

[19] Archivo de la parroquia del Sagrario. Censo de habitantes de 1785-1786.

[20] Archivo Municipal de Córdoba. Padrón Municipal del año 1786.

[21] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 6 de julio de 1785. T. 90, fol. 144 v.

[22] MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española*. Alianza Editorial, colección Alianza Música, Madrid, 1985, vol. IV, p. 173.

discípulo de D. Jaÿme Balius Maestro de capilla de dicha Stª Iglª"[23]. Sin embargo, no hemos podido encontrar hasta ahora el nombramiento para dicho cargo, por lo que cabría pensar que Pons ayudara a Balius de manera extraoficial.

Parece que, durante algún período del verano de 1785, Balius abandonó Córdoba para ir a su tierra, estando de vuelta como muy tarde en octubre[24]. De hecho, en ese mes de octubre es solicitada su presencia para formar parte de un tribunal para cubrir la vacante de la Capilla de San Antonino, por la muerte de don Joseph de los Ríos, decidiendo el Cabildo que a los dos examinadores que estaban designados, "se agregue el maestro de capilla, respecto de estar ya en la ciudad"[25]. Ya lo tenemos, por tanto, de forma estable en Córdoba, al menos por algún tiempo.

El 22 de diciembre de 1785, previa lectura del expediente de limpieza de sangre de Balius, y siendo este satisfactorio, se le mandó entrar en la Capilla de San Clemente, donde se celebraba el Cabildo. En presencia de todos los allí reunidos, juró su cargo:

> (...) y postrándose de rodillas ante el Señor Deán que presidía el Cabildo teniendo en sus manos el libro de los sagrados quatro Evangelios juró por ellos in verbo sacerdotis tener todo respeto, veneración y obediencia a los Señores Capitulares, cumplir con las constituciones echas y/o que se agan para el gobierno de la Capilla de Música y de sus individuos, y defender la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora[26].

Así concluye este episodio de su nombramiento como maestro de capilla de Córdoba, cuyo proceso completo para cubrir de forma estable la vacante dejada por Gaitán duró casi cuatro años, desde 1781 a 1785, curiosamente el tiempo que estuvo de maestro en Gerona.

---

[23] RAMÍREZ Y BENEYTO, Ramón: *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la liturgia de l' ordinarium: Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona ecce sacerdos magnus.* (1786). Tesis doctoral. Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 2005, p. 203.

[24] Era habitual que cuando un maestro de capilla o un músico aprobaba unas oposiciones, se le diera un período de tiempo suficiente para volver a su tierra, recoger sus cosas y traerse a su familia.

[25] A.C.C. Actas Capitulares. Sábado 22 de octubre de 1785. T. 90.

[26] A.C.C. Actas Capitulares. Jueves 22 de diciembre de 1785. T. 90, fol. 202 r.

Ya en enero de 1786, vemos una petición de Balius al Cabildo para que le paguen su salario: "Se leyó memorial de D. Jayme Balius y Vila, solicitando salario, y oydo se acordó dar y dio comisión a los señores Diputados de Arcas de San Acacio para que informen sobre la pretensión del expresado y actual maestro de capilla"[27]. En agosto de 1786 el Cabildo le da una ayuda para pagar anteriores gastos: "(…) Sobre la pretensión de D. Jaime Balius, maestro de capilla de esta Santa Iglesia. Se propuso por el Señor Deán que se le consignarían cien ducados anuales para el copiante y mil quinientos reales por una vez para subvenir a los crecidos gastos que tuvo en el viage"[28]. Habiéndose votado, se aprobaron dichas cantidades.

Por lo que sabemos, Balius también debió de cobrar prestigio rápidamente fuera de nuestra ciudad, ya que a finales de octubre de 1786 y por invitación del Cabildo de la Catedral de Jaén, ejerció como juez en las oposiciones al magisterio de capilla que allí se iban a celebrar. El Cabildo de Jaén quedó agradecido al de Córdoba y así se lo manifestó por carta. El acta capitular correspondiente recoge que en dicha carta el Cabildo de Jaén "da gracias de la licencia concedida por este Cabildo al maestro de capilla para que pasase á aquella ciudad en calidad de examinador de los opositores al Magisterio de Capilla de aquella Santa Iglesia, como lo havía solicitado el expresado Cabildo de Jaén"[29]. Aunque solían ser varios los examinadores, en este caso el Cabildo de Jaén "nombra a Jaime Balius, maestro de capilla de la Iglesia de Córdoba, como único juez a la oposición al Magisterio de capilla"[30]. A su regreso, lo encontramos interviniendo en diversas oposiciones de músicos, en las que se manifestó riguroso, según testimonio de las actas capitulares[31]. Una de estas oposiciones fue la que se hizo en enero de 1787 para cubrir una vacante en la Capilla de San Acacio. Realizada la prueba, resultó elegido José Moyano, cantor tiple, que a la postre se convertiría en una de sus personas de confianza[32].

Era enero de 1787 y todo parecía indicar que Balius se estaba forjando una prometedora carrera como maestro de capilla en Córdoba.

---

[27] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 24 de enero de 1786. T. 90.
[28] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 8 de agosto de 1786. T. 91, fol. 45 r.
[29] *Ibid.* Lunes 20 de noviembre de 1786. T. 91.
[30] JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *Documentario Musical de la Catedral de Jaén.* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1978, p. 333.
[31] *Cfr.* NIETO CUMPLIDO, Manuel: Art. cit., p. 11.
[32] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Lunes 29 de enero de 1787. T. 91.

Sin embargo, algo iba a truncarla, al menos temporalmente. Y fue la grave situación disciplinaria que estaba viviendo la Capilla de Música desde hacía algún tiempo y que tenía su más lamentable exponente en la insubordinación de algunos músicos. Por si esto fuera poco, otros venían arrastrando diversas enfermedades que les dificultaba desempeñar adecuadamente su labor[33]. Debido a estas circunstancias, en agosto Balius abandona Córdoba y marcha a Madrid, aunque su partida (como veremos a continuación en palabras de Nieto Cumplido) depara algunas consecuencias para los músicos insubordinados.

> El acta de 31 de julio de 1787 deja constancia de la despedida de Balius y de los motivos que le indujeron a ello: "Haviéndose dado noticia por algunos señores que don Jaime Balius, presbítero, maestro de capilla desta Santa Yglesia, determinaba despedirse, y en efecto estaba nombrado capellán y maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, y que según se dice la causa de retirarse es por algunas desavenencias con los músicos desta Santa Yglesia y disgustos que le han dado algunos de ellos, cuios motivos le han estimulado a tomar dicha determinación por no exponerse a mayores disgustos" se acuerda obtener información para proceder contra los músicos causantes del abandono del maestro.

[33] Veamos varios ejemplos de esta circunstancia: 1º) "Los Diputados de la Capilla de la Sangre, expusieron que los dos tiples Bernia y Especiali, se hallaban actualmente malos, y aún se aseguraba que a lo menos el uno quedase inútil y que hacía una gran falta en la capilla un tiple (…)". A.C.C. Actas Capitulares. Martes 7 de septiembre de 1785. 2º) "(…) habiéndose leydo un memorial de D. Juan Busquets, profesor de música de la Capilla de esta Santa Iglesia en que pretende que por la grave enfermedad que padece y urgencias en que se halla se le conceda alguna aiuda de costa de las arcas de vacantes de la Capilla de Santa Inés". A.C.C. Actas Capitulares. Sábado 1 de abril de 1786. T. 90, fol. 223 r. 3º) Vicente Espinosa (bajonista), solicita "una ayuda de costa en atención a sus enfermedades y notorias necesidades". El Cabildo da comisión a los diputados de Música para que informen al respecto, y así mismo informen sobre la necesidad de "nutrir la Iglesia de bajonistas mediante a ser notoria la necesidad, por hallarse imposibilitados el suplicante y D. Antonio Hidalgo". A.C.C. Actas Capitulares. Jueves 13 de julio de 1786. T. 91, fol. 35 r. 4º) "Se mandó leer un memorial de D. Manuel Montesa, difunto, músico tenor que fue de esta Santa Yglesia, el qual memorial, por no haver avido Cabildo no se ha presentado hasta oy. Con el que solicita una ayuda de costa para subvenir a los crecidos gastos en su enfermedad o para su entierro, pues se hallaba en aquella ocasión casi desgraciado". A.C.C. Actas Capitulares. Martes 12 de septiembre de 1786. T. 91, fol. 57 r. 5º) Mariano Ortega, músico instrumentista, "solicita una ayuda de costa en atención a la pobreza en que le han puesto las continuas enfermedades que ha padecido". A.C.C. Actas Capitulares. Viernes 10 de noviembre de 1786. T. 91, fol. 97.

> Estos eran Rafael García, tenor, Mariano Especiali y Juan Busquet, músico instrumentista, a quienes el Cabildo multará por su insubordinación[34].

Antes de su partida, entrega en el archivo "los papeles y obras de música que ha compuesto el tiempo que ha estado en esta Santa Yglesia"[35]. Mientras está entregando los papeles, el arcediano de Pedroche entabla conversación con él y le pregunta si las circunstancias de su despido responden a los problemas aludidos. Balius responde que efectivamente "el despedirse del empleo ha provenido de varias disputas y desazones que le habían dado algunos músicos"[36]. Visto lo cual, en ese mismo día se le admite la dimisión del oficio, que interinamente será ejercido por Dionisio de la Mata.

El período madrileño (1787-1789)

A Madrid llegó para ocupar el magisterio de capilla del Real Monasterio de la Encarnación, puesto en el que sucedió a Antonio Rodríguez de Hita y del que tomó posesión el 13 de agosto de 1787, permaneciendo en él hasta el 10 de junio de 1789[37]. Recién llegado, en el mes de septiembre, ingresa en la Congregación de María Santísima de la Soledad: "En 12 de septiembre de 1.787 se escribió por hermano de nuestra congregación de la Soledad Don Jayme Balius, maestro de capilla de esta real casa de la Encarnación y lo firmo (Jayme Balius)"[38].

Según nos dice Paulino Capdepón, durante su corta estancia en Madrid, además de cumplir con las funciones propias de un maestro de capilla, compuso cuatro misas, varias lamentaciones, salmos, responsorios, villancicos y algún motete, conservándose casi todas estas obras en el Monasterio de Montserrat[39]. De entre ellas sobresalen el

[34] NIETO CUMPLIDO, Manuel: Art. cit., pp. 11-12.
[35] A.C.C. Actas Capitulares. Lunes 13 de agosto de 1787. T. 91, fol. 256 r.
[36] *Ibid.*
[37] *Cf.* MARTÍN MORENO, Antonio: *Op. cit.*, volumen IV, p. 88. Según Juan Lucas del Pozo, Balius fue además "Capellán de Su Majestad". POZO CÁCERES, Juan Lucas del: "Lista de algunos maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba", en *Colección de Obras*. Ms., p. 391, Córdoba, 1863.
[38] RAMÍREZ Y BENEYTO, Ramón: *Op. cit.*, p. 172.
[39] *Cf.* CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: *La música en el Monasterio de la Encarnación*. Caja Madrid, Ed. Alpuerto, Madrid, 1997, p. 45.

motete *Oh Admirable* en honor del Santísimo Sacramento y la misa de difuntos para dos coros y orquesta que compuso en diciembre de 1788 con motivo de la muerte del rey Carlos III. En la primera página de la partitura figura una nota que dice: "Se travajó para las Onnras del Sr. Carlos III que seisieron en el Real Convento de la Encarnación de Madrid siendo maestro de dicha casa el autor de ella"[40].

Mientras todo esto ocurría en Madrid, en Córdoba se plantea el problema de encontrar un nuevo maestro de capilla de prestigio. El 27 de noviembre de 1788, le recomiendan al Cabildo a Manuel Corao. El recomendado es discípulo del maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, Francisco Javier García Fajer. Pero a pesar de esto, no es admitido. Probablemente la razón fuera que, para entonces, el Cabildo ya había restablecido la relación con Balius, pues aun siendo maestro del Convento de la Encarnación de Madrid, compone para la Catedral de Córdoba los villancicos de ese mismo año. Así pues, todo indica que el Cabildo no estuvo muy contento en su día con su repentina marcha a Madrid, y que intentó no romper totalmente los hilos de esa relación, por si en un momento pudieran volver a contar con su presencia en Córdoba, como así sucedió posteriormente.

Su regreso definitivo a Córdoba (1789-1822)

En marzo de 1789, el Cabildo acuerda reiniciar una vez más la búsqueda de un maestro de capilla[41]. Probablemente la perspectiva de tener que comenzar otro tortuoso camino hasta encontrar nuevo maestro, hace que el Cabildo vuelva a pensar en Jaime Balius. Dicho y hecho, el 10 de junio de 1789, se produce su readmisión: "Acordó el Cabildo *nemine discrepante* nombrar y nombró maestro de capilla de esta Santa Iglesia a D. Jaime Balius, presbítero, que lo es del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, con el salario de quinzemil reales de vellón"[42]. Además, se le conceden los honores de capellán perpetuo y la distinción de entrar en el Coro con las mangas altas en la forma que lo practicaban los demás capellanes. En el Cabildo del 25

[40] A.C.C. Sección partituras. Signatura 61/417. *Misa de Difuntos con Violines, Oboes, Flautas y Trompas. Balius.* A 9 voces. Coro 1º: SSATB. Coro 2º: SATB.1 violín 1º, 1 violín 2º, 1 contrabajo, 2 flautas, 2 oboes, 1 bajón, 2 trompas y acompañamiento.

[41] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Jueves 26 de marzo de 1789. T. 92, fol. 20 r.

[42] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 10 de junio de 1789. T. 92, fol. 27 v.

de agosto, se le autoriza a volver a Madrid durante mes y medio para resolver algunos asuntos y hacer el traslado a Córdoba:

> Se leió un Memorial de D. Jayme Balius y Vila, Maestro de la Capilla de Música de esta Sta. Iglesia, en que suplicaba al Cavildo le concediese su permiso y licencia para pasar â la corte y Villa de Madrid para disponer de su casa, poner cobro â algunos intereses y traer su familia. De lo que enterado el Cavildo acordó dar y dio a dicho suplicante su lizencia para dicho viaje por el tiempo de un mes y medio, pero con la condición de no salir hasta estar concluida la Bendición del Real Pendón que se hará en esta Iglesia en el próximo mes de septiembre[43].

El hecho de que esta acta diga que volvió a Madrid "para traer a su familia" nos hace pensar que, al igual que cuando vino a Córdoba por primera vez se trajo consigo a su sobrino Francisco y a su discípulo José Pons, cuando marchó a Madrid estos también le acompañaron. Apoyan esta hipótesis los comentarios que en su tesis hace Ramón Ramírez Beneyto. Sostiene que Pons va a acompañar a Balius en las diferentes capillas por las que este pasa, y concretamente en la de Madrid, por el hecho de que cuando Pons se presenta a las oposiciones de las iglesias de Alcalá de Henares, la Real Capilla de la Soledad de Madrid y sobre todo la Catedral de Salamanca, se le atribuye un origen madrileño. Por si esto fuera poco, entre el repertorio musical del Convento de la Encarnación que se llevaron al Monasterio de Montserrat, también figura alguna obra suya[44]. En todo caso, sabemos que Balius regresa a Madrid a recoger sus cosas, y allí se encuentra todavía el 20 de octubre. En esa fecha, el Cabildo trata sobre la provisión de la plaza de organista, y decide esperar la vuelta del maestro para que este opine sobre el asunto[45].

Ya en 1790, el 26 de enero, se le releva de componer el miserere acostumbrado para la Semana Santa con el fin de "mejorar algunos himnos y salmos que hay inútiles y servirían en varías funciones"[46]. Sigue con sus funciones de maestro de capilla, entre las que se encuentra examinar a los aspirantes para cubrir diversos puestos de la misma, como vemos el día 2 de marzo de 1790, en el que da cuenta al Cabildo

[43] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 25 de agosto de 1789. T. 92, fol. 58 v.
[44] *Cfr.* RAMÍREZ Y BENEYTO, Ramón: *Op. cit*., pp. 200-201.
[45] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Martes 20 de octubre de 1789. T. 92, fol. 76v.
[46] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 26 de enero de 1790, T. 92, fol. 113r.

de las pruebas realizadas a don José Cabrera, capellán de San Acacio para cubrir la plaza de contralto primero, no siendo en este caso aceptado para esta plaza "pero sí muy al caso para la clase de segundo"[47].

En julio, Balius solicita al Cabildo "licencia para salir de este obispado, por padecer continuos dolores cólicos, y nefríticos"[48]. Al final de ese mes de julio, el día 28, el Cabildo le concede dicha licencia hasta fin de octubre, "con tal que si antes se mejorase, esté obligado a residir en el Coro (…)"[49]. Durante ese permiso viaja a Madrid y estando allí, el Cabildo le escribe una carta "á ver si encuentra en dicha Corte sujeto ó sujetos de más habilidades y mejores voces"[50]. Tenemos una referencia de su vuelta a Córdoba el día 13 de noviembre de 1790, cuando solicita al Cabildo que "se le perdonen las aspas causadas en su ausencia, y en su vista acordó el Cavildo, se le perdonen, respecto a haber estado con la correspondiente licencia"[51].

En los primeros meses de 1791 vemos al maestro de capilla participando como tribunal de diversas pruebas, sobre todo para cantores, con que se pudiera subsanar la falta de voces que había. Igualmente se entrega con máxima dedicación a su faceta compositiva. En 1793 compone una de sus obras cumbre, al menos en lo que se refiere a su complejidad. Nos estamos refiriendo a la Kalenda *Israelitas Nobles*, hecha nada menos que para 16 voces, violines, flautas, oboes, bajones, trompas, acompañamiento y órgano obligado. Eso sin contar los 10 villancicos, 2 motetes y un miserere que compuso ese mismo año.

Pero quizás la principal preocupación de Balius fuera mantener bien dotada su propia Capilla. A este respecto vemos cómo muestra un especial interés por aceptar músicos que tocaran más de un instrumento, ya que podían sustituir a algún otro miembro de la Capilla por motivos de enfermedad y otros. Este es el caso que nos ocupa ahora y que da cuenta de la contratación de don José Las, tras un positivo informe emitido por Balius en octubre de 1795, en el que recomienda su aceptación como músico instrumentista, ya que "tocaba excelentemente varios instrumentos como la flauta, oboe, fagot y violín y que haría mucha necesidad en la Capilla"[52].

[47] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 2 de marzo de 1790. T. 92, fol. 121 r.
[48] A.C.C. Actas Capitulares. Viernes 23 de julio de 1790. T. 92, fol. 165 r.
[49] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 28 de julio de 1790. T. 92, fol. 166 v.
[50] A.C.C. Actas Capitulares. Jueves 12 de agosto de 179. T. 92, fol. 172 r.
[51] A.C.C. Actas Capitulares. Sábado 13 de noviembre de 1790. T. 92, fol. 197 r.
[52] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 14 de octubre de 1795. T. 94, fol. 219 r.

En abril de 1796, Balius solicita licencia para ir a Barcelona por algún tiempo, lo cual se le concede[53]. Ese tiempo debió ser largo, puesto que no volvemos a tener noticias suyas hasta octubre, en que figura como juez de una oposición para cubrir una vacante existente en la Capilla de San Antonino "respecto a estar ya en esta ciudad"[54].

En septiembre de 1797 inicia una renovación intensiva de la plantilla orquestal y coral. El día 19 será un día especialmente importante en la vida musical de este periodo, ya que, por parte del maestro, se presenta al Cabildo un informe completo con la plantilla mínima necesaria tanto de coro como de orquesta para el buen funcionamiento de la Capilla:

> Se conceptúan por el maestro de capilla por necesarios cuatro tiples con la renta el que más de once mil reales, cuatro contraltos con la de seis mil, cinco tenores con la de seis mil y seiscientos, dos bajos con la de siete mil y setecientos. Seis violines con cinco mil y quinientos, dos trompas con tres mil y trescientos, un acompañamiento con tres mil y trescientos y un bajón con la misma renta[55].

Mientras se realiza la provisión de toda esta plantilla, se aprueba la contratación de manera más urgente de un tiple, un contralto, dos tenores y un bajo, y además un violín, y un acompañamiento. Todo ello para "remediar la falta de voces que en el día se advierte para la correspondiente decencia en el culto divino a que se aspira"[56]. En ese momento, parece tan urgente la contratación de músicos, que se faculta al maestro de capilla para, en caso de no cubrirse las plazas por los cauces reglamentarios, "vaya en persona a buscarlos, concertarlos y traerlos"[57]. Es más, se pide al anterior maestro de capilla, Juan Manuel Gaitán, que colabore en la búsqueda[58]. Parece que dicha búsqueda concluyó con éxito, a tenor de lo que nos dicen las actas del miércoles 7 de noviembre de 1798, cuando el Cabildo acuerda pagarle a Balius la cantidad de seis mil setecientos ochenta y dos ducados por los gastos causados por el viaje para encontrar a los referidos músicos. Asi-

[53] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Viernes 13 de abril de 1796. T. 95.
[54] A.C.C. Actas Capitulares. Sábado 22 de octubre de 1796. T. 95.
[55] A.C.C. Actas Capitulares. Martes 19 de septiembre de 1797. T. 95, fol. 180 v.
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*
[58] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Lunes 18 de junio de 1798. T. 95, fol. 283 v.

mismo "(…) se le concedió en los mismos términos tres mil ducados de ayuda de costa, y se le perdonaron las aspas causadas durante el viaje respecto a lo bien que ha desempeñado la comisión que le confió el Cabildo"[59].

En marzo de 1801, lo vemos actuando en otra de sus funciones. En este caso se le convoca para que emita informe sobre las aptitudes musicales de los aspirantes para cubrir una vacante en el Colegio del Santo Ángel:

> Leído el llamamiento sobre la provisión de la veca vacante en el Colegio del Santo Ángel, se le mandó entrar al Maestro de Capilla, y a los Infantes opositores, y examinados éstos de voz y lectura, se les mandó retirar, y se mandó al Maestro de Capilla que diese su censura, lo que efectuó por escrito, y se le mandó retirar, y enseguida oído el informe de los Diputados de Arcas Vacantes de Santa Inés con la parte de Su Ilustrísima, se procedió a la elección por cédulas, y resultó nombrado para Colegial del Santo Ángel el Infante de Coro Miguel Colmenero[60].

Naturalmente también ejercía como examinador de los aspirantes a la orquesta y el coro. En septiembre de 1803, concretamente el día 30 (a la hora sexta), el Cabildo acuerda nombrarlo examinador de las oposiciones a las capellanías de San Antonino:

> En virtud del llamamiento para oír la relación de los opositores que han firmado la oposición a las dos capellanías vacantes en la Capilla de San Antonino, se mandó entrar al Notario Secretario quien dio quenta de que havian firmado la oposición por muerte de D. Joseph de los Rios, pbro, D. Manuel Gutiérrez Ravé, y a la vacante por haver obtenido otra incompatible D. Manuel Álvarez, D. Nicolás Anguita y D. Joseph Luis de Heros, y el Cavildo los admitió por opositores a las respectivas Capellanías. Nombró por examinador de los opositores a D. Jayme Balius Maestro de capilla[61].

En 1805 se publica el *Manual y Ceremonial de la Catedral de Córdoba*. Es un magnífico tratado de 622 páginas en el que se describen un gran número de ceremonias y por supuesto el papel protagonista que

[59] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 7 de noviembre de 1798. T. 95, fol. 325 v.
[60] A.C.C. Actas Capitulares. Lunes 16 de marzo de 1801. T. 96, fol. 42 v.
[61] A.C.C. Actas Capitulares. Viernes 30 de septiembre de 1803. T. 97.

la Capilla de Música tenía en ellas. Teniendo en cuenta el nivel de detalle que se ofrece, que incluye las piezas musicales a interpretar, la colocación de la orquesta y el coro, los momentos en que tienen que intervenir, etc., parece muy plausible pensar que, para su redacción en los aspectos musicales fuera consultado Balius como maestro de capilla[62].

Donde no hay ninguna duda de que fue consultado es en el *Estatuto de la Música de 1809*. Lo primero que sabemos es que la confección del estatuto de música llevó varios años. De esta forma, en diciembre de 1806, el Cabildo escribe una carta a Jaime Balius en la que se le solicita información de cómo debiera ser la Capilla de Música: Cuántos deben ser los músicos que la componen, si ese número debe ser fijo o variable, cuáles deben ser exactamente los instrumentos que la integren, incluso si deben "variarse o reformarse los exercicios, actos de las oposiciones de los músicos (…)"[63]. A dicha misiva responde Balius el 11 de enero de 1807 y afirma que el número adecuado de músicos entre voces e instrumentos sería de 38. Asimismo, a la plantilla existente de 4 tiples, 4 contraltos, 5 tenores, 3 bajos, 6 violines, 2 oboes, 2 trompas, 2 contrabajos, 1 violón, 3 bajones y 2 organistas, "se debe añadir un violín bueno, un violón, una viola y otro organista"[64]. También opina que, efectivamente debe reformarse el sistema de acceso, y en vez de unas oposiciones, con todos los gastos que conllevan, sugiere que una comisión proponga unos nombres de "los mejores profesores"[65]. Se sigue madurando todo el proceso. Después de diversos cabildos celebrados los días 12, 20 y de 27 de mayo y 3 de agosto de 1808, se aprueba la configuración de un reglamento de música indicando que será elevado a estatuto con posterioridad. El 4 de noviembre de 1808 el Cabildo aprueba dicho reglamento, aunque proponiendo algunas mejoras[66]. Todavía el 7 de febrero de 1809 se sigue discutiendo sobre esto, hasta que el 20 de septiembre de 1809 se aprueba definitivamente el nuevo estatuto de música, se procede al

[62] Podemos encontrar un extenso estudio de este ceremonial en: MORENO ÁLVAREZ, María del Carmen. *Protocolo Ceremonial en la Catedral de Córdoba desde principios del siglo XIX hasta la actualidad.* UCOPress, Córdoba, 2016.
[63] *Statuto de Música, 1809. Carta del Cabildo a Jaime Balius y Vila. 12 de diciembre de 1806.* pág. 2. A.C.C. Sección Mesa Capitular, sig. 1320.
[64] *Statuto de Música, 1809. Carta de Jaime Balius al Cabildo. 11 de enero de 1807.* págs.1 y 2. A.C.C. Sección Mesa Capitular, sig. 1320.
[65] *Ibid*., pág.2.
[66] *Cfr. Statuto de Música, 1809. Proposiciones sobre varios puntos dignos de reforma en la música de esta Santa Iglesia*. A.C.C. Sección Mesa Capitular, sig. 1320.

juramento del mismo y se ordena que se hagan las gestiones oportunas para su impresión[67].

Para completar todo lo establecido en el citado estatuto, al año siguiente se promulgan las *Leyes que rigen la música de la Capilla en las procesiones*. En ellas, vemos como se decide actuar para evitar los abusos que había en el canto durante las procesiones que salían fuera de la Iglesia. Efectivamente el 1 de diciembre de 1810 el Cabildo dicta algunas leyes para corregir estos defectos:

> Las pausas moderadas en la alternación del canto, así como son consiguientes a la solemnidad de éste, conducen también en ánimos y circunstancias devotas a elevar y enfervorizar más el espíritu; pero si aquellas son excesivas con extremo, y por otra parte la ocasión es muy expuesta a distracciones, sobre ser contrarias a la continuación del rezo, (…) inducen a la indevoción, y son causa de que la imaginación y la lengua se extravíen, para incurrir en los defectos más notables. Tales son las pausas que notamos en el canto de las procesiones que salen a la calle[68].

Por lo tanto, se toma el acuerdo de que dichas pausas deben moderarse, y que no debe haber excesiva interrupción entre verso y verso. Asimismo, hacen responsables de que se cumpla esta norma al maestro de capilla y al sochantre, encargándoles "que lo cuiden de evitar y eviten"[69]. A los pocos días, las preocupaciones de Balius aumentan, ya que su Capilla se va a ver afectada por la escasez económica que se arrastra tras el saqueo de las arcas por los franceses. Esta situación comienza a ser preocupante, con rebajas sustanciales en el sueldo de los músicos e incluso la desaparición del Colegio de Infantes: "El Colegio no puede subsistir por falta de Rentas; el Colegio no sirve ya para la enseñanza de música de los niños; el colegio pues debe suprimirse; y una parte de las rentas destinadas a su manutención, debe convertirse para la consignación necesaria de los jóvenes, que hayan de hacer el oficio de niños y acólitos"[70].

Entre las pocas alegrías que probablemente tuvo Balius ese año de recortes, está la adquisición de un crucifijo de marfil procedente de los

[67] *Cfr*. A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 20 de septiembre de 1809. T. 99, fol. 253 r.
[68] A.C.C. Actas Capitulares. Sábado 1 de diciembre de 1810. T. 100, fol. 150 r.
[69] *Ibid*. Fol. 151 r.
[70] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 19 de diciembre de 1810. T. 100.

bienes de don José Roncali, antiguo racionero de la Catedral. Al parecer tenía gran valor artístico, lo cual era sabido y comentado por diversos personajes de la ciudad. Curiosamente ese crucifijo acabó en manos de don Carlos Ramírez de Arellano, quien fuera alcalde de Córdoba y director de la Real Academia[71].

En 1811 se siguen manteniendo los recortes presupuestarios, por lo que el Cabildo acuerda con respecto a las vacantes de los músicos, que "conforme vaquen estas plazas, quedarán suprimidas y su importe aplicado a los fondos generales de la Fábrica, para que pueda invertirse en todas las necesidades y urgencias de ella (…)"[72]. Desde ese momento hasta el final de su magisterio, Balius tuvo una constante lucha por mantener la Capilla de Música lo más completa posible. Por ejemplo, en junio de 1816, concretamente el día 10, sabemos que el deán expuso en Cabildo que el maestro de capilla le había dado las quejas por la falta de voces que imposibilitaba el correcto funcionamiento de la Capilla, opinión que no era compartida totalmente por el Cabildo[73].

En 1818, Jaime Balius comienza a dar síntomas de cierto cansancio, puesto que solicita al Cabildo no asistir diariamente al Coro. Se le concedió esta petición salvo en días de solemnidades importantes en que tenía que actuar la orquesta. Asimismo, el Cabildo encarga a los diputados de Santa Inés que prevengan al maestro de capilla para que

[71] "En 21 de Junio de 1810 murió en una de aquellas casas (de la calle Encarnación) el ilustrado Racionero de la Catedral D. José Roncali, tío del general del mismo apellido, quien a fuerza de trabajo y dinero, reunió una magnífica colección de pinturas, esculturas, libros y otra multitud de objetos curiosos, los que en su mayor parte vendieron los albaceas a D. José López Cepero, cura del Sagrario y después Deán de aquella metropolitana iglesia: el distinguido Maestro de Capilla D. Jaime Balius, compró en dicha almoneda un hermoso crucifijo de marfil, que después adquirió D. Salustiano de Trevilla". RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba*. Librería Luque, tercera edición, Córdoba, 1976, p. 562.
Tenemos más detalles de la venta del mencionado crucifijo: "D. Carlos Ramírez de Arellano tiene de su señora, un lindísimo crucifijo de marfil que heredó de su padre, que fue del señor Roncali, de cuya escultura me habló D. Diego de Monroy ser muy sobresaliente en su mérito artístico y que en la testamentaría del señor Roncali compró D. Jaime Balius, Maestro de Capilla que fue de esta Catedral, y los herederos de éste, vendieron a D. Salustiano Trevilla por el valor de cien ducados". POZO Y CÁCERES, Juan Lucas del: "D. José Roncali", en *Colección de Obras*. Córdoba, 1863. Ms., p. 234.

[72] A.C.C. Actas Capitulares. Jueves 4 de julio de 1811. T. 101.

[73] *Cfr.* A.C.C. Actas Capitulares. Lunes 10 de junio de 1816. T. 103.

"continúe sus trabajos de composiciones que expresa, y de recogerlos y conservarlos para el beneficio de la Iglesia, como lo ofrece"[74]. Balius cumplió con esta obligación hasta el último momento, concretamente hasta el día 3 de noviembre de 1822, en que se produce su muerte:

> El Señor Presidente manifestó al Cavildo que habiendo fallecido el maestro de capilla Don Jaime Balius, a cuyo cargo corría la impresión y composición de la letra y música de la Calenda y Villancicos de la festividad de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, lo manifestaba al Cavildo para su resolución en el presente año, en que tan próxima estaba dicha solemnidad. Y el Cavildo después de alguna discusión acordó, que en vista de haberse recogido todos los papeles y composiciones antiguas del difunto maestro de capilla se cante este año la Calenda y Villancicos del mismo modo que en los años anteriores, sin hacerse novedad, dando comisión a los Señores Diputados de Ceremonias para todo lo concerniente a ello[75].

Llama la atención, que no encontremos en las actas capitulares una referencia más extensa y detallada de las circunstancias de su muerte o de los funerales, salvo esta, interesada y circunstancial, cuando ya había pasado un mes del suceso, sobre todo teniendo en cuenta los muchos años que estuvo de maestro de capilla en Córdoba, el que fue "la honra de los Maestros de Capilla de todas las Iglesias de España por el mérito de sus obras"[76].

Sabemos que, en el momento de su muerte, a los 72 años, Balius tenía su domicilio en la calle Jesús María número 3, en una casa de su propiedad. En dicha casa vivían, además, Joaquina de Burgos, de 21 años, José Reges de 19 (estudiante), Cecilia Tomás de 72 (sirviente) y María Ramírez, también de 72 años (sirvienta). Asimismo, era propietario también de la casa número 4 de la misma calle, que tenía arrendada a Manuel Lodeyro, oficial letrado, quien vivía allí con su esposa, Francisca Castro, y sus tres hijos[77]. No son las únicas casas que tenía en propiedad, sino que, como veremos en su testamento, también era

[74] A.C.C. Actas Capitulares. Viernes 29 de mayo de 1818. T. 104, fol. 336 v.
[75] A.C.C. Actas Capitulares. Miércoles 4 de diciembre de 1822. T. 106, fol. 261 r.
[76] POZO Y CÁCERES, Juan Lucas del: *Rasgos biográficos y fisionómicos* (de cordobeses). Ejemplar mecanografiado. Córdoba, 1863, p. 63.
[77] Archivo Municipal de Córdoba. Padrón Municipal. Año 1822, p. 27.

propietario de otras dos, situadas respectivamente en la calle Siete Rincones (actualmente calle Málaga) y en la calle Pescadería (actualmente calle Luis de la Cerda).

Presentamos ahora su partida de defunción, gracias a la cual conocemos algún detalle más:

> En Córdoba á los tres días del mes de noviembre de mil ochocientos veinte y dos, recibidos los santos sacramentos murió en el distrito de la collación de esta Iglesia Parroquial del Salvador y Santo Domingo de Silos, D. Jaime Vallius Pbro. Maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral, natural de la ciudad de Barcelona; y al siguiente día fue su cadáver sepultado en el cementerio de la Salud, habiéndosele hecho por esta parroquia el oficio de entierro solemne, de que doy fe = Fábrica 19 reales = D. Francisco Pérez Texada[78].

El año anterior a su muerte, había hecho testamento ante el notario Mariano Muñoz y Sanz[79]. Gracias a este testamento conocemos algunos datos interesantes: Nombra su heredero fideicomiso a José Moyano, que fue un tiple de la Capilla de Música, muy bien valorado por su recto comportamiento y su magnífica voz, y le encarga que reparta sus bienes (fundamentalmente cuatro casas) de la forma acordada. Este reparto de bienes se hace en un documento aparte, pero que en aquel momento permaneció secreto por expresa voluntad de Balius, no debiéndose abrir hasta su muerte. Así se hizo, y una vez abierto se comprobó que legó sus bienes a diferentes personas. Los beneficiarios principales fueron Cecilia Tomás, (natural de la Seu d'Urgell, que fue su sirvienta en Córdoba, aunque probablemente lo fuera desde que el maestro estuvo en la citada ciudad catalana)[80]. Manuela Ribera (su

[78] Iglesia parroquial de San Salvador y Santo Domingo de Silos. Libro de difuntos de los años 1806 a 1830, fol. 240 v.

[79] "D. Jayme Valíus, presbítero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, otorgó su testamento al veinte de Febrero de 1821 ante D. Mariano Muñoz y Sanz, por el que dispuso fuese su cadáver revestido con las vestiduras sacerdotales, y que la forma de su entierro fuese en un todo al arbitrio de sus albaceas: Que se digesen cien misas rezadas de las que se hacen (…). Mandó al Arcángel San Rafael 20 reales de vellón por una vez. Nombró por sus albaceas a D. Juan Baro, D. José Moyano, presbítero y a D. Manuel Vals; y por heredero fideicomiso al dicho D. José Moyano, todo lo cual consta del testamento presentado en esta colectura. Doy fe. Tejada". Iglesia parroquial de San Salvador y Santo Domingo de Silos. Libro de difuntos de los años 1806 a 1830, fol. 234 r.

[80] A Cecilia Tomás le deja una casa en la calle Siete Rincones.

sobrina)[81] y Ana Joaquina de Burgos. Además, se cita a otros beneficiados subsidiaros en caso de fallecimiento de alguno de los primeros (entre ellos está su sobrino Francisco Balius)[82].

Merece, aunque sea un breve comentario, el caso de Ana Joaquina de Burgos: Era natural y vecina de Córdoba, hija de Francisco Javier Burgos y María Josefa Morales, también de esta naturaleza y vecindad. El día 16 de agosto de 1821 se casó con Jaime Dalmau, natural de Calella (Gerona), teniente del Regimiento de Infantería de América (con plaza en Córdoba). Ante el notario Mariano Muñoz, se hizo una carta de dote, en la que figuran todos aquellos bienes que Ana Joaquina aporta, haciéndose constar que todos ellos se los había "dado y comprado D. Jaime Walius, presbítero de este domicilio y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, y en cuyas casas se ha criado y educado"[83]. Estos bienes son muy numerosos, e incluyen joyas, vestidos, muebles y dinero, todo ello con un valor total de 23.000 reales de vellón. Además, y por si esto fuera poco, Balius le deja en propiedad sus dos mejores casas, situadas en los números 3 y 4 de la calle Jesús María.

Recapitulando, a través de estas noticias biográficas hemos observado cómo la vida diaria de Jaime Balius y Vila tuvo una gran actividad, centrada evidentemente en sus numerosas obligaciones como maestro de capilla, pero también para forjarse un respetable patrimonio, el cual distribuyó generosamente entre sus personas más queridas.

La obra de Jaime Balius

Se conservan nada menos que 720 obras de Balius en el Archivo de la Catedral de Córdoba. Además, son muchos los puntos de España donde podemos encontrar sus composiciones, en ocasiones con representación numerosa, como es el caso de la Catedral de Málaga (77 obras de géneros muy diversos). La mayoría de las obras que aparecen

[81] En el testamento se hace referencia a cuatro sobrinos: Fray José Ribera, religioso servita en Barcelona; Rita y Manuela Ribera, sus hermanas, también vecinas de aquella ciudad, y Francisco Balius. A Manuela Ribera lega la casa de la calle Pescadería.

[82] *Cfr.* Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Sección de Protocolos Notariales, oficio 33, año de 1821, fol. 55 r. El notario es Mariano Muñoz Sanz.

[83] *Ibid.* Fol. 226 r.

en otros lugares también se encuentran en Córdoba, pero no todas, con lo que el número total de su producción sería algo superior.

Sus obras más tempranas conservadas en el A.C.C. datan de 1770, y en ellas vemos a un joven de 19 o 20 años que compuso una colección de cánticos (*Magníficat, Benedictus*), a 8 o 10 voces sin instrumentos (en alguno incluye una parte de acompañamiento), en estilo contrapuntístico sobre un *cantusfirmus*. Estos cánticos (agrupados en un cuaderno) recorren todos los tonos, y aunque presentan ocasionalmente algunos tachones, reflejan ya una mano diestra en la confección de las fugas. Por otra parte, no emplea el texto completo de estas piezas, sino tan solo los primeros versos, por lo que son obras necesariamente breves. Tarda muy poco en añadir instrumentos, al año siguiente, en 1771, escribe una obra, *Fratres* a 8, que además de las 8 voces en dos coros (SATB-SATB), incluye violín 1º, violín 2º y una línea de bajo-acompañamiento. Con esta plantilla e insistiendo en el estilo fugado desarrolla diversas obras en ese mismo año, sobre todo salmos.

De 1775 es la primera obra que conocemos en la que emplea la que sería su plantilla más utilizada, es decir, 4 u 8 voces con violines, oboes y trompas. Se trata del responsorio *Oh Anima Sanctissima*, en el que ya emplea la melodía acompañada, configurada con más libertad de movimientos que en los anteriores ejemplos contrapuntísticos. A partir de aquí evoluciona rápidamente, construyendo trabajos de amplia factura, en los que incluye cada vez más número de voces e instrumentos, y utiliza variados recursos técnicos, desde el contrapunto, la homofonía o la melodía acompañada, todo ello sobre una rica armonía tonal, y teniendo como guía al bajo continuo.

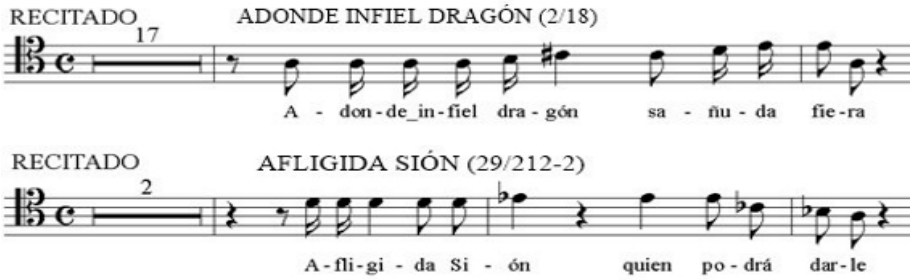
Sigue componiendo sobre las formas sacras, pero comienza a destacar su predilección por los villancicos, que al final de su producción sumarán 405 (solo en el A.C.C.), de toda clase, desde los más habituales con copla y estribillo, hasta los de pastorela, de tonadilla, etc., forjando un magnífico repertorio de estas piezas que bien merece dedicarle un trabajo monográfico en el futuro. Como culminación de estos villancicos y de toda su obra hay que destacar las Kalendas (31), que representan la máxima expresión tanto en duración, número de voces e instrumentos empleados, recursos estilísticos utilizados, dificultad técnica, etc.

Ahora vamos a ocuparnos brevemente de las características principales de su música, y de los géneros y formas que emplea.

Características melódicas

La amplia producción musical de Balius y la gran cantidad de formas distintas que trabaja influyen en su variada proyección melódica. La simetría en el fraseo y las melodías claras se alternan con otras melodías mucho más elaboradas rítmicamente. Estas melodías suelen discurrir por grados conjuntos, sobre todo en los pasajes corales, reservando los saltos y los pasajes más virtuosísticos para los solistas. Utiliza con frecuencia recursos para describir musicalmente determinados textos, unas veces dando sensación de ligereza y agilidad, y otras buscando un recurso melódico que respalde un texto que hable de calma, de tranquilidad. Igualmente utiliza largos melismas que pueden llegar a abarcar varios compases, sobre todo en determinadas formas como son los recitados y las lamentaciones. Podemos encontrar mayoritariamente inicios téticos y anacrúsicos, y en menor medida acéfalos. Igualmente, la mayoría de los finales son masculinos.

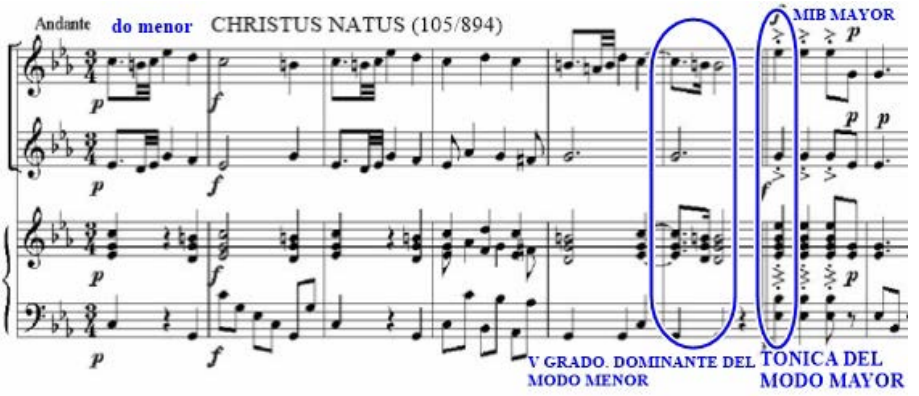
La direccionalidad se ajusta no solo buscando la expresividad general de la frase, sino atendiendo a criterios figurativos. Hay, sin embargo, un giro melódico-rítmico muy característico que vemos con frecuencia en las introducciones, exposiciones o, en definitiva, en los inicios de algunas obras, sobre todo los recitados. Es la típica frase enunciativa, normalmente de dos compases, silábica, de línea estable o ascendente al comienzo, para luego caer en las dos notas finales en un intervalo descendente (2ª, 4ª o 5ª), después del cual aparece inevitablemente un silencio. Sirvan los siguientes ejemplos:



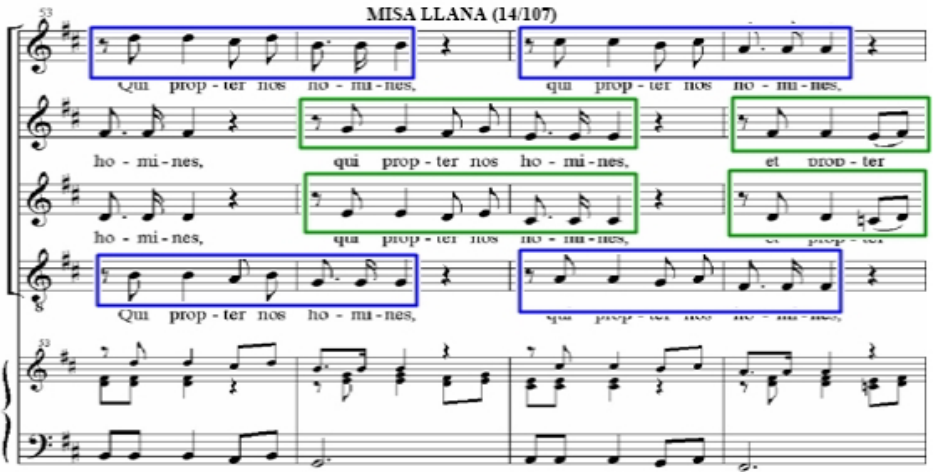
La variedad en la configuración de las melodías, dependiendo de lo que se quiera expresar, o de la forma musical que en ese momento se esté tratando, podía resumir la extensa representación de líneas melódicas con características diferentes que nos podemos encontrar en la música de Balius.

Características armónicas

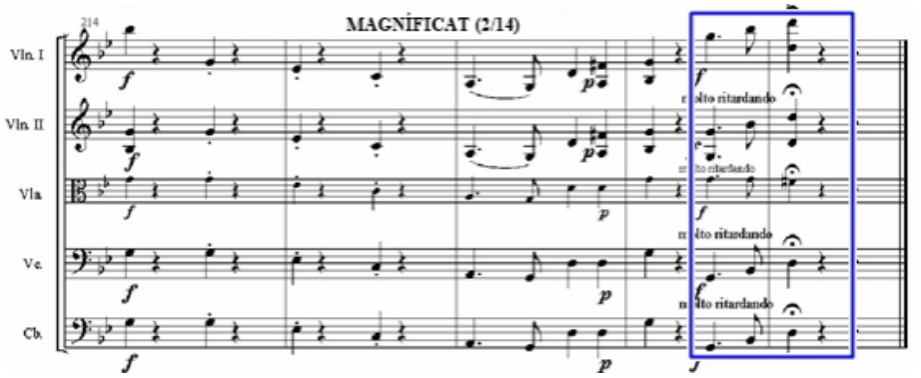
La armonía empleada por Balius entra dentro de lo que conocemos como armonía tonal o armonía clásica. Aunque nos hallamos dentro del clasicismo musical, conserva del barroco la policoralidad y el uso del continuo. Se vale para la confección de sus obras de los principales acordes de este sistema, como son los acordes perfectos mayores y menores, quinta disminuida, quinta aumentada, el acorde de séptima de dominante, séptima disminuida, sexta aumentada, etc. Una vez establecida la tonalidad principal, modula generalmente a tonos vecinos, sobre todo a través de modulaciones diatónicas y cromáticas. Además, utiliza frecuentemente desplazamientos al tono relativo armónico para regresar después al original. También practica de forma asidua, tras el reposo en la dominante de un modo menor, el ataque directo al acorde tónico del correspondiente modo mayor. Lo podemos ver en *Christus-natus*. «Ynvitatorio de los Maytines de Navidad» (105/894), de donde hemos extractado las líneas melódicas de tiple 1º y tiple2º, junto con el acompañamiento.



Combina pasajes de ritmo armónico lento con otros en donde cambia más rápidamente de función tonal. Para completar los pilares armónicos se ayuda de los recursos habituales como las notas de paso, apoyaturas, anticipaciones y retardos. Las imitaciones y progresiones son otros recursos expresivos habituales, que se pueden presentar por separado o uniendo ambos elementos, como sucede en la *Misa Llana* (14/107), de donde procede el siguiente ejemplo extractado del *Credo*:



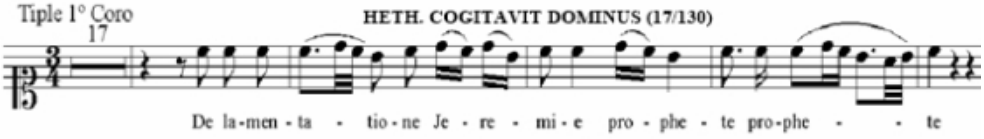
También utiliza indistintamente la homofonía y el contrapunto, tanto en obras diferentes, como en distintos tiempos de una misma obra. Las cadencias perfectas son la base de sus terminaciones, valiéndose con frecuencia para llevarlas a cabo, del acorde de sexta y cuarta cadencial. Como caso excepcional podemos encontrar alguna obra con final en la dominante. Esta circunstancia se produce en el *Magníficat* (2/14), donde comienza la obra en sol menor, pasando luego por varias tonalidades como Sibmayor, Mib mayor, do menor, etc., para volver luego a sol menor, pero acabando en el quinto grado. Para verificar el ejemplo hemos extractado solo las partes de la cuerda.



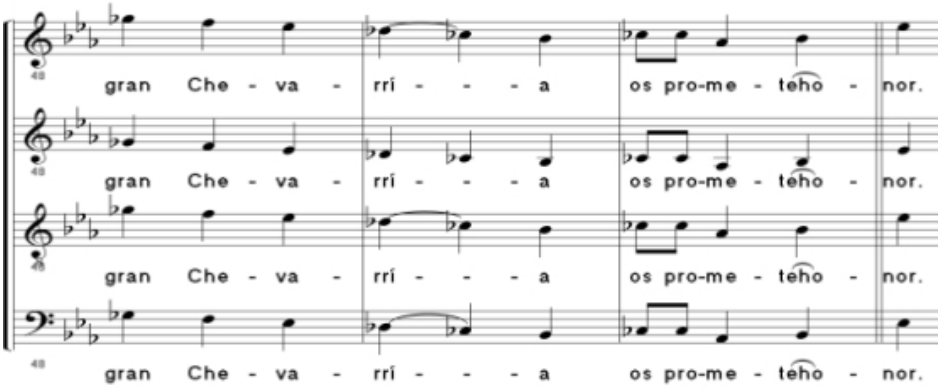
Características rítmicas

En la música de Balius, los compases utilizados son ciertamente los más comunes, (4/4, 4/2, ¾, 2/4, 6/8). Es frecuente, sin embargo, que

cambie de compás para diferenciar las diversas secciones de una obra. Si esto no constituye una novedad, sí podría serlo la enorme cantidad de combinaciones rítmicas que utiliza en algunas composiciones, las numerosísimas (y en ocasiones algo rebuscadas) combinaciones de los valores básicos y la alternancia de estos con grupos de valoración irregular. En alguna ocasión llega a utilizar casi todos ellos, desde la redonda a la semifusa, con puntillos añadidos y síncopas por doquier, con entradas ora téticas, ora anacrúsicas o acéfalas, prefiriendo los finales masculinos. Sirva de ejemplo la lamentación *Heth. Cogitavit-Dominus* (17/130), donde podemos observar lo siguiente: En los primeros cinco compases de intervención del tiple 1º (compases 18 al 22 de la obra), utiliza el compás de ¾ y como valores rítmicos la fusa, la semicorchea, la corchea, la corchea con puntillo y la negra, pero lo hace de forma que nunca se repite en la misma parte del compás una configuración rítmica similar.



Sin embargo, a veces hace todo lo contrario, es decir, recurre a figuras rítmicas de igual valor en todas las voces, con unísonos u octavas (normalmente descendentes). Y en muchas ocasiones lo hace para resaltar alguna frase del texto. Ponemos como ejemplo los compases 48 a 51 de la canción patriótica *Nobles Andaluces* (113/1009).



La textura

Se trata de un término en el que participan de modo multidisciplinar varios conceptos musicales, tales como la línea melódica, el contrapunto, el acorde, el registro, el timbre, etc., considerados de una manera global y sobre todo considerando sus diversos grados de interrelación. Con todos estos elementos, se puede definir la textura musical como el modo de organizarse y coordinarse las diversas partes integrantes del material sonoro en el discurso musical. Esto va muy asociado a la idea de tejido y a la orografía en la partitura. Es común observar en una misma partitura varias texturas.

Sentados estos principios, podemos decir que la gran variedad de formas musicales que Balius trabaja, hace que utilice igualmente un gran número de texturas diferentes. Desde la textura homofónica, a la contrapuntística, pasando por la melodía acompañada. A su vez, este acompañamiento que se hace a una melodía puede ser acórdico, imitativo o arpegiado. Podemos encontrar un acompañamiento muy simple en un recitativo, concediendo en este caso al solista todo el protagonismo y libertad posibles, en una modalidad de melodía acompañada muy esquemática.

En el extremo opuesto se sitúan las obras a gran orquesta, con coro, solistas, etc., donde vemos gran cantidad de líneas melódicas simultáneas, a veces en homofonía, a veces en contrapunto, pudiendo encontrar obras incluso a 16 voces, como máximo exponente de la policoralidad. Entre estos dos extremos podemos encontrar múltiples configuraciones, desde órgano con voces, orquesta con uno o más solistas, coro "a capella", etc.

Los textos

Como cualquier maestro de capilla, Balius utiliza los textos en latín propios de la liturgia. En cuanto a los textos en castellano (que emplea para otras composiciones como los villancicos, las canciones patrióticas, etc.) lo normal es que estuvieran hechos por algún letrista externo o el propio maestro de capilla. Así lo confirma José María Valdenebro, que en su libro *La Imprenta en Córdoba*, cita como autor de la letra de los villancicos de Balius que se cantaron en la Catedral de Córdoba los años 1785, 1788, 1800 y 1807 a Félix de Austria. Y como

autor de la letra de los villancicos de 1816 a Manuel María de Arjona y Cubas[84]. Aunque el resto de los años no tenemos esa certeza, podrían haberse repartido la autoría entre los anteriormente citados, tanto para los villancicos como para otro tipo de obras[85].

Las imprentas cordobesas donde se imprimieron las letras de estos villancicos fueron las siguientes:

1) Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre: En ella se hicieron las letras de los villancicos de los años 1785 a 1803, ambos inclusive.

2) Imprenta de Luis Ramos y Coria: Editó los villancicos de 1804.

3) Imprenta de Rafael García Rodríguez y Cuenca: Editó los villancicos de 1805, 1806 y 1807.

4) Imprenta Real[86]: Editó los villancicos de 1814 a 1819.

5) Imprenta de Rafael García Rodríguez y Cuenca: De nuevo se encarga a esta imprenta la edición de los villancicos de la Catedral de Córdoba, en este caso de los años 1820 y 1821.

Géneros y formas

Si hacemos un cómputo global de la temática de las obras, es evidente que la mayoría de ellas pertenece al género religioso, como corresponde a un maestro de capilla. Dentro de estas obras de carácter religioso podemos distinguir entre las litúrgicas (para la misa el Ofi-

[84] *Cfr.* VALDENEBRO, José María: *La imprenta en Córdoba*. Edición Facsímil, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, Córdoba, 2002, pp. 339, 343, 359, 393 y 404. (1ª Edición, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1900). Este libro fue premiado por la Biblioteca Nacional en 1896. Detalla las diversas imprentas que hubo en Córdoba, y es un catálogo de los libros y folletos impresos en las mismas, pero además incluye amplios fragmentos de algunos de esos libros, que, por su especial relevancia, merecieron la consideración del autor.

[85] Por ejemplo, Manuel María Arjona fue el letrista de la cantata *La fortuna justa*, que compuso Balius en 1806. Es oportuno recordar que Arjona nació en el pueblo sevillano de Osuna en el año 1771, y ejerció diversos cargos importantes en su condición de sacerdote. Así, fue colegial mayor de Santa María de Jesús, de Sevilla; doctoral de la Real Capilla de San Fernando de la misma ciudad y canónigo penitenciario de la Catedral de Córdoba. Fue en esta última ciudad donde, en 1810, impulsó la fundación de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba.

[86] Según la doctora María José Porro, esta es la misma imprenta de Rafael García, quien al parecer durante unos años "estampará sus pies de imprenta bajo el título de Imprenta Real". *Cfr.* "Imprenta y lectura en Córdoba 1556-1900" en *Arbor CLXVI, 654* (junio 2000), pp. 253-275.

cio) y las paralitúrgicas (para las procesiones, actos de adoración, etc.). Ellas constituyen la mayor parte de su música. Sin embargo, no faltan algunas obras de temática profana de gran contenido social e incluso patriótico. Asimismo, utiliza tanto el latín como el castellano, reservando como es natural el primero para los cánticos (23), himnos (32), lamentaciones (14), misas (43), motetes (16), oficio de difuntos (8), responsorios y secuencias (17), salmos (50), varia en latín (11). Y el segundo para los oratorios (7), recitados y arias (53), varia en español (8), villancicos (405) y kalendas (31).También podemos hacer la distinción entre género instrumental, vocal o mixto. Del primero tenemos tan solo 2 obras. Del segundo 58, y del tercero y más numeroso, 660. En total, suman 720 obras.

De este repertorio, una de las obras que más difusión ha tenido ha sido la canción patriótica *Nobles Andaluces*. Esta obra fue descubierta en 1979 por el canónigo archivero de la Catedral de Córdoba Manuel Nieto Cumplido y posteriormente instrumentada y dirigida por Luis Bedmar Encinas, estrenándose el día 13 de enero de 1980 por la Banda Municipal de Córdoba. En esta primera ocasión se hizo solo una versión instrumental. En posteriores ocasiones se repitió añadiendo la parte vocal[87]. Para Manuel Nieto, "es un himno épico", un verdadero "Himno de Andalucía"[88]. También muy difundida fue la cantata *La fortuna justa*, transcrita por el musicólogo Jacinto Torres Mula e interpretada con ocasión de los 500 años de la Universidad de Alcalá de Henares (1999). Otro ejemplo podría ser el salmo *Dixit Dominus*, recuperado por el autor de este artículo y grabado por la Orquesta de Córdoba y el Coro Ziryab, bajo la dirección de Lorenzo Ramos en 2013. El cd fue patrocinado por el Ayuntamiento de Córdoba.

Plantilla instrumental

La orquesta de Jaime Balius está articulada normalmente en torno a lo que sería una orquesta de principios del clasicismo, todavía con la pervivencia del bajo continuo (a veces cifrado y otras sin cifrar) aunque con alguna diferencia como la falta de violas en casi la totalidad de sus obras. Así mismo, no suele distinguir en particellas diferentes

[87] Hay que señalar que existe una versión con letra del gran poeta cordobés Mario López.

[88] Declaraciones hechas a BERNIER, Juan: "El verdadero himno de Andalucía", en *Tendillas 7*, semanario cordobés de bolsillo, número 86, 5 de enero de 1980, p. 6.

los papeles de violoncello y contrabajo, sino que los engloba normalmente con el epígrafe de acompañamiento o de contrabajo, si bien es cierto que acota puntualmente dentro de esa particella los pasajes en que quiere que intervengan de forma diferenciada el violoncello y/o el contrabajo. Por tanto, y atendiendo a las indicaciones que Balius hace en diversas ocasiones, tendríamos como esquema básico: 4 violines primeros, 3 violines segundos, violas excepcionalmente, 1-2 violoncello y 2-3 contrabajos. Los violines primeros son los encargados de presentar los temas y llevar la voz cantante, Los violines segundos, además de redoblar en algún momento la melodía, y de hacer contracantos, realizan también una función de acompañamiento, utilizando frecuentemente las dobles cuerdas para realizar partes que corresponderían a la viola, que como hemos dicho está casi siempre ausente.

A la cuerda hay que sumar la mayoría de las veces 2 oboes y 2 trompas, 1 o 2 fagotes, y en menos ocasiones 2 flautas. En obras de grandes dimensiones y formato como las kalendas, se utiliza todo el viento citado y se añade 1 o 2 órganos, violas y clarines. El papel de las flautas y los oboes cumple tres funciones principales: Una, de reforzamiento ocasional de la cuerda, bien al unísono o bien en octava alta. Otra, la de defender su propio material específico, frecuentemente en pasajes por terceras u octavas y, por último, y si hubiera coro, para apoyar a las voces sosteniendo las partes agudas. En este último caso, este apoyo puede ser en forma de redoblamiento literal o bien por reducción, es decir apoyando las notas principales del acorde y dejando que las voces desarrollen el pasaje. Algo parecido sucede con el fagot. Cuando éste aparece, también puede tener tres funciones. La primera, reforzar el papel de acompañamiento, la segunda interpretar sus propios solos y la tercera sostener el bajo de voces. En este último caso el fagot suele repetir exactamente la línea del bajo. Lo dicho hasta ahora es aplicable a aquellas obras donde hay orquesta. Sin embargo, Balius concede una importancia suplementaria al fagot ya que también lo utiliza en obras donde no hay orquesta, sino que son de coro solo. No es extraño ver una obra para coro solo con su correspondiente particella de bajón (fagot). En cuanto a las trompas, siguen ejerciendo la función tradicional de apoyos armónicos en notas largas, o bien apoyos rítmicos coincidiendo con las cadencias finales. Por último, aparecen uno o dos órganos obligados (además del acompañamiento), en las grandes obras sinfónico-corales, y que normalmente apoyan las intervenciones de los dos o más coros de su plantilla.

Plantilla vocal

La plantilla vocal es muy variada, ya que utiliza numerosas combinaciones de voces tanto en número como en tesituras, variando el tratamiento que da a estas voces en función del género o la forma del momento. Todo esto lo hace dentro de un concepto propio del barroco como es la policoralidad, y que sin embargo se mantiene en Balius hasta su muerte, ya bien entrado el siglo XIX.

Podemos encontrar obras de Balius para una voz solista, en cualquiera de sus tesituras, con su acompañamiento. Y a partir de aquí, obras desde dos a dieciséis voces pasando por los grados intermedios, si bien la mayoría de sus obras son a dos coros (ocho voces). El tratamiento de las voces varía dependiendo del tipo de obra, siendo los pasajes corales más fáciles que las intervenciones solistas en los recitados, arias o en las lamentaciones a solo, que son de gran dificultad. También los límites de la tesitura se apuran en las obras a solo, aunque como ahora veremos, los límites alcanzados no son muy extremos.

De esta forma, podemos comprobar que la voz de tiple, escrita en clave de "do en primera", suele tener una escritura muy centrada, casi siempre dentro del pentagrama, y si sale de él, raramente sobrepasa el "sol 4", salvo alguna excepción. En cuanto a la voz de alto, vemos como el registro agudo está tratado con cierta contención, no pasando casi nunca del "do 4", ni siquiera en las obras de solista. Sin embargo, sí le hace descender casi a los límites de su registro grave, donde se llega al "fa 2". El tenor con frecuencia se mueve por la parte media alta de su tesitura, más aún si se trata de obras solistas, llegando entonces al "sol 3". Respecto a la parte de bajo, nos encontramos con alguna peculiaridad. En principio podríamos decir que, en la mayoría de las obras, el bajo está muy centrado, aunque con tendencia a la parte aguda, en lo que actualmente entenderíamos como barítono, llegando en alguna obra al "mi 3". Sin embargo, también nos encontramos algún caso en que desciende a terrenos propios de un bajo en toda regla, llegando en alguna ocasión al "re 1". Seguramente estas tesituras estarían condicionadas, por las características concretas del personal a su servicio en cada momento y también por el género elegido y el destino de la composición, más virtuosista evidentemente en el caso de los recitados y arias. La plantilla aproximada de voces, dependiendo del momento, solía ser de 4 sopranos, 4 contraltos, 5 tenores y 3 bajos.

Conclusión

En nuestra opinión, nos encontramos ante el mejor maestro de capilla de la Catedral de Córdoba. La inmensa cantidad de obras compuestas y la calidad de las mismas, así como su ímprobo trabajo al frente de la Capilla de Música, lo corroboran. Es evidente que invirtió la mayor parte de su vida en componer, y que además gozó de una gran rapidez mental y perfección técnica. Estas cualidades las proyectó sobre muchas formas musicales, pero una de ellas fue sin duda su preferida: el villancico. Los 436 ejemplares que nos ha dejado son prueba de ello.

Otra conclusión significativa es que sus obras están muy extendidas por toda España, y aunque en Córdoba se conservan la mayor parte de ellas, hay algunas que no se encuentran en nuestra ciudad. Ciertamente precisar cuántas y cuáles requeriría la comparación exhaustiva de todas las existentes en distintos lugares, verificando el título, el contenido musical, etc. En todo caso nos arrojaría un catálogo algo superior a las 720 composiciones.

La figura de Jaime Balius y Vila no solo fue clave en la vida musical de Córdoba, sino que también tuvo una especial relevancia dentro del panorama de la música española. El prestigio de que gozaba en su época era enorme y muy merecido. La consideración que tuvo en todos y cada uno de los destinos en donde estuvo fue muy alta.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que nos encontramos ante una de las personalidades más sobresalientes de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX, por número de obras, calidad y difusión de las mismas, por el reconocimiento de sus contemporáneos, etc. Algunos insignes musicólogos españoles como Pedrell, López-Calo, Civill Castellví o Martín Moreno destacan su trabajo, y sin duda con el paso del tiempo, su figura ira adquiriendo aún más reconocimiento.

JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA, UN CORDOBÉS ENTRE ÉPOCAS (1716-1804)

MARÍA ASUNCIÓN ONIEVA ESPEJO
Profesora del Conservatorio Profesional de Córdoba (Músico Ziryab)[*]

[*] Trabajo extraído de la tesis doctoral: ONIEVA ESPEJO, María Asunción: *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: Un cordobés entre épocas. (1716-1804) "Villancicos y cantadas"*. Diputación de Córdoba, 2017.

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga nace en Córdoba en el año 1716. Sus padres eran Bartolomé González Gaitán, natural de Pedro Abad (Córdoba) y Ana Luisa de Arteaga, natural de Córdoba. Su madre se había criado en la barriada del Campo de la Verdad[1], en el seno de una familia humilde. Su abuelo materno, Alonso Pérez Oga, era agricultor. Por otro lado, su padre, de pequeño había sido acólito de la iglesia parroquial de Pedro Abad[2]. Gaitán es bautizado en la parroquia de Omnium Sanctorum[3] el veinticuatro de junio de dicho año con el nombre de Juan Manuel Luis Antonio, por el reverendo Luis de Medina y Vargas, rector de la mencionada iglesia, siendo sus testigos Pedro de Valenzuela y Miguel de Silva. De los siete hijos que tuvo este matrimonio, Juan Manuel ocupaba el sexto lugar[4].

[1] Por esta época el barrio del Campo de la Verdad pertenecía a la collación del Espíritu Santo.

[2] ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: *Expedientes de Limpieza de Sangre.* Legajo num. 7528.

[3] Esta parroquia pertenecía al barrio de San Juan y Omnium Sanctorum. En dicho barrio había dos parroquias: la de San Juan, llamada comúnmente de los Caballeros, y la de Omnium Sanctorum. Esta última estaba situada en la plazuela de San Felipe, y su nave central era lo que actualmente es la fachada de las casas que hay entre la calle del Tesoro y el ensanche para ir a Pérez de Castro. Las dos fueron mezquitas en tiempos de los árabes, y ambas fueron erigidas en parroquias por San Fernando después de la conquista de Córdoba. El trece de febrero de 1779, el obispo Agustín de Ayestaran las refundió en una, uniendo también sus archivos. Las causas de esta unión fueron, por una parte, la necesidad de importantes obras en Omnium Sanctorum y lo reducida que era su feligresía. (RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*. Córdoba, 1976, p. 451).

[4] ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUAN Y TODOS LOS SANTOS (STMA. TRINIDAD): *Libros de Bautismo de Omnium Sanctorum (BAU-O.S.),* num. 005, f. 462v. Fueron sus hermanos: Pedro José, bautizado el 14 de julio de 1700 (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 327), José Antonio, bautizado el 9 de julio de 1701 (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 335), Agustina Ventura, bautizada el 8 de agosto de 1708 (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 405), Rafael Francisco, bautizado el 26 de julio de 1710 (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 416v), Antonio Pedro Francisco, bautizado el 27 de octubre de 1712 (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 437v) y Miguel Francisco del Ave María, nacido el 31 de octubre

Antes de continuar con los datos biográficos de este músico cordobés me gustaría explicar el funcionamiento de los distintos estamentos que convivían en la Catedral para que podamos tener una visión de conjunto y poder enmarcar mejor al personaje en cuestión dentro de este engranaje.

Nuestra historia no difiere mucho de las de otras tantas ciudades españolas en las que la principal actividad musical se concentraba en el entorno de la Catedral. Como es sabido, esta institución ejercía de escuela para iniciar a los futuros músicos profesionales. A ella acudían niños provenientes de familias humildes de la ciudad que querían asegurar así un porvenir para sus hijos y a la vez les suponía una boca menos que alimentar. La música protagonizaba no solo el culto, sino cualquier celebración de la ciudad, ya fuera fiesta anual u otra ocasional en honor a la monarquía.

Trabajar para el Cabildo catedralicio suponía tener que cumplir en primer lugar el estatuto de limpieza de sangre. Los pasos a seguir para este procedimiento eran los siguientes: en primer lugar, se hacía un informe sobre la genealogía del candidato, este se leía y aprobaba en cabildo. En realizar este informe se podía tardar entre un mes o mes y medio normalmente, si el individuo no era natural de Córdoba. Una vez aprobado este se pasaba a realizar las pruebas de limpieza de sangre. Estas pruebas solían durar tres o cuatro meses, ya que se tenían que buscar los testimonios de doce personas que conocieran a los ascendientes del candidato por parte de padre y otros doce por parte de madre. A estos testigos se les hacía una serie de preguntas destinadas a saber si su ascendencia era de cristianos viejos y limpios. Estas preguntas, con las respuestas de todos los testigos, quedaban recogidas por escrito y constituían lo que se denominaba "Expediente de limpieza de sangre". Si había problemas para encontrar a estos testigos se podía tardar mucho más, con el aumento de costo económico que ello suponía. Una vez aprobadas en cabildo estas pruebas de limpieza, se le daba permiso al candidato para "entrar con sobrepelliz en el coro". Una vez conocidos estos requisitos previos para entrar a servir en la Catedral, en lo concerniente a la música y para el servicio del coro, esta se componía de los siguientes estamentos: el coro de canto llano, los organistas, los acólitos y mozos de coro y la capilla de música propiamente dicha.

---

de 1718 y bautizado el 8 de noviembre del mismo año (*BAU-O.S.*, num. 005, f. 428v).

I. El coro de canto llano

El coro de canto llano de la Catedral estaba formado por los capellanes de veintena y capellanes perpetuos pertenecientes a las capellanías de música, dirigidos por el sochantre. Este coro era el encargado de cantar el "canto llano" de las misas y oficios.

La capellanía consistía en una fundación perpetua o colativa[5], dotada de una renta competente (producto de fincas, limosnas, etc.) para el sustento del capellán, que llevaba una carga de obligaciones religiosas[6]. La capellanía de veintena era colativa.

Actualmente, en el barrio del Alcázar Viejo, en la casa número 16 de la calle San Basilio podemos contemplar un azulejo en el que podemos leer la siguiente leyenda: "Capellanes de veintena 6" y que muestra que esa casa perteneció en su día al cabildo catedralicio. Las actas capitulares hacen alusión a una de estas casas:

> Item. Se leyó un memorial de los capellanes de Veintena en que dizen se hallan unas casas del Alcazar Viejo propias de la Veintena mui maltratadas amenazando ruina y que necesitan de repaso […] por lo que suplican a el Cav. les conzeda licencia para tomar un censo de quatrozientos ducados de principal del caudal de obras pías y que están promptos a dar por hipoteca todos los vienes de Veintena para la seguridad de dicho censo que oído por el Cav. acordó dar y dio su comisión a los SSres. Diputados de Veintena para que sobre su comisión informen[7].

La principal razón por la que estas capellanías se instituyeron por el Cabildo era para que dichos capellanes cantasen los oficios en el coro y sirviesen a la Iglesia de muchas particularidades necesarias al culto divino[8].

Su vestuario consistía en opas[9] o sotanas de paño, que no fueran de seda, hasta el empeine del pie y sobrepellices de lienzo o algodón. Se

[5] Colativas eran aquellas cuya colación o asignación quedaba reservada a la autoridad eclesiástica.
[6] DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz.* Cádiz, 2004, p.114.
[7] A.C.C.: *AA. CC.:* T. 74, f. 224v. Cinco de septiembre de 1732.
[8] FRESNEDA, Fray Bernardo de: *Estatutos de la Sancta Yglesia de Córdoba.* Antequera, 1577, p.31.
[9] El uso de la palabra *opa* para designar la vestimenta de los capellanes procede de la palabra *opal* que era como se llamaba a la tela de percal de algodón con la que se

sentaban en el coro en las sillas bajas con los capellanes perpetuos, pasada la escalera de los postigos, el primer coro a un lado y el segundo a otro por sus antigüedades[10]. Estos capellanes se llamaban "de la veintena" porque eran veinte en la mayoría de las catedrales españolas. Se agrupaban en dos grupos o coros, por lo general de 7 u 8, y eran dirigidos por el sochantre o ayuda de sochantre. De los dos grupos que componían la veintena el primero estaba compuesto por los capellanes más antiguos. Cuando se contrataba un nuevo capellán, este se adjudicaba al segundo grupo y alguno de este segundo grupo con más antigüedad subía al primero. Se dan ocasiones en que surgen varias bajas por diferentes razones y se cambian capellanes de un grupo a otro para equilibrar los dos coros[11]. Por las actas capitulares sabemos que se les concedía tener un sirviente de maitines. Este sirviente asistía a maitines en lugar del capellán. Los dos capellanes de veintena más antiguos tenían derecho a gozar de la capellanía perpetua de Santo Tomás apóstol. Esta capellanía suponía un descanso de sus obligaciones como capellán de veintena después de muchos años de servicio. Existe documentación de la existencia de estos capellanes en la Catedral de Córdoba desde el 5 de marzo de 1462[12].

La capellanía perpetua permitía al capellán que la poseía tener asegurada una renta fija hasta su muerte. Durante la segunda mitad del siglo XVIII convivían en la Catedral de Córdoba veinte capellanías de música; trece de ellas fueron fundadas a finales del siglo XV y se hallaban repartidas entre las capillas de Sta. Inés, de San Acacio, de San Antonino y del altar de San Dionisio. Las siete restantes, fundadas a principios del siglo XVIII, pertenecían a la capilla de San Pedro apóstol. La mayor parte de estas capellanías se cubrían con músicos cantores, aunque también se da algún caso de instrumentistas ocupando estos puestos, como el primer organista, Francisco Ayala que fue capellán de San Antonino. Para poder acceder a alguna de estas capellanías el candidato debía tener cumplidos los 25 años de edad. A continuación, detallaremos cómo estaban repartidas las veinte capellanías de música y algunas de sus peculiaridades.

---

hacían estas ropas. También se nombran como *opas* a las plazas vacantes produciéndose en este caso una metonimia entre la vestimenta y el sujeto que la lleva.

[10] *Ibid.*, pp. 33 y 33v.

[11] A.C.C.: *Libros del punto.*

[12] NIETO CUMPLIDO, M.: "La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)", en AA.VV. *El Patrimonio Histórico-Musical de Córdoba.* Córdoba, 2004, p. 70.

1. Las capellanías de Santa Inés

Esta capilla era llamada "de los músicos" porque la mayoría de los sueldos de estos se sacaban de sus arcas. Su capilla está adosada al muro sur y es la número dieciocho si comenzamos a contar desde el muro occidental. Estas capellanías fueron fundadas por Rodrigo Méndez de Morales, canónigo y después arcediano de Castro, con la autoridad apostólica que le concedió el Papa Sixto II en su bula expedida en Roma el 20 de mayo de 1481. Era esta la segunda fundación que se hacía en esta capilla[13]. En un principio fueron cuatro capellanías y una sacristía, pero más tarde su fundador las redujo a tres, asignando una de estas tres capellanías a la voz de primer tiple, la segunda a la de primer bajo y la tercera al magisterio de la capilla de música. Esta adjudicación de las capellanías fue aprobada en la bula que Sixto V expidió el 17 de diciembre de 1585. Más tarde el Papa Clemente VIII en su bula de 15 de diciembre de 1592 quitó la obligación de que las capellanías tuviesen que ser para las citadas voces y oficio de maestro de capilla, dejando al obispo la facultad de proveerlas según lo pidiese la necesidad. El 13 de marzo de 1764 se vuelven a reformar dichas capellanías. Llevaban mucho tiempo sin cubrirse, por no encontrar individuos merecedores de ellas, y se había creado un resto de renta considerable. Se solicita al Papa que este resto se pueda utilizar en salarios de músicos de voz e instrumentistas, aunque estos no estén ordenados y se concede dicha dispensa. De la renta de cada una de estas tres capellanías se destinaban 100 ducados para salario y sustento de dos niños de coro, por lo que se mantenían 6 niños de coro de sus arcas.

Las obligaciones de estos capellanes eran las siguientes:

- Cada capellán decía 17 misas cada mes. Un total de 204 misas al año. Cada semana se decían dos misas cantadas: una de réquiem y otra *pro peccatis* con su responso cantado al final de cada una. Cada semana se cantaba una vigilia con su responso. Cada capellán decía 9 misas por el campanero que muriera.
- Celebrar las siguientes funciones: Los domingos por la tarde, vigilia cantada y responso por el fundador y sus difuntos; los lunes, misa de réquiem cantada por el fundador; los martes, misa cantada por los pecados del pueblo. Podían ser transferidas al día siguiente si por el rito estuviesen impedidas.

[13] NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 374.

- 20 responsos, cada uno de los 6 días que cada mes tiene el Cabildo oficios; los cuales se han de aplicar por las almas de los que dejaron dotaciones.
- Asistir todos los días del año, mañana y tarde, al coro. Asistir a las procesiones que hiciese el Cabildo dentro y fuera de la iglesia. Asistir a letanías y vocaciones, con descanso de 4 días al mes, que son 48 días al año. Por cada medio día de falta se le quitará celemín y medio de pan terciado y 3 maravedíes, aplicados por tercias partes, es decir, una para la fábrica de la capilla, otra para sus capellanes y otra para los señores puntadores del coro.

2. Las capellanías de San Acacio

La capilla de San Acacio y compañeros mártires se llamó vulgarmente "de sangre" o "del chantre Aguayo" en honor a su fundador. Anteriormente la capilla se llamó "de las once mil vírgenes[14]. Esta capilla se encuentra adosada al muro occidental y ocupa el lugar número ocho. Fernando Ruiz Aguayo fundó en 1463 seis capellanías con dos sacristías servideras, dotándolas con sus bienes y uniéndoles ciertos beneficios en virtud de letras apostólicas del Papa Pío II, por cuya autoridad se erigieron. Su santidad Sixto V en su bula expedida en Roma el diecisiete de diciembre de 1585 asignó la primera de estas capellanías a la de primer contralto, la segunda a la de primer tenor, la tercera a la de segundo tiple, la cuarta a la de segundo bajo, la quinta a la de segundo contralto y la sexta a la de segundo tenor, con la condición de que los capellanes tuviesen edad para poderse ordenar, excepto los tiples espadones que se podían proveer de quince años de edad. Más tarde el Papa Clemente VIII, en su bula expedida en Roma en 1592, permitió que en adelante se cubriesen estas capellanías con las voces que fuesen más útiles a la capilla y según los tiempos, con la salvedad de que una de ellas debía ser para un tenor que hiciese el oficio de sochantre. En 1772 se vuelve a hacer otra reforma de estas capellanías cuando se contrata a Pedro Turón y se le concede la capellanía de San Acacio para el oficio de sochantre.

Los capellanes tenían la obligación de asistir a las horas diurnas, a tercia por la mañana y por la tarde a vísperas y completas. No tenían obligación de asistir a nona, pero para dar buen ejemplo se les obliga-

[14] *Ibid.*, p. 358.

ba a asistir en los días de cuaresma y cuatro témporas, en los viernes del año y en las otras vigilias, pascuas y fiestas en que la Iglesia Catedral tenía por costumbre. No tenían obligación de asistir a las procesiones especiales, ni continuas, ni generales, ni votivas. Debían de celebrar las misas cantadas en el octavario de Nuestra Señora de la Asunción[15]. Cada capellán gozaba de cuatro días de descanso al mes que no podían coincidir con días de música o de festividad solemne.

TESTAMENTO

QUE OTORGÓ

LA BUENA MEMORIA

DE DON FERNANDO RUIZ DE AGUAYO,
Chantre que fue de la Santa Iglesia de Córdoba
en el Año de 1467.

FUNDACION DE SEIS CAPELLANIAS, Y DOS SACRISTANES, y otras Obras pias. Cuyo Patronato es de los Señores Deán, y Cabildo de dicha Santa Iglesia.

IMPRIMESE POR SU MANDADO, SIENDO DIPUTADos Administradores los Señores Don Felipe Escanero y Don Manuel Rodriguez Nodales, Prebendados de dicha Santa Iglesia de Córdoba en el año de 1807.

EN LA IMPRENTA REAL

DE DON RAFAEL GARCIA RODRIGUEZ Y CUENCA.

Portada del testamento de don Fernando Ruiz de Aguayo y fundación de las capellanías y sacristías de San Acacio, impreso en 1804. A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 667.

[15] *Constituciones y Estatutos que su Magestad Cathólica Felipe IV, nuestro Señor, mandó hacer para el buen gobierno, y servicio de su Capilla Real, sita en la Santa Iglesia Catedral de Córdova.* Córdoba, 1704, p. 9, en Biblioteca Municipal.

El fundador de estas capellanías instituyó que el día último de la octava de la Asunción se cantara un *auténtico*[16] en la capilla de San Pedro, por la tarde la vigilia y al día siguiente una misa de réquiem cantada con sus capas y que los capellanes salieran sobre su sepultura a hacer un responso. Siempre que los capellanes hicieran oficios o de cuerpo presente debían hacer un responso sobre la sepultura del fundador.

3. Las capellanías de San Antonino

La capellanía de San Antonino fue la segunda fundación que se hizo en esta capilla por el arcediano de Badajoz, Diego Sánchez de Castro, a finales del siglo XV. Anteriormente se denominaba de San Antolín[17]. Esta capilla se hallaba adosada al muro sur siendo la número diecinueve, si empezamos a contar desde el muro occidental, y estaba situada justo al lado de la de Santa Inés. En la actualidad no existe ya, igual que le sucede al altar de San Dionisio. En virtud de la bula de Inocencio VIII, hecha en Roma el 16 de noviembre de 1484, se fundaron dos capellanías y dos sacristías que debían proveerse en músicos. El 17 de mayo de 1487 por bula del mismo Papa se permutó una de las sacristías en capellanía con lo que quedaron erigidas tres capellanías y una sacristía.

Los capellanes debían servir en el coro cada día a tercia, misa, vísperas y completas. Entre ellos se repartían las misas de la capilla por semanas. Estos capellanes tenían gran carga de misas al año. Todos los sábados decían misa cantada a Nuestra Señora después de la misa del alba que celebraba el Cabildo. En la capilla se celebraba el octavario de Nuestra Señora de la Asunción al comenzar prima. Cada jueves por la tarde se decía una vigilia y el viernes por la mañana una misa cantada en honor y reverencia de Nuestro Señor y de su pasión, por las ánimas del purgatorio. Cada domingo del año por la tarde comenzando nona se decía una vigilia cantada y se salía a decir el responso sobre la sepultura del fundador. Al día siguiente lunes, a hora de prima se decía una misa de réquiem cantada con su responso y a los mozos de coro que iban a cantar tanto la vigilia de la tarde como la misa de la mañana, por cada misa se les pagaba tres maravedíes. El Día de Todos los Santos se decía primero la misa propia de la fiesta y

[16] El *auténtico* era una pieza musical basada en alguno de los cuatro modos principales gregorianos.
[17] NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. cit.*, p. 375.

por la tarde se decía una vigilia cantada con sus responsos sobre su sepultura. El Día de los Difuntos se decía una misa de réquiem cantada en la capilla con su responso y acabado este se iba a la sepultura y se decían allí dos responsos.

4. La capellanía de altar de San Dionisio

La capellanía de altar de San Dionisio que tenía relación con la música corresponde a la segunda fundación que sobre este altar se hizo en 1482 por el canónigo Miguel Sánchez de Ayllón. Este altar estaba adosado a la antigua capilla mayor (capilla de Villaviciosa) y estaba situado en su cara norte, bajo el arco de la nave 17 y junto a la escalera por la que se subía a los órganos de esta antigua capilla mayor. Se fundó en virtud de la bula de Sixto IV del 4 de diciembre de 1481 al igual que las capellanías de sangre y con las mismas obligaciones que estas. Era esta la capellanía número trece de las denominadas de música.

Este altar ya no se registra en el plano de planta de 1741[18]. Sin embargo, durante el magisterio de capilla de Gaitán sigue en vigor esta capellanía, ocupada por el tenor Francisco Cano, y a su muerte en 1764 por el contralto Juan Porta. Esta capellanía era la que contaba con el salario más bajo. El tenor Francisco Cano obtenía como renta 200 ducados. A pesar de ello tenía la obligación de 192 misas al año, de las cuales 96 se debían decir en la cárcel todos los domingos y días de fiesta del año. En los edictos para la provisión de esta capellanía a la muerte de Francisco Cano se describían las cargas de esta capellanía: residencia todos los días de fiesta y días de música, dos misas cada semana en la capilla o altar de su situación y una en la cárcel en cada día de fiesta de los que son precepto todo el año; su renta quedaba regulada por quinquenio. Estando el trigo y la cebada a 10 reales, se daba de salario 2.400 reales de vellón al año[19].

5. Las capellanías de San Pedro

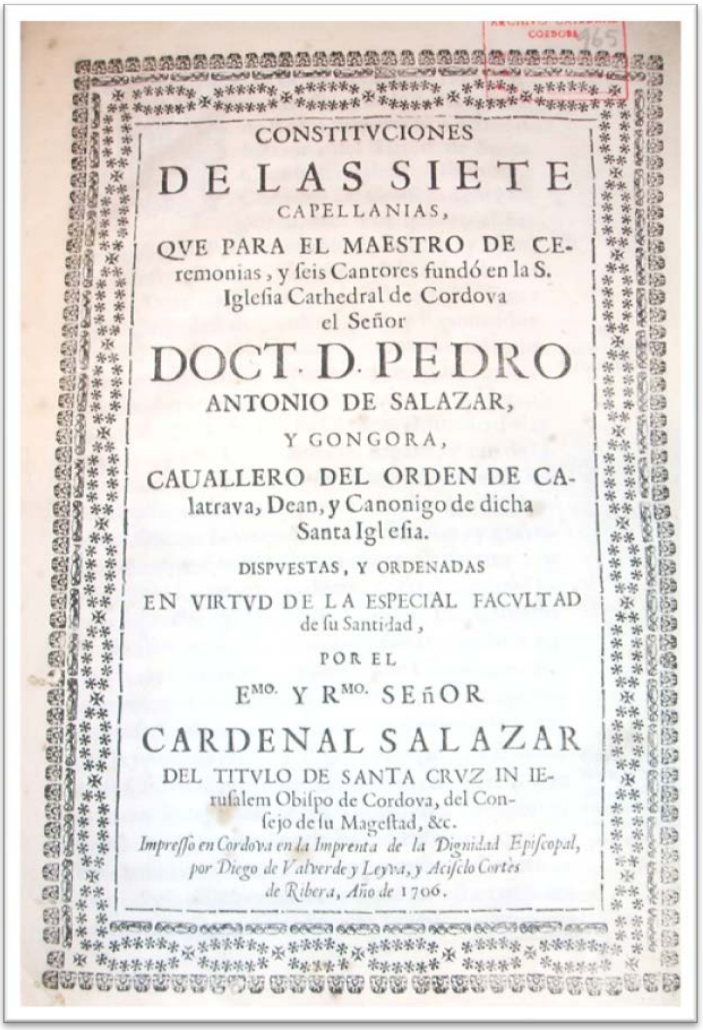
Las capellanías de San Pedro pertenecen a la tercera etapa de esta capilla. Adosada al muro occidental, ocupa el décimo lugar. El primer titular de esta capilla fue San Lorenzo. En su segunda etapa se titula

[18] *Ibid*., p. 475.
[19] A.C.C.: *AA. CC.:* T. 82, f. 256, 256v., 7 de septiembre de 1764.

del Espíritu Santo, pero más tarde se llama de San Pedro mártir de Verona [20]. Fue Pedro Salazar y Góngora el que hizo la tercera fundación con el título de San Pedro Apóstol y por concesión del Papa Clemente XI fundó el 26 de mayo de 1706 siete capellanías de música; una para el maestro de ceremonias y las otras seis para clérigos o presbíteros que tuvieran voces de tenores o contrabajos. Estas siete capellanías se dotaron con las rentas procedentes de las siete villas de los Pedroches. La principal razón por la que se fundaron era para que el coro estuviese bien surtido de ministros.

Las capellanías se debían proveer solo en sujetos que supiesen canto llano siendo muy sobresalientes, y también en quien estuviera perfectamente instruido en el canto de órgano para que sirviese también como músico en la capilla. Los clérigos y sacerdotes eran los aspirantes preferidos, pero si había algún opositor con mejor voz que los demás que no estuviese ordenado se preferiría a los demás con la condición de que se ordenara de sacerdote. La principal finalidad de estas capellanías era la de cantar y salmear en el coro. Los capellanes debían salir de sus sillas a cantar todo lo que se cantase al facistol. El fundador no quiso gravar estas capellanías, como lo estaban todas las demás de la Iglesia, con pesadas cargas de responsos, misas, oficios y fiestas para su beneficio propio, dejándolas libres para que se aplicaran con más tiempo y mayor afecto al servicio de la Iglesia. Debían asistir a prima y nona, (mientras que los demás capellanes perpetuos debían asistir a tercia y nona) misas, tercia, sexta, vísperas y completas, y a los maitines solemnes que eran: maitines de la Concepción (8 días), maitines de la Natividad del Señor (1 día), maitines de Semana Santa (3 días), maitines del Corpus Christi (8 días) y maitines de la Asunción (8 días)[21]. Las obligaciones de misas se reducían a 26 misas y vigilias cantadas al año, tocándole a cada capellán menos de cuatro misas, siendo trece de ellas por el Cardenal Salazar y las otras trece por el fundador y su familia. Las misas se repartían de la siguiente manera: todos los meses del año decían dos misas cantadas de difuntos y sus vigilias por la tarde en la capilla que se les había destinado y en el día de la conmemoración de los difuntos, otras dos en la misma forma.

[20] NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. cit.*, p. 360.
[21] A.C.C.: *Libros de punto.*



CONSTITVCIONES
DE LAS SIETE
CAPELLANIAS,
QVE PARA EL MAESTRO DE CEremonias, y seis Cantores fundó en la S. Iglesia Cathedral de Cordova el Señor
DOCT. D. PEDRO
ANTONIO DE SALAZAR,
Y GONGORA,
CAUALLERO DEL ORDEN DE CAlatrava, Dean, y Canonigo de dicha Santa Iglesia.
DISPVESTAS, Y ORDENADAS
EN VIRTVD DE LA ESPECIAL FACVLTAD de su Santidad,
POR EL
EMO. Y RMO. SEñOR
CARDENAL SALAZAR
DEL TITVLO DE SANTA CRVZ IN IEruſalem Obiſpo de Cordova, del Conſejo de ſu Mageſtad, &c.
Impreſſo en Cordova en la Imprenta de la Dignidad Epiſcopal, por Diego de Valverde y Leyva, y Aciſclo Cortès de Ribera, Año de 1706.

Portada de las constituciones de las capellanías de San Pedro impresas en 1706. A.C.C.: *Obras Pías*, legajo núm. 965.

La figura de sochantre aparece documentada por primera vez en la Catedral de Córdoba el 15 de marzo de 1362[22]. El sochantre era uno de los cargos más importantes e imprescindibles de toda la capilla de música. Tenía a su cargo la responsabilidad de dirigir todas las piezas de canto llano que se interpretaban en la misa y los oficios[23]. Tanto es

[22] NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. cit.*, p. 69.
[23] BEDMAR ESTRADA, L. P.: *La Música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila*. Córdoba, 2009, p. 170.

así, que lo normal era que hubiese por lo menos dos, llamándose este segundo ayuda de sochantre, teniente de sochantre o subchantre. Pero aunque hubiese dos, no se turnaban en su oficio ya que tenían la obligación de asistir los dos todos los días del año en las horas diurnas de prima, nona, tercia y vísperas; así se encuentra documentado en los cuadrantes de asistencia al coro[24]. Encontramos períodos en los que llega a haber incluso cuatro. Probablemente, a cada uno se le asignaría dirigir uno de los dos grupos que componían los capellanes de veintena y se necesitarían algunos más para suplir los días de descanso y baja por enfermedad.

En los estatutos se detallan las características que debe tener todo buen sochantre:

> El oficio de Chantre era antiguamente el que haze ahora el Sochantre, y ansi esta dignidad se proueya en personas de buenas vozes y muy diestros en el canto, y como esto ha cessado, el Sochantre haze el officio en lugar del Chantre, al qual le quede todavía obligación de tener cuidado que el Sochantre como su lugarteniente haga officio como conuiene en la entonación de las antíphonas, himnos, psalmos y de los demás que es su cargo[25].

La voz de sochantre era generalmente de bajo, aunque también la solían ocupar tenores. La característica fundamental para considerarse buena voz de sochantre era tener *voz gruesa y de bastante cuerpo*[26]. En los edictos de las oposiciones para cubrir una capellanía de San Acacio en abril de 1803 para voz de sochantre por defunción de Pedro Turón se pedía: "Voz de 12 puntos desde gesolreut grave hasta delasolre agudo de buen cuerpo y metal"[27].

II. Los organistas

Para asegurar la presencia del órgano en todos los cultos en que debía usarse tenía que haber por lo menos dos organistas. En los períodos que solo había un organista, una de sus obligaciones consistía en asistir a tercias y vísperas todos los días del año. Si había dos orga-

[24] A.C.C.: *Libros del punto.*
[25] FRESNEDA, Fray Bernardo de: *Op. cit.*, f. 2.
[26] A.C.C.: *AA. CC.:* T. 83, f. 171v, 172. 25 de noviembre de 1766.
[27] A.C.C.: *Obras Pías,* legajo 655, s/f.

nistas se turnaban por semanas, comenzando la semana por vísperas y finalizando por tercias. Estos se denominaban normalmente organista 1º y organista 2º, aunque también se les llamaba "organista mayor" y "organista menor".

El oficio de organista requería una alta cualificación profesional y su presencia era imprescindible en el coro. Además de dominar su instrumento, el organista conocía a la perfección la técnica de la composición y en ocasiones componía para la capilla. Si se prestaba la ocasión podía hacer las veces de maestro de capilla. El organista dependía del sochantre en lo relativo al canto de las horas y cuando tocaba el órgano alternando con el canto llano. Cuando estaba al servicio de la capilla dependía del maestro de capilla, pero su vinculación con la capilla era menor que la de los demás instrumentistas.

III. Los acólitos y mozos de coro

El cuerpo de acólitos ocupaba el segundo escalafón comenzando por el final para ascender en la capilla; solo estaban por debajo los llamados "mozos de coro". Una de las obligaciones de los acólitos era su asistencia al coro en las horas de tercia y vísperas todos los días del año. Su número solía ser de cinco o seis. Se vestían con opas y sobrepellices al igual que los niños de coro.

> Los Sres. Diputados de la mesa Capitular dieron la quenta y razon del gasto de opas encarnadas y Azules y sobrepellices, así de los siete Mozos de choro existentes como de los seis Acolitos pertenecientes a la Navidad proxima pasada del a. del 1757 que importava tres mil doscientos sesenta y cinco rs. Y siete mrs. de Von[28].

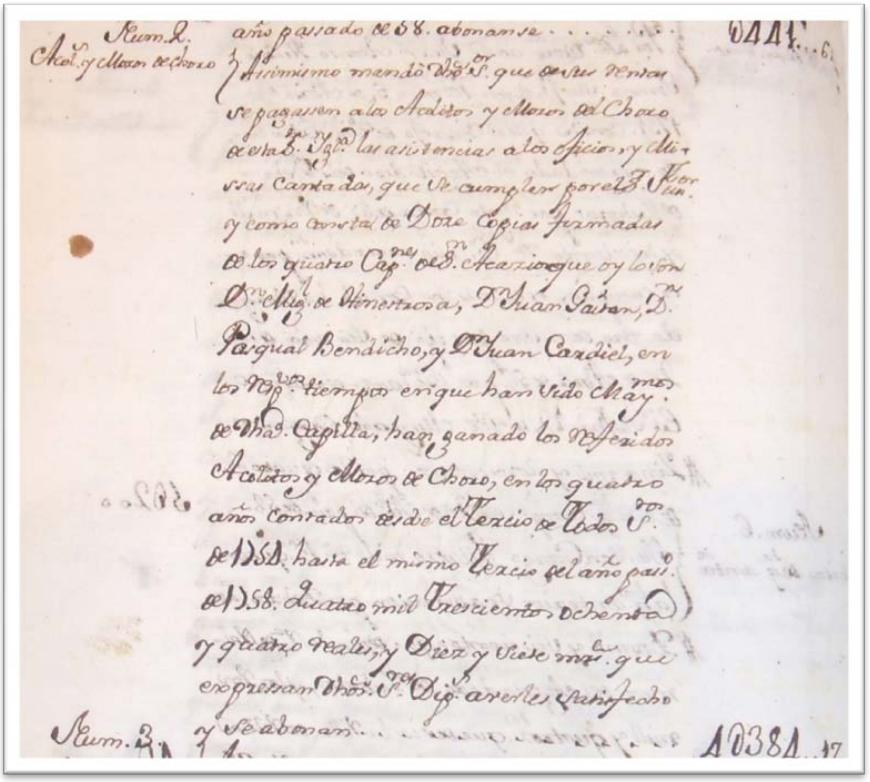
El color azul de los trajes a que hace referencia el anterior acuerdo capitular se usaba para la octava de la Concepción[29]. Se promocionaba a acólito cuando se producía alguna vacante y siempre tomaba este puesto el mozo de coro más antiguo. En otras ocasiones el acólito era contratado por algún capellán de veintena como servidor de maitines.

A partir de ahí se podía seguir promocionando tanto para ganar salario de cantor, instrumentista o de capellán de la veintena. Otros acó-

[28] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 80, f. 280v. 24 de enero de 1758.
[29] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 86, f. 164v, 165. 26 de octubre de 1775. En este año se mandaron hacer trajes nuevos, con un diseño diferente a los anteriores, pero de color azul.

litos no tenían esta suerte y cuando llegaban a una edad y se daban cuenta de que no servían para este oficio se marchaban en busca de otro.

Los niños de coro ocupaban el lugar más bajo en el entramado de músicos de la Catedral. Los mozos de coro tenían dos maestros: uno de *canto llano* y otro de *canto de órgano*. La edad idónea para entrar de mozo de coro era entre siete y nueve años. Debían saber leer y escribir y además de ser examinarlos por su voz, otro maestro los examinaba de su inteligencia y conciencia. Sin embargo, si las condiciones del aspirante eran muy sobresalientes se podía entrar a servir con más edad. Algunos mozos de coro no promocionaban a acólitos, sino que pasaban directamente a servir en la capilla, ya fuere por su voz o por tocar algún instrumento.



Pago a mozos de coro y acólitos por su asistencia a los oficios y misas cantadas en la capilla de San Acacio desde 1754 a 1758. (A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 650, s/f.).

IV. La capilla de música propiamente dicha

La capilla de música la componían los cantores e instrumentistas dirigidos por el maestro de capilla. Reforzaban la capilla aquellos capellanes que además de su capellanía tenían las obligaciones de los músicos. Cuando actuaban tanto dentro de la Catedral como fuera de ella, su vestimenta consistía en sotanas de paño, sobrepellices y bonete. Fuera del templo llevaban en ocasiones capa y sombrero de tres picos. En la decoración que hay entre los asientos de la sillería alta del coro podemos observar esta indumentaria. Se les pagaba en ducados y reales de vellón. Un real de vellón equivalía a 0,09 ducados.

Figura de un músico entre los asientos 45-46
del lado de la epístola de la sillería alta del coro.

El maestro de capilla era el músico al que más preparación se exigía. Debía conocer a fondo el *canto llano* y el *canto de órgano*, así como las distintas técnicas de composición, para componer la música *a papeles*[30] que requerían las distintas celebraciones y fiestas. Al igual

[30] Música "a papeles" era la música compuesta por el maestro de capilla para las distintas celebraciones. Se llamaba así porque se escribía en papeles sueltos en contraposición con la "música de facistol" que se escribía en los libros corales.

que en las demás catedrales, además de la composición su principal misión era dirigir y ensayar a la capilla, ocuparse del cuidado y enseñanza de los mozos de coro y asistir al coro en calidad de capellán perpetuo. Se le exigía a su vez tener una gran capacidad y dotes de mando para gobernar la capilla.

En la época que nos ocupa los cantores de polifonía eran el estamento más apreciado por el Cabildo y al que se le concedía por excelencia las diversas capellanías de música; en muchas ocasiones en el mismo momento de su contratación. Con este aliciente el Cabildo surtía de las mejores voces la capilla y conseguía que todos los que obtuvieran capellanías fueran sacerdotes. La mayor parte de la plantilla vocal pertenecía al cuerpo de capellanes perpetuos y si algún cantor con buena voz no era capellán se procuraba hacer todo lo posible para que se pudiera ordenar en breve y pasar así a gozar la capellanía. Los cantores se dividían en tiples, contraltos, tenores y bajos.

Los tiples eran la cuerda más aguda de la capilla y la más difícil de conseguir ya que los candidatos eran tiples adultos y debían estar castrados[31]. Las condiciones que se consideraban a propósito para voz de tiple eran "bellos altos, destreza y buen estilo"[32]. Se les pagaba un sueldo más elevado que a los otros cantores, ya que por regla general casi siempre había que buscarlos fuera de Córdoba y para que viniesen a servir había que ofrecerles un sueldo más elevado del que cobraban en sus respectivos destinos.

Los cantores contraltos componían la segunda voz de la capilla. También eran difíciles de conseguir, aunque no tanto como los tiples. Su sueldo, por regla general y si el músico venía de fuera, estaba por debajo de los tiples y por encima de los demás cantores.

La voz de tenor, por ser más grave que las anteriores y más común, daba menos problemas a la hora de su contratación.

---

[31] En el viaje que Gaitán hizo para conseguir voces para la capilla en 1752 hizo las gestiones para traerse el primer tiple de la iglesia de la Encarnación de Madrid. Era un muchacho de 15 años. El Cabildo comisionó a los diputados de arcas vacantes de la Capilla de Sangre para que hablaran con el padre del muchacho y les dio amplia comisión "para que con su discrezion se lo manejen este negocio, i que no se pierda la ocasión de legrar este tiple por cien ducados más o menos". No se tuvo éxito en esta contratación ya que poco después aparece otro candidato para cubrir la plaza de primer tiple, Juan Núñez, procedente de Coria que no se admite porque "no parecía voz correspondiente para esta Capellanía". (*AA. CC.*: T. 78, f. 396; t. 79, f. 53v, 72, 75v, 76 y 77).

[32] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 78, f. 396. 26 de diciembre de 1752.

La voz de bajo era la cuerda más grave de la capilla. A esta voz también se le denominaba de *contrabajo*. La ocupaban por regla general los sochantres que no eran tenores.

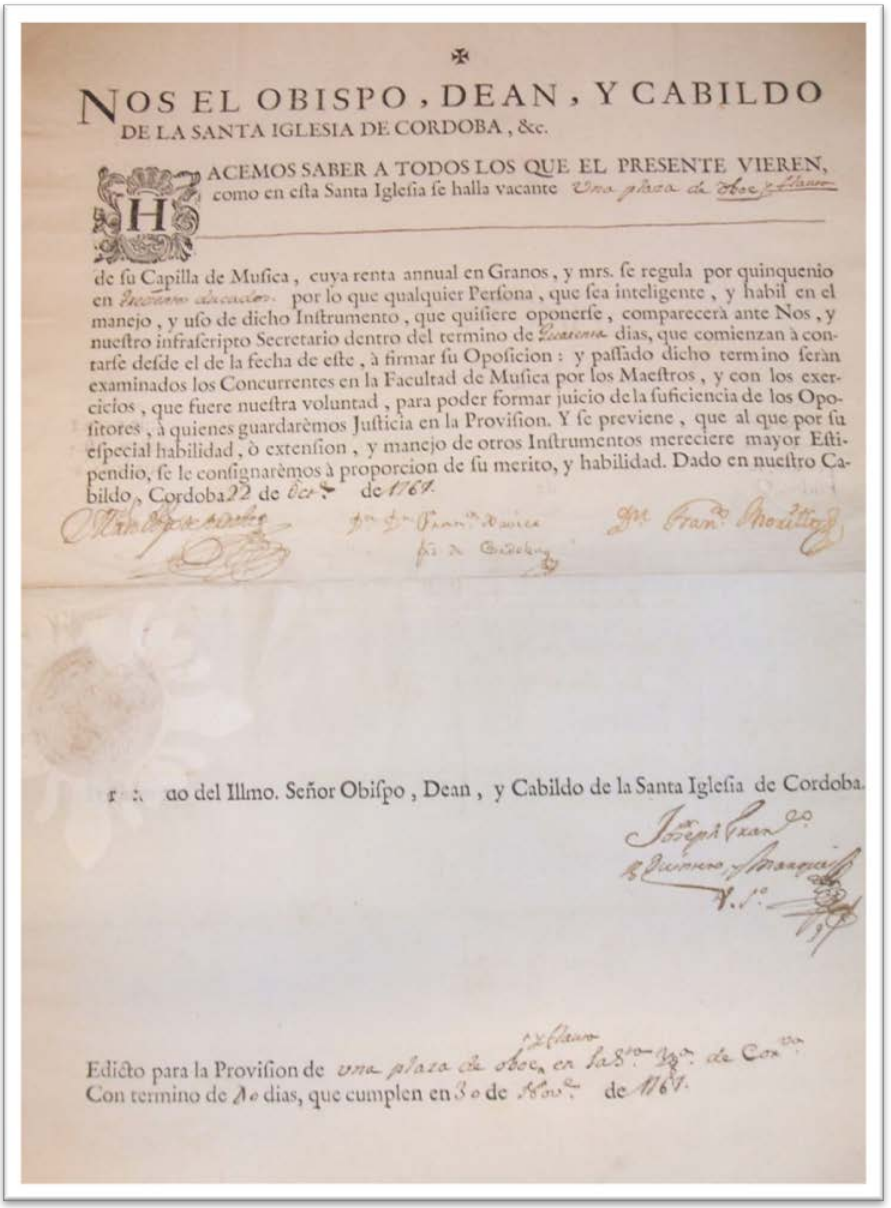
Los instrumentistas comenzaron a servir en la Catedral más tarde que los cantores. Su contratación fue en un principio intermitente hasta que poco a poco se fue regulando. En esta época la mayoría de los instrumentistas sabía tocar más de un instrumento y este era un punto a su favor a la hora de su contratación.

De los instrumentos de cuerda usados por la capilla de música en esta segunda mitad de siglo podemos hacer dos divisiones: de cuerda pulsada, el arpa y de cuerda frotada, el violín, violón y contrabajo. El arpa se utilizaba como instrumento polifónico de acompañamiento con la misión de llevar generalmente el bajo continuo del primer coro. El violín era el instrumento solista por excelencia. Cuando faltaban tiples en la capilla su papel era esencial. Algunas obras, como recitados y arias, presentaban gran dificultad de interpretación para los violinistas. El violón y contrabajo tenían por misión llevar la línea del bajo. Las *partichellas* de los dos instrumentos solían ser exactamente iguales. A la hora de nombrar a estos instrumentistas se les llamaba comúnmente "violonistas"; solo en alguna ocasión para referirse al contrabajo más en concreto, se denominan a estos "violonistas de contrabajo". Por regla general los instrumentistas tocaban indistintamente los dos instrumentos, solo a finales de la década de los setenta se empieza a distinguir entre violonistas y contrabajistas.

Los instrumentistas de viento eran imprescindibles en la capilla. Estaban considerados desde muy antiguo como los que mejor podían emular la voz humana. El bajón solía duplicar la voz de bajo, las trompas y clarines servían de relleno armónico; solo el oboe y la flauta travesera tenían un papel más preponderante.

Los motivos de baja en la capilla musical eran fundamentalmente por fallecimiento de alguno de sus componentes o por promoción a otras iglesias o catedrales. A veces, en estos casos, se le pedía un informe al maestro de capilla sobre cuál sería la voz o instrumento más conveniente para la capilla[33].

[33] Se conserva uno de estos informes firmado por Jaime Balius en 1794 en el que especifica que la voz más necesaria para la capilla era la de tiple. (A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f).



NOS EL OBISPO, DEAN, Y CABILDO
DE LA SANTA IGLESIA DE CORDOBA, &c.

HACEMOS SABER A TODOS LOS QUE EL PRESENTE VIEREN, como en esta Santa Iglesia se halla vacante Una plaza de Oboe y flauta de su Capilla de Musica, cuya renta annual en Granos, y mrs. se regula por quinquenio en Trescientos ducados. por lo que qualquier Persona, que sea inteligente, y habil en el manejo, y uso de dicho Instrumento, que quisiere oponerse, comparecerà ante Nos, y nuestro infrascripto Secretario dentro del termino de Quarenta dias, que comienzan à contarse desde el de la fecha de este, à firmar su Oposicion: y passado dicho termino seràn examinados los Concurrentes en la Facultad de Musica por los Maestros, y con los exercicios, que fuere nuestra voluntad, para poder formar juicio de la suficiencia de los Opositores, à quienes guardarèmos Justicia en la Provision. Y se previene, que al que por su especial habilidad, ò extension, y manejo de otros Instrumentos mereciere mayor Estipendio, se le consignarèmos à proporcion de su merito, y habilidad. Dado en nuestro Cabildo, Cordoba 22 de Oct.e de 1767.

Dr. Fran.co Morillo

...do del Illmo. Señor Obispo, Dean, y Cabildo de la Santa Iglesia de Cordoba.

Joseph Fran.co
Quintero y Marquez
V.º

Edicto para la Provision de una plaza de oboe y flauta en la S.ta Ig.a de Cor.va
Con termino de 40 dias, que cumplen en 30 de Nov.e de 1767.

Edicto para provisión de una plaza de oboe y flauta en 1767.
(A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 608, s/f.).

Las plazas se proveían normalmente por oposición por medio de edictos, al igual que en otras catedrales españolas. En estos edictos se señalaba el instrumento o la voz que se requería (en algunas ocasiones incluso se detallaba el perfil de voz), los días de plazo para la presen-

tación de los candidatos y la cantidad aproximada que se pagaría. No siempre se presentaban candidatos con el perfil requerido y esto obligaba a volver a publicar nuevos edictos en los que se indicaban distintas posibilidades de voces: "Edicto para voz de tiple, contralto o tenor, edicto para cualquier calidad útil o edicto para cualesquier cuerda"[34].

Estos edictos se colocaban en la Catedral de Córdoba en lugares bien visibles: uno en la capilla correspondiente a la capellanía que se quería proveer, otro enfrente de los postigos del coro, un tercero en la columna que está enfrente de la puerta de Santa Catalina y el último en la columna frente a la puerta de los deanes. Estos fueron los lugares escogidos para la publicación de la oposición a la capellanía de San Acacio en 1783. En las oposiciones de 1762 para cubrir una capellanía de San Pedro se colocaron también los edictos en algunos lugares de la ciudad: en la columna frente a la capilla de San Pedro, en la puerta de la Catedral, en la puerta de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús, en la puerta del real convento de San Pablo y en la puerta del Ayuntamiento.

El siguiente paso consistía en mandar ejemplares de edictos por correspondencia a todas las catedrales o iglesias de las ciudades de España que tenían obispado. Junto a estos edictos se mandaba una carta impresa que debía de ser devuelta y firmada por el secretario del Cabildo de dicha ciudad en la que aseguraba que dichos edictos se pondrían por el tiempo solicitado en la iglesia o catedral correspondiente. Este era un medio de propaganda muy efectivo que permitía el conocimiento de la vacante en cualquier lugar.

Una vez terminada la oposición, los examinadores daban su veredicto al Cabildo y este elegía al candidato. Junto al edicto firmado por los opositores, se escribía un informe del candidato seleccionado anotando al margen la fecha del cabildo en el que se le aceptaba para el puesto indicado, indicando el sueldo y la ayuda de costa que se le concedía en su caso.

V. El maestro Gaitán: primeros años y magisterio en Segovia

Volviendo al músico que nos ocupa, los datos más antiguos que se conocen sobre este maestro de capilla son los escritos de Soriano Fuertes en su *Historia de la música desde los fenicios hasta 1850*. En su trabajo anota como apéndice una transcripción "a nota moderna",

[34] A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f. Año de 1766, 1793, 1780.

nuestra notación diastemática, de un romance popular de Córdoba del siglo XV, realizada por el maestro Gaitán en el año 1759, titulado *Los comendadores por mi mal os vi,* para voz y clave. Este es uno de los pocos datos que aporta Saldoni, en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, a la figura de este músico cordobés. Las fechas y otros datos, como ocurre en publicaciones de esta época, son inexactos. Esto no significa que carezcan de valor, pero dan lugar a equívocos si se toman en sentido literal. Sirva como muestra la fecha de muerte del maestro Gaitán que ofrece Soriano y que es el año de 1785 (cuando realmente murió en 1804). Esta fecha ha ido circulando en distintas publicaciones, como en la de Robert Stevenson o en los trabajos de Martín Moreno.

En las actas capitulares del 14 de mayo de 1725 aparece Gaitán como aspirante a mozo de coro, a la edad de nueve años. Antes de entrar a dicho coro cumple con el estatuto de limpieza de sangre, que era requisito indispensable para entrar a servir en la Catedral. Por aquel entonces era maestro de capilla de la Catedral de Córdoba Agustín de Contreras. Tuvo por maestros de canto de órgano[35] a Pedro Millán y a su muerte a Francisco del Rayo, violinista de la Catedral, y de canto llano al sochantre Pedro Corchado. En el año 1728 solicita al Cabildo los 15 ducados que cobraba Pedro de Hinestrosa "para irse adelantando en el canto de órgano, en que ya hábil sirve en la música[36]". Esto demuestra que ya por entonces colaboraba cantando con la capilla en las celebraciones.

Tenemos constancia de que su hermano, José Antonio González Gaitán, quince años mayor que él, entra también en la Catedral como capellán de la veintena el 19 de agosto de 1729[37]. Desempeña este cargo hasta el 26 de enero de 1734 que se marcha de vicario a Guadalcázar. No es este el único caso de parentesco entre los músicos de la Catedral, en esta época era bastante frecuente.

Debió de destacar en sus estudios porque en el año 1734, con 18 años, pide ayuda de costa para ir a Italia, con el fin de dedicarse mejor a la música y composición[38] y se le conceden 200 reales de vellón para que pueda hacer este viaje[39]. Se dan otros casos de músicos que

[35] Por "canto de órgano" se entendía cualquier tipo de polifonía.
[36] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 73, 365v. 20 de octubre de 1728.
[37] A.C.C.: *E. L. S.*, legajo num. 7541.
[38] A.C.C.: *AA.CC.*: T. 74, f. 327. 30 de enero de 1734.
[39] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 74, f. 328. 11 de febrero de 1734.

solicitan ir a la corte de Madrid para aprender a tocar algún instrumento y el Cabildo era el encargado de costear el viaje y la estancia, manteniéndole al músico su puesto hasta su vuelta[40]. Esta preocupación del cabildo por sus jóvenes promesas no es exclusivo de los músicos, también a los colegiales del seminario de San Pelagio se les conceden becas para estudiar en Bolonia y Salamanca[41]. Pero el caso de Gaitán es especial. A ningún otro músico se le manda a Italia, aunque hubo alguno que lo solicitó[42]. Este es uno de los datos que aparece erróneamente en la publicación de Soriano. Según él, "D. Manuel Gaytán y Arteaga, también estuvo en Italia por los años de 1748"[43]. Fue en el año 1734 cuando viajó a Italia. En el año 1748 ya era maestro de capilla en la Catedral de Segovia y en sus actas capitulares no consta que pidiera un permiso especial para este viaje, por lo que difícilmente pudo ir a Italia en 1748. Se sigue constatando la fecha de Soriano en las publicaciones de Martín Moreno: "Soriano Fuertes anota que González Gaitán estuvo en Italia -por los años de 1748-, lo cual no tiene nada de extraño"[44] y Robert Stevenson: "In 1748 and possibly earlier he was in Italy"[45].

Italia y más concretamente Nápoles era en esta época lo máximo a que podía aspirar un estudiante de música y a sus conservatorios[46] acudían músicos de todas las nacionalidades para aprender las novedades compositivas del momento. Fue allí donde Gaitán conoció la ópera bufa y el uso de *turquerías*, que más tarde influirían en el estilo de sus composiciones en castellano.

---

[40] El 25 de agosto de 1759, José Cobos, mozo de coro, pide licencia para ir a la corte de Madrid a aprender a tocar trompa y bajón para servir mejor a la capilla. El 4 de septiembre de ese mismo año se le concede licencia por un año. (*AA. CC.*: T. 80, f. 433v, 437v y 438).

[41] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 73, f. 420v y 421, t. 74, f. 64v y 65. T. 75, f. 6v.

[42] El 13 de agosto de 1756, el acólito Fernando Ruiz solicita ir a estudiar al colegio de Nápoles la composición, con retención de la plaza y ayuda de costa para el viaje, pero en vista de que no se le concede se marcha de la Catedral, "por no tener voz", para aprender el oficio de platero. (*AA. CC.*: T. 80, f. 58 y 280v).

[43] SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850*, tomo IV. Madrid, 1856, p. 175.

[44] MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música andaluza.* Sevilla, 1985, p. 263, e *Historia de la música española, siglo XVIII*. Madrid, 1985.

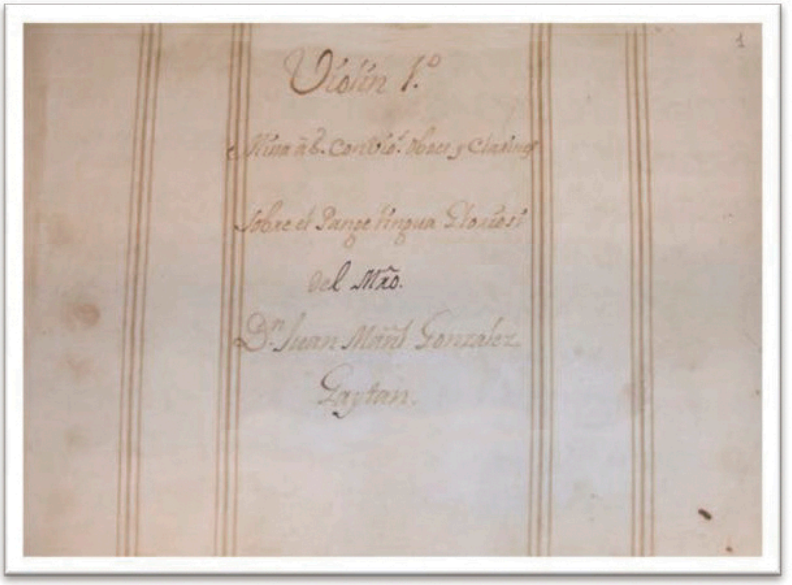
[45] STEVENSON, R.: 'Gaytán y Arteaga, (Juan) Manuel', en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Stanley Sadie (ed.). T. 7, New York, 1980, p. 204.

[46] Existían en esta época en Nápoles cuatro conservatorios: Santa María de Loreto, Santa María della Pietá dei Turchini, Poveri de Gesú Cristo y San Onofrio a Capuana.

Tanto a la vuelta de su viaje a Nápoles como en su posterior magisterio en la Catedral de Segovia tomó contacto con la corte de Felipe V en Madrid como atestigua una misa compuesta en 1739 que fue escrita en Madrid y terminada en Córdoba. La partitura se conserva en un tomo encuadernado y en *partichellas* sueltas las distintas partes. Al comienzo y final de dicho tomo se anota:

> Misa a 8: con violines sobre, el Pangelingua, hecha en Madrid // año 1739 // de // Dn., Juan Manuel Gaitán //
>
> Se, acabo, esta, obra, en Córdoba, A mayor homrra y Gloria de Nº., Sr., Sacramentado y de María Stma, de la Piedad; y Sr. Sn. Jph. //[47]

Las partichellas sueltas están fechadas en 1740. Esta misa se tuvo que seguir cantando muchos años después, siendo Gaitán ya maestro de capilla, porque en los papeles aparece como añadido la palabra "Maestro":



Portada de la partichella del violín 1º de la misa a 8 Pangelingua de 1739.

Posiblemente esta sería su primera obra de envergadura compuesta a su vuelta de Nápoles. Esta dedicación de su obra a María Santísima

[47] A.C.C.: *Manuscritos de Música*, legajo num. 8, carpeta num. 67.

de la Piedad, enmarcada dentro de la Sagrada Familia, es una constante en todas sus composiciones.

Debió de adquirir gran fama por este viaje, ya que en 1800 todavía se le recuerda cuando en la Capilla Real de Granada se presentan dos músicos para la plaza de maestro de seises: Juan Guerra y Andrés Orosco. A favor de Juan Guerra se argumenta:

> (…) proponiendo como el mas proporcionado para dicha ocupación a don Juan Guerra, por concurrir en él las circunstancias de solfista y excelente cantor, pues ha estudiado por los cuadernos que trajo el maestro de Córdoba don Juan Gaitán del conservatorio de Nápoles, afirmando que en el día por tan buen músico ha tomado mas crédito la capilla de música, y por consiguiente le convidan para mas funciones (…)[48].

De su magisterio en Segovia se conservan en el archivo de Córdoba dos obras también relacionadas con la corte. Una de ellas es una misa compuesta por encargo. Al final de la cual se puede leer: "A mayor onrra y Gloria de María Ssma. De la Piedad Sr. Sn. Joseph y Sr. Sn. Joachin par cuya fiesta se hizo, la q. costeó el excllmo. Sr. Duque de Sansisteban en el Rl. Sitio de Sn. Yldephonso hallándose allí la Corte. Año de 1742"[49]. La otra obra es una Lección 2ª del primer nocturno de difuntos a voz sola con violines sin fechar, que seguramente sería la compuesta en Segovia para la vigilia el día de las honras del rey Felipe V, muerto el 9 de julio[50] pues al comienzo de la partitura general aparece escrito: "Lección 2ª del Primer Nocturno de Diffuncios; a voz Sola con Violines. Para las Onrras de Ntro. Rey Dn. Phelipe Quinto (q. Dios haya). Mro. Gaytan"[51]. En todo el tiempo que estuvo de maestro de capilla en Segovia solo una vez consta que le dieran un permiso especial para dedicarse a la composición. El 17 de agosto de 1746 le conceden diez días para trabajar la composición de la vigilia y misa de difuntos para el día de las honras del rey Felipe V. Se conserva en el archivo de la Catedral de Segovia una misa de *Requiem* sin

[48] LÓPEZ CALO, J.: *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. I, Actas Capitulares.* Granada, 2005, p. 49.
[49] A.C.C.: *M.M.*, legajo num. 14, carpeta num. 106.
[50] LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares.* Santiago de Compostela, 1990, p. 239.
[51] A.C.C.: *Manuscritos de Música*, legajo num. 124, carpeta num. 1175.

fechar que posiblemente pudiera ser la que compuso Gaitán para esta ocasión[52].

Es el 12 de junio de 1741, junto con siete opositores más, cuando aparece como pretendiente al magisterio de la capilla de la Catedral de Segovia. Ya por aquel entonces era clérigo de menores. Las actas nos dan cuenta de cómo fue elegido:

> (…) De todos tienen muy buenos informes, así como de su habilidad y suficiencia como de sus modales y buenas costumbres; y que según noticias que han podido adquirir, parece que don Juan Manual González Gaitán, natural de Córdoba, es el que corre con más créditos en su facultad. Lo reciben por maestro de capilla y acuerdan dar comunicación al señor Nuncio, mediante haberse interesado con tanta eficacia Su Ilustrísima por este sujeto[53].

El 28 de junio de ese mismo año, se recibe una carta del nuncio "con las mayores expresiones de agradecimiento" por haber elegido a su patrocinado. Ese mismo día Gaitán es recibido y entre sus obligaciones se le encarga particularmente las referentes a la enseñanza y cuidado de los mozos de coro, para que "pronuncien y lean bien las cosas que cantan en el coro"[54]. El cargo de nuncio lo ostentaba ese año Juan Bautista Barni, que poseía el título honorífico de arzobispo de Edessa, considerado por todos como una persona dialogante y buen negociador[55].

También en 1741 oposita para la plaza de maestro de capilla en la Catedral de Valladolid dos veces, pero no lleva plaza en ninguna de las dos ocasiones. El 18 de enero de 1743 le concede el Cabildo veinte días de licencia para ir a opositar al magisterio de capilla de la Encarnación de Madrid, pero tampoco consigue plaza. En 1744 hace oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Santiago, pero esta vez no tuvo que moverse de Segovia. El Cabildo gallego determina que los opositores envíen determinadas composiciones, hechas según criterios concretos que se detallaban minuciosamente en las instrucciones que los delegados del Cabildo imponían a los aspirantes. Tampoco obtiene

---

[52] LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música*. Diputación provincial de Segovia. Segovia, 1989, pp. 250-251.
[53] LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares.* Santiago de Compostela, 1990, p. 231.
[54] LÓPEZ CALO, J.: *Ibid.*, p. 231.
[55] SIGÜENZA TARÍ, J. F: "La consecución del patronato real en España. El penúltimo intento (1738-1746)", en *Revista de Historia Moderna,* num. 16, 1997, p. 103.

la plaza. López Calo describe lo reñida que estuvo esta oposición: "La elección resultó complicadísima, pues el elegido tenía que serlo por dos tercios de los votos, y repetida una y otra vez la votación, nunca se llegó a ese quorum, [Gaitán] tuvo siempre muy buena puntuación[56].

Uno de los datos más relevantes de su magisterio en Segovia es que allí se ordena sacerdote.

> Juan González Gaitán, maestro de capilla, dice que quiere ordenarse sacerdote y pide que le espiritualicen 700 reales que le faltan para la congrua[57] para ordenarse in sacris, con la obligación y carga de que para ganarlos ha de residir en el coro y asistir a las horas y oficios divinos[58].

El 8 de enero de 1749 se le concede permiso para volver a Córdoba debido a que su salud se encontraba muy resentida. Lo que en un principio iban a ser dos meses de licencia, se convirtieron más tarde, en sucesivas peticiones y con las certificaciones de varios médicos, en seis. Tanto tiempo fuera hizo preocupar al Cabildo sobre a quién se debería de encargar los villancicos para el Corpus y las lamentaciones y misereres que debía cantar la capilla en Semana Santa. Con respecto a los villancicos del Corpus, el 16 de abril, recibe el Cabildo carta de Gaitán en la que dice que queda a su cuidado hacerlos y que cuando no pueda los enviará de otro maestro.

En Segovia se conservan veinticuatro obras suyas, todas latinas, pocas realmente, ya que estuvo de maestro de capilla diez años. Algunas de las obras que compone en su estancia en Segovia se conservan en otros archivos, como en la Catedral de Santiago de Compostela, el monasterio de El Escorial y la Catedral de Salamanca. También en el archivo de la Catedral de Córdoba, además de la anteriormente mencionada, se conservan dos misas; una a cuatro y otra a ocho, y un *laudate dóminus* a san Blas a seis voces, compuestas durante su magisterio en la Catedral de Segovia.

---

[56] LÓPEZ CALO, J.: "González Gaitán [Gaytán] y Arteaga, Juan Manuel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol. V.* E. Casares Rodicio (dir.). Madrid, 1999, pp. 764-765.

[57] Renta anual que debía acreditar un eclesiástico antes de recibir Órdenes Sagradas para garantizar su honesta sustentación. Podía basarse en una pensión (capellanía o beneficio) o en bienes patrimoniales.

[58] LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares,* Santiago de Compostela, 1990, p. 237.

En los anónimos en castellano del archivo de la Catedral de Segovia se conserva un villancico de Navidad que probablemente pueda ser del maestro Gaitán[59]. La letra coincide con una de las letras de villancicos de Navidad, cantadas en Córdoba en el año 1753. Solo difiere una parte en la que se nombran pueblos de Segovia en el manuscrito de Segovia, y en las letras de Córdoba se hace alusión a pueblos de Córdoba. Posiblemente este villancico se compuso durante el magisterio de Gaitán en Segovia y posteriormente se arregló para que pudiese servir en Córdoba.

VI. Magisterio en la Catedral de Córdoba

El jueves 16 de diciembre de 1751 el maestro de capilla de la Catedral de Córdoba, Agustín de Contreras, solicita al Cabildo le sea concedida su jubilación, "en atención a que ha servido a esta Iglesia durante cuarenta y seis años y se encuentra gravemente enfermo desde hace ya mucho tiempo de la enfermedad de perlesía"[60]. Desde julio de ese mismo año se estaba encargando del gobierno de la capilla Juan de Peñafiel, ya que Contreras no se hallaba en condiciones. En el Cabildo celebrado el miércoles 22 de diciembre se le concede a Contreras dicha jubilación y se nombra a Gaitán como su sucesor en el magisterio de la capilla[61]. Martín Moreno erróneamente equivoca la fecha de su nombramiento: "Agustín de Contreras debió fallecer en 1757[62] pues

[59] A.C.S.: *M.M.*, signatura 103/24.

[60] A.C.C.: *AA.CC.*: T. 78, f. 269v y 270. Esta enfermedad era muy corriente en esta época y consistía en una debilidad muscular producida por la mucha edad o por otras causas, y acompañada de temblor. Este mismo día, el Cabildo preocupado por la situación de la capilla dispone "que traigan el informe de que sugeto podrá rezevirse de todas las circunstancias dichas que lo hagan digno de esta Ocupazión y pueda servir este empleo para en vista de todo determinar lo que más convenga".

[61] El texto de las actas dice así: "(…) atendiendo el cavildo al mérito, mucha abilidad en la composizión de la música de Dn. Juan Manuel González Gaitán, maestro de capilla y razionero con Capa de choro de la Sta. Iglesia de Segovia y a que se crió en esta Iglesia en el número de sus Niños, lo nombro por Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia con título de tal y con el salario de 500 ducados annuos, de los quales se le hagan colativos 100 como congrua de este Obispado, consignados todos en el arca de vacantes de Sta. Inés de donde por una vez se le libren 100 pesos de ayuda de costa para que costee su viaxe". (*AA.CC.*: T. 78, f. 271v).

[62] Agustín de Contreras fallece en 1754 y fue Antonio Caballero y Góngora el que estando de semanero de *Custos Cori* dio parte de su muerte (*AA. CC.*: T. 79, f. 144). El cargo que se denominaba *Custos Chori* o guardián del coro se iba turnando por

ese año es en el que ocupa la plaza el maestro Juan Manuel González Gaitán"[63].

El lunes 10 de enero de 1752 se lee una carta de Gaitán procedente de Segovia en que da los agradecimientos correspondientes por su nombramiento[64]. Como puede observarse en estos datos, para cubrir la plaza de maestro de capilla se nombró directamente a Gaitán sin que mediara oposición. Según apunta Vázquez Lesmes, desde comienzos del siglo XVIII se va extendiendo la costumbre en Córdoba de no sacar a concurso-oposición la gran mayoría de las plazas vacantes, ni aun aquellas que lo tenían mandado por estatuto. Existía una gran competencia entre las catedrales y había que aprovechar y llegar a una contratación directa[65]. La obtención del cargo de maestro de capilla de Gaitán es otro de los datos que Soriano publica en su trabajo erróneamente: *Las oposiciones tan brillantes que hizo al magisterio de capilla de la Catedral de Córdoba, le valieron el que le fuera concedida dicha plaza*[66]. Por otra parte, Gaitán no llega a Córdoba hasta el jueves diecisiete de febrero de 1752, por lo que es imposible que hubiera podido opositar. En el memorial que presenta, pide la dispensa del expediente de limpieza de sangre, pues ya lo hizo cuando entró de mozo de coro. El Cabildo le autoriza a entrar de inmediato al coro. El Cabildo del día siguiente recoge la dimisión de Juan de Peñafiel como teniente de maestro de capilla[67].

---

semanas y lo ostentaban los componentes del Cabildo. La misión del *Custos Chori* era además de poner orden en el coro, informar al Cabildo de las bajas que se iban produciendo por muerte o por abandono en las distintas capellanías y sacristías del patronato de este Cabildo (*AA. CC.*: T. 79, f. 183v y 184). Por regla general, este cargo lo ostentaban aquellos canónigos ya jubilados, aunque en este caso de Caballero y Góngora no es así, y suponía un incremento en sus ganancias. "Primeramente aviendo visto un memorial que presento el Sor. Dn. Juan de Samaniego, Canónigo Jubilado en que solisita le conceda el Cabildo del gose del Reparto de Semana de custos chori como lo a permitido a todos los Sres. que Jubilados an querido gozar de él (…)". (*AA. CC.*: T. 81, f. 70).

[63] MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música andaluza.* Sevilla, 1985, p. 263, e *Historia de la música española, siglo XVIII*. Madrid, 1985, p. 201.

[64] A.C.C.: *AA. CC.*, T. 78, f. 274v.

[65] VÁZQUEZ LESMES, J. R.: "La capilla de música de la catedral cordobesa", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC)*. Tomo I, num. 110. Córdoba, 1986, p. 129. Vázquez Lesmes ofrece como ejemplo el caso ocurrido en 1714 cuando quedó vacante la plaza de organista y se nombró directamente a Francisco Frías, organista de la Catedral de Cádiz.

[66] SORIANO FUERTES, M.: *Op. cit.*, p. 175.

[67] A.C.C.: *AA.CC.*: T. 78, f. 282, 283.

Antes de que Gaitán llegara a Córdoba, el lunes 7 de febrero de 1752, en sesión extraordinaria, el Cabildo fija las obligaciones del nuevo maestro de capilla: Que haga todas las composiciones que sean necesarias para el coro, que ponga en orden todas las composiciones, incluyendo las suyas, que se hallan en la librería de música, que asista al coro en los días de música, con tiempo suficiente para preparar lo que se ha de cantar y tocar, que se encargue de repartir los papeles a los músicos que crea más a propósito, sin necesidad de guardar la antigüedad, que se encargue de ensayar en su casa los conciertos que se tocan los jueves y domingos, que por cada día que faltase se le quitarían 12 reales de vellón y que también se podía cantar en alguna ocasión alguna obra de algún maestro famoso, dispensándole en este caso que sean suyas todas las composiciones. Como se puede comprobar, el Cabildo pretende con estas normas reformar la situación tan decadente de la capilla, tras la larga enfermedad del maestro Contreras.

Además de las obligaciones anteriormente citadas, mientras se hiciere un colegio para los niños de coro, el maestro de capilla tenía la obligación de adoctrinar y enseñar a cantar en su casa a dos de los niños de coro, para que pudiesen servir a la capilla cuando fuese necesario[68]. Por este trabajo se le pagaban 100 ducados de una de las tres capellanías de Santa Inés, reservados para este fin. Cada una de las otras dos capellanías también disponía de estos 100 ducados para otros dos niños de coro cada una[69]. Estas obligaciones persisten hasta que en 1771 el Cabildo de la Catedral funda el Colegio del Santo Ángel de la Guarda, destinado "para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los infantes que sirven en el Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba"[70].

Uno de los objetivos principales del Cabildo en la renovación de la capilla es proveer de buenas voces al coro. Ante la imposibilidad de conseguirlas autoriza al maestro Gaitán a hacer un viaje por tierras castellanas en busca de buenos músicos para la capilla. En numerosas sesiones capitulares se sigue con detenimiento el viaje y los progresos

[68] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 79, f.54-70v. 30 de enero de 1754. (Reformas sobre las Constituciones de Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Catedral de Córdoba).
[69] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 82, f. 161-163v. 13 de marzo de 1764. (Reformas de las capellanías de Santa Inés).
[70] A.C.C.: *Constituciones del Colegio del Ángel de la Guarda, que para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los Infantes que sirven al Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, ha fundado el Ilmo. Señor Deán y Cabildo de ella. 1771,* Legajo M., num. 39.

del maestro Gaitán para la contratación de las tan preciadas voces. Los músicos que se traen a Córdoba a raíz de este viaje son Pascual Bendicho, como segundo tiple, proveniente de las Descalzas Reales de Madrid, José de Fibla, como tenor para sochantre que viene de Cuenca, Felipe (sic) como tenor y José Lavarza, como tenor del segundo coro, ambos provenientes de Madrid. Como consecuencia de este viaje cae enfermo: "(…) El cavildo dio su comisión a los Sres. Diputados de dicha arca de vacantes para que luego que dicho Maestro combalesca de la recaída de accidentes que a padecido vean la quenta de los gastos que a echo en dicha comisión"[71].

En estas contrataciones se vislumbra la predilección del Cabildo por los músicos cantores no casados, al igual que sucede en otras catedrales españolas. Se dispensa este aspecto si hay necesidad. La contratación de un tenor de Madrid nos aporta datos en este sentido.

> Item en atención a otro informe de dicho Maestro de una bos de tenor que ai en Toledo que expresa ser mui buena, aunque pone el reparo de que desea el estado de matrimonio, según los informes le an dado, i en cuia vista acordó el cavildo, dar comisión a dichos Sres. Diputados para que le escriban a el Maestro, que siendo de buenas circunstancias la vos como lo expresa, no se detenga en traerlo por la escases tan grande de voces qie ai en atensión a que se contenta con quinientos ducados de salario[72].
>
> (…) i por lo que mira a un tenor que se avía proporcionado en Madrid iamado Dn. Felipe (…) que es sacerdote i de todas las propiedades que se pueden apetecer le paresía sería mui conveniente el traerlo como lo avía dado a entender en la antezedente carta, i oído por el cavildo, se acordó dar comisión a dichos Sres. Diputados para que le escrivan a el Maestro que no teniendo tratado con el tenor de Toledo respecto a que quiere tomar estado de matrimonio, procure el traer a el Dn. Felipe, i que le ofresca la capellanía de la sangre i algún mas aumento que se dixo a la prudensia de los Sres. Diputados[73].

En sesión ordinaria de 16 de diciembre de 1752 se lee un memorial del maestro Gaitán en el que hace presente al Cabildo que con el salario que se le ha asignado no tiene para los gastos que conllevaba el

[71] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 78, f. 388v.
[72] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 78, f. 361. 12 de octubre de 1752.
[73] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 78, f. 368v. 30 de octubre de 1752.

empleo, ni para mantenerse "con la decencia correspondiente"[74]. En agradecimiento por su buena gestión y para que tenga todos los honores correspondientes a maestro de la capilla de dicha Catedral, con fecha de 20 de diciembre de 1752 se le concede la capellanía perpetua de San Acacio (llamada también de la Sangre o del chantre Aguayo, que fue su fundador). Esta situación le supondría una mayor seguridad en sus rentas y a la vez una carga de obligaciones tales como misas, aniversarios, vigilias y fiestas en dicha capilla, más la obligación de residir en el coro de la Catedral diariamente a las horas diurnas, excepto prima y nona[75].

De su segundo viaje en 1766 sabemos que el Cabildo le concedió dos meses de licencia para hacer una promesa en el monasterio de Nuestra Señora de la Soterraña en Santa María la Real de Nieva en la provincia de Segovia[76]. Se aprovecha este viaje para encargarle buscar músicos para la capilla y se le da amplia facultad para contratar aquellas personas que juzgara más oportunas. Los músicos que trae en esta ocasión el maestro Gaitán procedían todos de Madrid: Mateo Bernia, tiple; Juan Manuel Franco, contralto, y Juan Busquet, violín. En esta ocasión se gratifica al maestro de capilla con 9.000 reales de vellón por su buena gestión. El tercer viaje en busca de músicos es en 1773[77]. De este último viaje a la villa y corte de Madrid se contrata a Mariano Gerlando de la Concepción Especiali, músico tiple de origen siciliano.

En varias ocasiones es requerido para tomar parte en los tribunales para el acceso a maestro de capilla. En el año de 1757 se faculta al maestro Gaitán, previa petición de la Catedral de Granada, para ir a aquella ciudad y presidir como único juez en las oposiciones a maestro de capilla a celebrar allí[78]. En la iglesia colegial de Antequera, con fecha de abril de 1759, queda vacante la plaza de maestro de capilla, por la promoción de Francisco Delgado a la Catedral de Cádiz. El diseño del examen de oposición es encargado a Juan Manuel González Gaitán[79], que decide las tres obras en las que deben ejercitarse los

[74] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 78, f. 396.
[75] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 82, f. 155. 13 de marzo de 1764. (Reforma de las capellanías de San Acacio).
[76] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 83, f. 134. 27 de agosto de 1766.
[77] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 85, f. 164v, 165. 30 de enero de 1773.
[78] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 80, f. 165.
[79] 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 Zameza y Elejalde.* Antequera, 2004, p. 218. Las actas del 28 de mayo de 1759 nos explican cómo fue la

opositores. José Zameza y Elejalde es el candidato elegido, de entre los cuatro presentados. En el *Libro de cuentas finales de los caudales de la mesa Capitular* de dicha iglesia colegial aparece la cantidad destinada a pagar la intervención del maestro Gaitán en esta oposición; agasajo al maestro de capilla de Córdoba: "trescientos ochenta y dos reales y diecisiete maravedíes (una arroba de chocolate y otra de dulce)"[80]. Nuevamente en la Catedral de Granada, al morir el 23 de abril de 1775 el maestro Manuel Osete, se convocan oposiciones para sucederle. Se presentaron nueve opositores, cuyas obras fueron enviadas, según la práctica habitual en muchas catedrales españolas, a varios maestros de capilla. En este caso son los maestros de Toledo (Juan Rosell), de Zaragoza (Francisco Javier García "el Españoleto") y el de Córdoba (Juan Manuel González Gaitán). El informe y graduación de Gaitán lleva fecha del 16 de enero de 1777[81].

Pero no fueron estas las únicas veces que ejerció como examinador. Durante todo su magisterio fue el encargado de verificar si los aspirantes a cantores o instrumentistas estaban lo suficientemente cualificados como para poder entrar en la capilla de música. No siempre su veredicto se respetaba por el Cabildo, que era el que tenía potestad para contratar a quien le pareciere más conveniente. Como ejemplo podemos destacar la oposición para cubrir la plaza de segundo organista, por muerte de Blas Gascón. Gaitán, después de haberlos examinado, elige a tres de los seis opositores presentados: en primer lugar Antonio Ferreira, en segundo Jaime Torrens y en tercero Francisco Amaya. Francisco Ayala, primer organista y también examinador, corrobora el informe del maestro de capilla. No obstante el Cabildo vota y sale elegido Jaime Torrens[82].

De finales de la década de los setenta (entre 1776 y 1779) se conservan en el archivo de la Catedral quince composiciones (villancicos y obras en latín) de Francisco Ayala, organista de la Catedral. Esto

---

elección: "Y por todos votos quedó nombrado por tal juez al Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, de quien se tienen especiales noticias de su notoria suficiencia, e integridad. Y cometió al presente Secretario le noticie dicha nominación para que admitiendo remita aquellos temas vulgares, y latinos de prosa, y verso, que haya por conducentes para formar concepto, y graduar las habilidades de los que compareciesen".

[80] DÍAZ MOHEDO, M. T.: *Op. cit.*, pp. 140 y 141.

[81] LÓPEZ CALO, J.: *Catálogo de música de la Catedral de Granada, Vol. I (Catálogo).* Granada, 1991, pp. 14 a 16.

[82] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 80, f. 156 y 156v. 21 de marzo de 1757.

hace suponer que ya por aquellos años Gaitán no puede hacerse cargo de todas las composiciones que necesita la capilla de música[83]. Por su precaria salud, muy resentida a partir de 1779[84], solicita y le es concedida su jubilación en sesión capitular de 7 de octubre de 1780, "vistas las certificaciones en tres médicos en que aseveran su imposibilidad por sus achaques". Como maestro de capilla interino se nombra a Dionisio de la Mata, capellán de San Acacio, quien en 1 de octubre de 1781 solicita cierta ayuda "para traer conposiciones de misas, villancicos, etc., para que se canten en el Coro"[85].

VII. Después de la jubilación

A partir de su jubilación Gaitán no pierde el contacto con la vida catedralicia. Tan es así que en 1785 es nombrado para formar parte en el tribunal de oposición a maestro de capilla junto con el primer organista Francisco de Ayala y Mateo Bernia, músico capellán de Santa Inés. De dicha oposición sale nombrado el catalán Jaime Balius y Vila[86]. Sus últimos años los pasa pidiendo licencias por sus enfermedades. En los distintos memoriales presentados para solicitar *patitur abierto*[87], además de los achaques debidos a su avanzada edad son de destacar la privación de vista[88] y la sordera[89].

[83] En la Biblioteca Nacional se conservan pliegos de letras de los villancicos de Navidad cantados en Córdoba en el año 1779, puestos en música por Francisco Ayala. Signatura: [VE/1308-94 (Colección Barbieri)].

[84] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 87, f. 330v. 26 de octubre de 1779. En esta sesión capitular se le concede licencia para no asistir al coro hasta marzo de 1780.

[85] NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. cit.*, pp. 10 y 11.

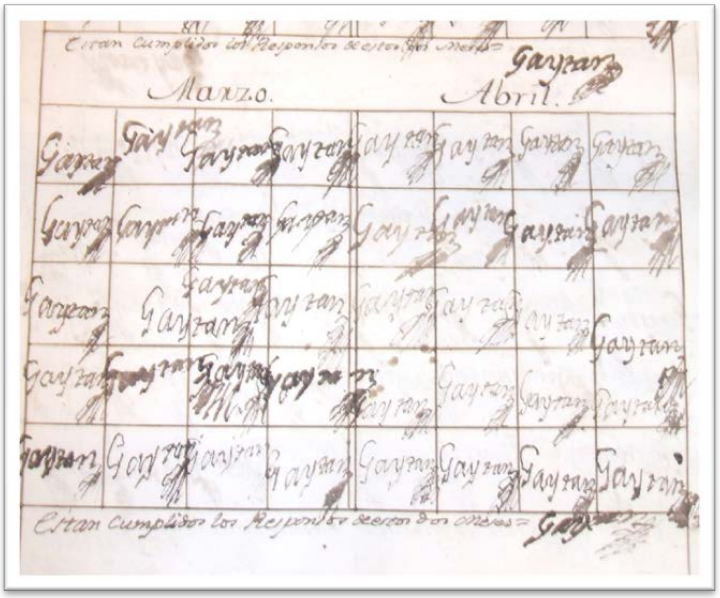
[86] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 90, f.120v. 9 de Mayo de 1785.

[87] Licencia o permiso por enfermedad.

[88] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 94, f. 39v. 24 de enero de 1794. "Item: Se leyo un Memorial de Dn. Juan Manuel Gaitan, Maestro de capilla jubilado, pidiendo licencia para no asistir al coro, mediante su notoria privación de vista".

[89] A.C.C.: *AA. CC.*: T. 95, f. 91v. 24 de enero de 1797. "En vista del llamamiento para oir el informe de los Sres. Diputados de Arcas vacantes de Sn. Acacio, con la parte de su Illma. acerca de la nueva licencia de patitur abierto que solicita el presbítero Dn. Juan Manuel Gaytan, capellan de dicha capilla y Maestro de capilla jubilado de esta Sta. Yglesia por su crecida edad de más de 80 años, los achaques que padece junto con la notoria ceguedad de vista: oído todo, y votado según costumbre, se acordó continuarle otra licencia y patitur abierto por el tiempo de un año contado desde esta dicha en los mismos términos que hasta ahora se le ha concedido en los anteriores". No es casualidad que desde el año 1794 al 1797 coincidan las fechas de concesión de dichos permisos, ya que estos solían durar un año.

Ya jubilado continúa ejerciendo sus obligaciones como capellán que era de San Acacio. Mantuvo el cargo de mayordomo de dicha capellanía durante algunos de sus últimos años. A su muerte era él el único capellán propietario que había en esta capellanía[90]. En los libros de registro de misas y recados de cuentas de la capilla de San Acacio en sus últimos años se puede apreciar en su firma su ceguera[91].



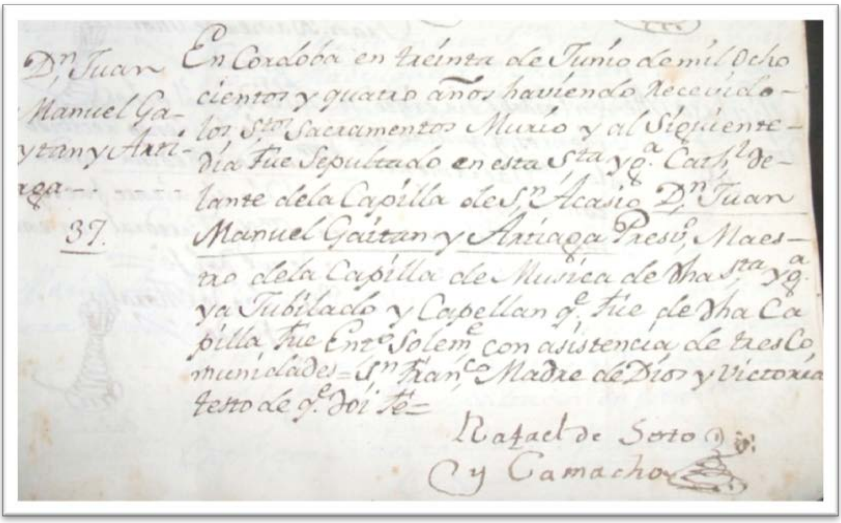
Firma de Gaitán de haber cumplido los responsos de los meses de marzo y abril de 1783 en la capilla de San Acacio. (A.C.C.: *Obras Pías,* signatura 673).

Entre marzo y junio de 1802 posiblemente se ordena de fraile y los franciscanos lo acogen en su convento ya que a partir de entonces y hasta su muerte firma los responsos de la capilla de San Acacio como fray Bartolomé Gaitán. Quizás tomó este nombre en memoria de su padre que se llamaba así.

Sobre su muerte son varias las fechas que han ido circulando en distintas publicaciones. Según Soriano: *"hasta el año 1785 en que murió"*[92]. Según Martín Moreno: "falleció en 1785"[93]. Según Nieto

[90] A.C.C.: *Obras Pías,* signatura 674.
[91] A.C.C.: *Obras Pías,* signaturas 648, 665, 666, 673.
[92] SORIANO FUERTES, M.: *Op. cit.,* p. 175.
[93] MARTÍN MORENO, A.: *Op. cit.,* p. 263.

Cumplido: "Falleció en Córdoba en 1800 a la edad de ochenta y cuatro años"[94]. Según Bonilla Cerezo y García Aguilar: "Falleció en Córdoba en 1800 a la edad de ochenta y cuatro años"[95]. Como consta en el libro de difuntos del archivo parroquial de la capilla del Sagrario de la Catedral, Juan Manuel González Gaitán muere el 30 de junio de 1804 y es sepultado al día siguiente delante de la capilla de San Acacio, de donde era capellán. Fue entierro solemne con asistencia de tres comunidades de franciscanos: San Francisco, Madre de Dios y Victoria[96]. Se da cuenta de su muerte en las actas capitulares el día 12 de julio de ese mismo año[97]. Sin embargo en las cuentas de la capilla de San Acacio de 1804 hay varios documentos en los que se dice que murió el día 29 de junio[98]. Veo más factible que fuera esta la fecha de su muerte y se apuntara en la parroquia un día después.



Partida de defunción de Juan Manuel González Gaitán.

[94] NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. cit.*, pp. 10-11.
[95] BONILLA CEREZO, R. Y GARCÍA AGUILAR, I.: *Villancicos de la Catedral de Córdoba (1682-1767). Métricas cadencias clarines sean.* Córdoba, 2002, pp. 175-176.
[96] ARCHIVO PARROQUIAL DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO: *Libro de difuntos del Sagrario*. T. 9, f. 64.
[97] Las actas capitulares del 12 de julio de 1804 nos describen cómo sucedió su muerte: "Item, el presente secretario expuso que D. Juan Gaitán capellan de S. Acacio haviendo fallecido en la semana en que se hallava de Custos Chori, parece que por esa circunstancia le corresponde nombrar o proponer capellan sirviente en la capellanía que gozaba dicho Gaitán".
A.C.C. *Obras Pías*, signatura 674.

Se conservan en el archivo de la Catedral de Córdoba setenta y cuatro composiciones de este maestro en papeles sueltos, tres en libros corales y otras en cuatro libretas de mano, todas ellas latinas excepto un *Admirable a dúo* del año 1774. Algunas de las composiciones de su época cordobesa se hallan diseminadas en diferentes archivos españoles e hispanoamericanos. El archivo que contiene mayor número de obras en castellano del maestro Gaitán es el archivo arzobispal de Lima en Perú; son veinte el número de piezas que este archivo conserva, todas ellas en castellano, villancicos y cantadas[99]. Le sigue en número el archivo de la capilla real de Granada, en el cual se conservan diecisiete piezas, de las cuales dieciséis son villancicos. En el archivo del real monasterio de El Escorial se conservan siete villancicos y cuatro obras latinas. En el archivo de la Catedral de Santiago se conserva un villancico, en el de la Catedral de Salamanca se conserva otro villancico y una pieza en latín. En el archivo de la Catedral de Astorga se conserva una pieza en castellano. Por último, en el archivo de la iglesia colegial de Antequera se conserva una pieza en latín. Una vida entera de dedicación al servicio de la Catedral de Córdoba y de trabajo incansable se manifiesta en la gran riqueza de sus composiciones.

[99] STEVENSON, R.: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas.* Washington, D.C., 1970. En este catálogo de Stevenson aparecen 21 composiciones de Gaitán pero una de ellas está duplicada, el villancico de Pastorela *La noche se va pasando* de 1763.

EDUARDO LUCENA Y VALLEJO, EL ROMÁNTICO IMPULSOR DE LA MÚSICA POPULAR CORDOBESA (1849-1893)

RAFAEL ASENCIO GONZÁLEZ
Archivero del Real Centro Filarmónico "Eduardo Lucena"

Eduardo Lucena es, sin duda, uno de los músicos más reconocidos y reconocibles de nuestra ciudad (quién no se ha deleitado con *La Pavana* o el *Carnaval del 86*), y con todo poco se sabe de su vida y de su obra pues, aunque se ha escrito bastante (o si se prefiere, se ha repetido en diversas publicaciones a lo largo del tiempo, lo que se escribiera a fecha de su muerte), falta o faltaba, con una honrosa excepción[1], una investigación seria, alejada del mito, acerca de su figura y producción artística. A esa tarea se consagra este artículo, que divide su biografía en tres etapas:

Enero de 1849-abril de 1879

Si examinamos la inscripción de su bautizo en la iglesia de San Pedro[2], vemos que Eduardo Rafael Manuel José Francisco Vicente Lucena y Ballejo (así aparece en la partida original) nació en Córdoba a las 5 de la madrugada del 22 de enero de 1849 y fue bautizado ese mismo día por Félix de la Torre y Orbe, rector y cura de esa iglesia parroquial. Era hijo legítimo de Francisco Lucena (nacido el 7 de noviembre de 1825), bautizado en la catedral, y Josefa Vallejo[3] (nacida el 20 de abril de 1826), bautizada en la Compañía, casados en San Pedro el 1 de mayo de 1848 y residentes en la calle Valderramas. Sus abuelos paternos eran Antonio Lucena, natural de Carcabuey, y María de Luque, de Santaella: y sus abuelos maternos José Ballejo, natural de Córdoba, y Francisca de Paula Baena, de Montalbán. Fue su madrina Josefa Molero, ejerciendo de testigos José de las Heras y Rafael Rodríguez.

[1] Se recomienda la lectura de la aproximación a la biografía del maestro que publiqué en *¡Salud y Filarmonía! Historia del Centro Filarmónico (1879-1887)*, Ed. Real Centro Filarmónico de Córdoba Eduardo Lucena, Córdoba, 2013.
[2] SAN PEDRO. LIBRO BAUT.18. Fol. 83 vto.
[3] Fallecida en Doña Mencía en el mes de febrero de 1906 (*El Defensor de Córdoba*, 27 de febrero de 1906).

La familia vivía en el número 35 de la calle Valderramas (hoy número 5-7 de la calle Valderrama), una casa arrendada por el padre en 320 reales anuales de 184 varas, (128 metros y 56 centímetros), que contenía en el piso bajo, portal y en él el excusado, galería, patio con pozo y pila, dos salas, un cuarto, cocina y escalera; y en el principal, galería, dos salas y un cuarto[4]. En 1850 la familia crecía en número con el nacimiento de Rosa Josefa Francisca María de la Fuensanta a las diez de la noche del 30 de agosto (bautizada en San Pedro el 1 de septiembre), que fallecería el 8 de abril de 1853; tal vez fuera esa la razón del cambio de residencia familiar, hecho por demás muy habitual en los Lucena (así por ejemplo, de mediados de 1854 a mediados de 1859 viven en la calle Gragea 52; de mediados de 1862 a mediados del 63, el núcleo familiar más Rosario Vallejo, hermana de Josefa dos años mayor, lo hacen en la calle San Fernando 99, ahí residirán también hasta mediados de 1864, si bien ya sin la cuñada; y desde mediados de 1869 a mediados de 1870 en la calle Consolación 5 y de ahí a mediados de 1871 en calle Consolación 4), que ocupan viviendas que son reflejo fiel de su humilde condición económica[5].

Si tenemos en cuenta las primeras notas biográficas publicadas en prensa sobre Eduardo Lucena con motivo de su fallecimiento, de sus primeros años, además del hecho de que recibió sus primeras lecciones de música de su padre (también debió cursar estudios primarios pues, en los padrones municipales se recoge que sabe leer y escribir), se ofrecen tres tipos de informaciones:

- Sus excepcionales cualidades artísticas se desarrollaron precozmente, “hasta el punto de estar ya dirigiendo orquestas a la temprana edad de 13 años, como hubo de efectuarlo en el antiguo teatro de Moratín”[6].
- Con apenas 10 años sus padres lo llevaron a Madrid (según la versión publicada en *La Unión*, con 13 años):

[4] *Diario de Córdoba*, 20 de enero de 1874.

[5] En los padrones municipales de estos años las viviendas se clasifican según la "Clase de alojamiento por graduación", esto es, estableciendo un paralelismo con la graduación militar jerarquizada que, en orden ascendente, resultaba de esta manera: "Inútil de (para) alojamiento", "Soldado", "Sargento", "Oficial", "Comandante", "Coronel", "Jefe". La familia Lucena reside siempre en casas de las dos primeras clases.

[6] Necrológica de Lucena publicada en *La Unión* el 7 de marzo de 1893.

> "(…) deseosos de que la capital de España diera validez oficial a sus estudios hechos privadamente y alcanzase nuevos y amplios conocimientos que completasen en lo posible su instrucción musical, cuya sólida base no a otra persona debió que a su afamado padre don Francisco (...). Hízose oír en la corte por Monasterio que, a decir verdad, quedó maravillado de sus especiales facultades para la música, particularmente para el violín (...). Admirado y querido de sus compañeros y profesores en Madrid estudió algunos años, siendo discípulo, en las enseñanzas de violín, armonía y composición, de los celebrados maestros Monasterio y Eslava, que no tuvieron inconveniente, y sí placer, en adjudicarle el primer premio a que se hizo acreedor por sus notables adelantos"[7].

Y a decir de Enríquez Barrios, en su discurso pronunciado en el homenaje al maestro en 1912[8], que en el Conservatorio se puso "al frente de la estudiantina escolar del Conservatorio" y, "una tarde, al encontrarlo la Reina doña Isabel II, le arrojó desde el carruaje una moneda de oro, como símbolo de homenaje de las grandezas materiales del espíritu"[9].

– Tras concluir sus estudios, según *La Unión* (o al regresar por enfermedad de su padre para el *Diario de Córdoba*), comenzó a escribir, cultivando los más distintos géneros y dejando en todos ellos obras de alta importancia, selladas con el carácter especial de su ingenio, siempre genuinamente andaluz, siempre fácil y elegante, siempre correcto y espiritual, y siempre delicado y sensible.

Tales afirmaciones se reputan incorrectas en orden a los datos y razonamientos que paso a resumir a continuación:

En lo que a la primera cuestión se refiere, calla la prensa respecto a la anécdota de la dirección de la orquesta por el joven Eduardo, mas tal vez pudo suceder pues el Moratín abrió sus puertas el 20 de abril de 1862 (cuando tenía poco más de 13 años), con una compañía que

[7] GIL, Roberto: Necrológica de Lucena, publicada en el *Diario de Córdoba* del 5 de marzo de 1893.

[8] CABALLERO, J. A.: *Homenaje que la ciudad de Córdoba rindió en el día 2 de junio del año 1912, a uno de sus hijos predilectos, el malogrado cuanto genial músico Eduardo Lucena*, Imp. del *Diario de Avisos*, Córdoba, 1912, p. 105.

[9] Art. cit.: Roberto Gil cuenta lo mismo diciendo que "(…) Así lo admiró la reina Isabel II, cuando viéndolo pequeñuelo tocando el violín al frente de una estudiantina, compuesta de alumnos de la Escuela de Música y Declamación, cierto día que pasó delante de ella, le arrojó desde su coche una onza de oro".

no contaba con director ni orquesta propia, luego actuaría con la que de suyo ejercía en el Principal: la de Francisco Lucena. Sí consta que en 1864 Eduardo figuraba ya en la orquesta que actuó en los cultos a la Virgen del Socorro y en el 1869 asistió a la procesión de septiembre de esa Imagen con la Sociedad Filarmónica Cordobesa[10].

Eduardo Lucena, en una fotografía de
alrededor de 1879, con 20 años de edad.

[10] Los recibos de ambas actuaciones, donde consta la firma de Eduardo Lucena, aparecen referenciados en el artículo de Antonio Moyano Ruiz "Eduardo Lucena y la Virgen del Socorro", publicado en el diario *Córdoba* del viernes 24 de febrero de 1993.
La Sociedad Filarmónica Cordobesa era una banda de música que había sido organizada por Francisco Lucena Luque en junio de 1869, comenzando sus actuaciones a principios de agosto con una serenata a las autoridades.

Respecto a la segunda cuestión, se revela incierta pues los datos recabados en la biblioteca del Conservatorio de Madrid arrojan los siguientes apuntes:

1. Lucena Vallejo, Eduardo, solo aparece en el *Libro de pagos de la Matrícula* [del] *Curso de 1869-70*, con el número de matrícula 4.394 en Violín (tercer y cuarto año) con el señor Monasterio y en Armonía (primer año) con el señor Escobar. Pagó el primer plazo en octubre de 1869, el segundo en enero de 1870, y el tercero en mayo de igual año.
2. Eduardo Lucena aparece también en las hojas de los exámenes generales de mayo de 1870[11]:

– Clase de Violín, profesor señor Monasterio. Exámenes generales día 18 de mayo de 1870: Columna "Nombres", Eduardo Lucena, 3º y 4º; col. "Fechas en que ingresaron": id (es decir, octubre 1869); col. "Faltas a la clase y su causa": 23, algunas justificadas; col. "Aplicación", bastante; col. "Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud": Excelente organización y aptitudes; col. "Censura del jurado": No se presentó por estar ausente.
– Clase de Armonía, profesor señor Campo. Exámenes generales día 24 de Mayo de 1870: En la línea de Eduardo Lucena solo están escritas las columnas "Nombres", Eduardo Lucena; "Fechas en que ingresaron" (id. luego octubre de 1869); "Faltas a la clase y su causa" (parece que hay algo escrito pero es ilegible) y "Censura del jurado" (N S id, es decir "no se presentó").

Ni que decir tiene que a la vista de lo expuesto, la afirmación de Enríquez Barrios relativa a que Lucena "obtuvo el premio extraordinario de maestros tan insignes como Eslava y Monasterio" no es cierta.

Tampoco aparece recogida en las páginas de la prensa la presencia de Lucena en una estudiantina, aunque es más que probable dada la predilección que el maestro tenía por estas agrupaciones, como lo prueban las muchas composiciones que hizo para ellas, así como el haber organizado bastantes; con todo resulta imposible que Eduardo Lucena pudiera protagonizar esa anécdota junto a Isabel II durante su estancia en Madrid, y eso por haber marchado al exilio francés la monarca desde San Sebastián, donde veraneaba, con motivo de la Revo-

[11] Ambas actas son firmadas, además de por los profesores correspondientes (Monasterio y Campo), por el secretario (parece poner M. de la Mata) y por el presidente del jurado calificador, el director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, don Emilio Arrieta.

lución de 1868, permaneciendo en el parisino Palacio de Castilla, donde fijó su residencia, hasta su muerte en 1904.

Por último Lucena empezó a componer un par de años antes de su marcha a Madrid, momento en el que ya conocemos algunas de sus obras, contándose Lucena entre los miembros de las sociedades que las estrenan: la Sociedad Infantil Cordobesa[12] estrena el 28 de agosto de 1867 la zarzuela *Fe, Esperanza y Caridad*, original de Lucena con texto de Maraver y, el 27 de septiembre inmediato, la titulada *Virtud y Orgullo*, música de Lucena y texto de Montis; por su parte la primera banda municipal de música, dirigida por su padre, estrena el 6 de septiembre de 1868 dos obras de Eduardo Lucena: *El Último Pensamiento* (vals obligado de lira) y *Polka Obligada de Lira*.

En esos años participa como miembro de diversas sociedades y agrupaciones artísticas. En primer lugar aparece mencionado entre los nombres de los socios que actuaron en el teatro Principal, tocando junto a los señores Fernández, Muñoz, Montis y Espejo, en la segunda función ofrecida el 22 de septiembre por la sociedad de declamación y baile La Juventud Cordobesa, que había sido fundada en agosto de 1867 con el objeto de redimir a los jóvenes que pudieran de la suerte de soldados e hizo su estreno el domingo 1 de septiembre en el Teatro Principal.

En la segunda mitad de 1868 y primera de 1869 Lucena participa en los conciertos que ofrece el Cuarteto (probablemente organizado por Francisco Lucena[13]), siendo el primero el celebrado el día 29 de junio de 1868 en el Casino Industrial, Agrícola y Comercial, junto a su padre y los señores Fragero, Espejo y Muñoz (profesores de violín) y el señor Velasco. El 9 de agosto daban una audición en el Círculo de la Amistad, interpretando a cuarteto y piano (señores Lucena, padre e

[12] Su reglamento había sido aprobado a finales de agosto de 1866 al mismo tiempo que se presentaba al público el 28 de agosto en el teatro Principal.

[13] Téngase en cuenta que a lo largo del tiempo la composición de este cuarteto es variable, siendo constante solo la presencia en el mismo de don Francisco Lucena. Tal vez comenzó sus trabajos en el verano de 1867 en el café cantante del Recreo, si bien, su primera actuación comprobable (por aparecer los nombres de quienes lo integran) es del día 19 de febrero 1868 y la recoge *El Tesoro* del día 24: "En la noche del Miércoles último inauguró sus trabajos con un brillante concierto la nueva sociedad nominada Sala de Rossini, establecida en el piso principal de la casa núm. 4 de la calle Arco-Real, y de la que es digno presidente el señor don Felicísimo Maraver (...) tomaron parte en tan brillante fiesta (...) los inteligentes artistas señores Huguet, Lucena, Fragero, Rey y Espejo".

hijo; Espejo, Muñoz y León) y a cuarteto solo, encargándose Eduardo Lucena de la interpretación solista de la *Fantasía para violín sobre motivos de Linda de Chamounix*. El 31 de octubre el Cuarteto prestaba su concurso a la inauguración del Café del Gran Capitán, donde actuarían, además, en noviembre y diciembre, participando en este último mes el pianista Martín Huguet. A partir del 18 de marzo, el Cuarteto, que quedó integrado de una forma estable por Lucena padre e hijo, Fragero y Torres, estrenaba en el Café del Gran Capitán el 29 de ese mes una *Polka Mazurca* de nuestro protagonista.

En los meses que siguen continuarán las actuaciones, destacando las que tienen lugar a partir del 11 de noviembre, por la participación del cuerpo de coros que a imitación de las poblaciones más importantes de Europa estaba creando de un mes a esa parte el señor Reparaz[14], en las que ya está ausente Lucena, pues se halla en Madrid durante el curso 69-70, matriculándose en la clase de violín de Jesús de Monasterio[15], probablemente para perfeccionar su técnica de ejecución pues en su necrológica publicada en *La Unión* se dice que del violinista y compositor cántabro

> "(…) adquirió esa soltura, agilidad, seguridad de pulso y notable limpieza de ejecución en el violín, en cuyo instrumento supo vencer grandes dificultades hasta dominarlo por completo, adquiriendo un modo de decir, una expresión tan delicada, un claro oscuro tan perfecto, que hemos visto muy pocos maestros que puedan igualársele y no muchos que le aventajen".

[14] En la sección de avisos del *Diario de Córdoba* del 28 de octubre se recoge por vez primera el siguiente anuncio: "Academia coral desde el día 1º. de Noviembre dará principio bajo la dirección del maestro D. Antonio Reparaz, en la calle de Fernando Colón núm. 24, una enseñanza GRATUITA de coros de ópera italiana, zarzuela y corales de voces sin acompañamiento, cuya enseñanza tiene por objeto la formación a imitación de otras capitales de un buen cuerpo de coros que al propio tiempo que sirva de instrucción a la juventud le pueda a ésta ser de utilidad pecuniaria".

[15] Lo cierto es que no tenemos conocimiento de que Monasterio y Lucena se vieran después de 1870 si no es hasta primeros de marzo de 1883, momento en el que Monasterio visitaba nuestra ciudad. Aunque en un principio se pensaba que el reputado músico daría algún concierto en el Centro Filarmónico eso no fue posible a causa de las obras que todavía persistían en la que sería su nueva sede de la calle del Arco Real. Por tal motivo la junta del Círculo de la Amistad organizó para el día 5 una velada en sus salones, en la que participaron a más del violinista, "algunos de los apreciables profesores del Centro Filarmónico", acompañándole, entre ellos, Lucena. No hay constancia de que volvieran a verse.

Lógicamente durante esa temporada no hay noticias de Lucena en Córdoba, como tampoco existen del segundo semestre de 1870 por faltar la prensa de por entonces aunque todo indica que, desde finales de año, el maestro forma parte de la compañía que actúa en el teatro Principal bajo la dirección de Federico Reparaz pues, en el *Diario de Córdoba* del 9 de febrero del 71 (es decir, al final de la temporada de invierno que concluía en carnaval) se anuncia que, ese día, tendría lugar una función a beneficio del primer bajo de la compañía Juan Cubas, en la que "en obsequio al beneficiado, el distinguido y estudioso profesor don Eduardo Lucena tocará en el violín, sobre motivos de la ópera *Linda de Chamounix*, una preciosa *Fantasía*, la cual será acompañada al piano por el entendido maestro D. Federico Reparaz". Días más tarde, el 14, se decía que los empresarios Monjardín y Reparaz habían tomado a su cargo el Principal desde Pascua de Resurrección hasta feria, apareciendo en la lista de los componentes de la compañía como directores los hermanos Reparaz (Antonio y Federico) y como violín concertino Eduardo Lucena.

El 1 de noviembre se publicaba la lista de la compañía de zarzuela que actuaría en ese mismo teatro hasta el martes de carnaval del año siguiente donde, nuevamente, aparecen como directores de la orquesta Antonio[16] y Federico Reparaz y Lucena como director suplente y es de suponer también que como violín concertino.

El 22 de mayo los profesores Aguirre, Fortuny, Lucena (padre e hijo) y Muñoz, y el niño Isaac Albéniz (que se había presentado días atrás en el Principal), tomaban parte en el concierto organizado en el Círculo de la Amistad.

A comienzos de julio la prensa detallaba que varios profesores de esta capital habían sido contratados para aumentar la orquesta que había de dar ese verano conciertos instrumentales en la Puerta de Jerez de Sevilla. El 25 de ese mes se informaba de que Lucena era uno de los contratados para tales conciertos; precisamenete en el celebrado el domingo 18 de agosto se estrenó con notable éxito la tanda de valses *Zaida*, escrita expresamente por Lucena para la Sociedad de Conciertos de Sevilla[17].

[16] Antonio Reparaz estrenaba la noche del 21 de noviembre en el madrileño teatro de Jovellanos la zarzuela en tres actos titulada *La Venta Encantada*, con texto original de los escritores Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García Luna; seguramente esa es la razón por la que Lucena aparece en la lista como director suplente.

[17] *Diario de Córdoba*, 23 de agosto de 1872.

De regreso a Córdoba se pone a las órdenes de Federico Reparaz, ajustado a finales de agosto para dirigir la compañía del Café Teatro de la Iberia, reviviendo el Cuarteto a partir de finales de octubre (integrado por Lucena, padre e hijo, Torres y Giménez), estrenando *Zaida* en Córdoba el 8 de noviembre.

En la temporada de invierno vuelve con Reparaz al Principal, compatibilizando estas actuaciones en los días libres en el teatro o acomodando el horario con diversos conciertos en el teatro de Iberia. Poco después se ajusta para la orquesta de la compañía de Marimón, que dirige (ejerciendo también de concertino) Luis Napoleón Bonoris, que será la encargada de inaugurar el Gran Teatro de Córdoba el día 13 de abril con la puesta en escena de la ópera *Marta* de Von Flotow. Lucena participa por tanto en esa apertura y estrena en los dos últimos días de la misma, 10 y 11 de junio, un arreglo para orquesta de la Danza de las Bacantes de la ópera *Philemon et Baucis*. El 12 de abril, inmediato anterior al del debut del coliseo cordobés, dirigía una capilla de música que tocaba admirablemente *Las Siete Palabras* de Haydn en la solemnidad celebrada en San Francisco.

Lucena se queda en el Gran Teatro contratado por la compañía italiana de ópera de Brotons que llega para ocuparlo con el director de orquesta Lázaro Núñez Robres, permaneciendo en Córdoba hasta finales de agosto. Entretanto, con 24 años, contrae matrimonio el 3 de julio de 1873 en la parroquia de San Juan y Todos los Santos con Rafaela Tena Heredia, de 20 años, hija de Rafael y Rafaela, naturales de Córdoba; oficia José Laguna y Carrillo (presbítero), siendo testigos Fernando Requena, presbítero natural de Córdoba y Juan Antonio Carmona, ministro de la parroquia y natural de Espejo[18]. La pareja,

[18] Del contenido de su expediente matrimonial (num. 115 de 1873) se extraen diversos datos de interés: Rafaela de Tena y Heredia había nacido a las tres de la tarde del 9 de septiembre de 1852, siendo bautizada dos días después en San Lorenzo. Era de buena familia: su padre, Rafael de Tena y Román, era escribiente, y su abuelo paterno era Rafael de Tena y Castril, caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y veinticuatro del antiguo Ayuntamiento de Córdoba.
Rafaela hizo su comparecencia para matrimonio el 11 de junio de 1873 ante el rector y cura ecónomo de la iglesia parroquial de San Juan y Todos los Santos; y Eduardo el 20 de mayo ante el rector y cura propio de la iglesia parroquial de los Santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía. En ambos casos, al ser menores de edad los comparecientes, firmaron sus respectivos padres, y como testigos Ángel Espejo Cisneros, soltero de 28 años de edad de esta naturaleza, profesor de instrucción primaria (violinista compañero de Lucena en diversas aventuras musicales como el Cuarteto, que posteriormente se instaló en Fernán Núñez donde creó una banda de música y una

junto a los padres de Lucena, pasa a residir en la calle Candelaria número 7. Fruto de esta unión será Enriqueta, nacida y bautizada el 5 de abril de 1874 en la iglesia parroquial de los Santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía.

Hasta julio de 1874 Lucena no aparece nombrado ni una sola vez en prensa, aunque su presencia se intuye en los conciertos corales celebrados en el Casino Industrial desde febrero de ese último año o en los bailes-conciertos organizados en el Círculo de la Amistad y el Casino Industrial, Agrícola y Comercial durante la feria o el mes de junio. No me cabe duda de que la iniciativa recogida en el *Diario de Córdoba* del 26 de junio es del maestro Lucena: "Se nos ha asegurado que algunos profesores de esta capital piensan dar varios conciertos clásicos, y para el efecto arreglar un jardín en la calle del Gran Capitán"[19].

En ese largo período de un año y medio sin referencias de la prensa local debió el maestro tomar la dirección de la orquesta de Córdoba que fundara su padre pues, ya a comienzos de enero, se le menciona

---

orquesta; en junio de 1896, la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia dirigió un escrito al municipio solicitando que se diese a la calle Nueva el nombre de Ángel Espejo y Cisneros, fundador y director de la banda de música de dicha sociedad, nombre que conserva hasta la fecha) y José Muñoz y Lucena, soltero de 23 años de profesión músico (que ya en 1878 estaba en Madrid triunfando como músico y compositor, no en vano son bastantes las partituras que publica, una de ellas, la de la polca-mazurca para piano *Herminia*, editada por Casimiro Martín, dedicada "A mi amigo Eduardo Lucena").

A tenor del padrón de la parroquial de San Juan y Omnium Sanctorum el matrimonio, junto a su hija Enriqueta, y Francisco Lucena Luque y su esposa Josefa Vallejo comenzaron a vivir en 1875 en el número 4 de la calle del Tesoro (la misma casa en la que, hasta la fecha del matrimonio de Rafaela de Tena, había ocupado esta junto a sus padres) y allí moraron hasta el fallecimiento de la esposa de Lucena en 1878 (momento en el que se trasladaron al número 102 de la calle San Fernando); en el número 6 de la misma calle vivían sus cuñados (en 1878 ocupaban esta casa Abdón Usano Rajas, procurador, casado en segundas nupcias con Beatriz de Tena, más Carlos y Felisa, hijos del primer matrimonio del marido, y Concepción y Rafaela, hijos de ambos cónyuges; Rafaela Heredia, madre de la esposa, y la criada Rosario Romero).

Los escritos habían sido amonestados los días 22, 24 y 29 de junio, sin que transcurridas más de 24 horas hubiere resultado impedimento alguno.

[19] Lo cierto es que ya el 26 de junio de 1872 el periódico daba cuenta del proyecto de algunos profesores de música de dar en un jardín público convenientemente preparado algunos conciertos instrumentales, mas no prosperó al marchar Lucena a Sevilla.

textualmente como “director de la orquesta del Gran Teatro” en las funciones ofrecidas por el Cuarteto en el Teatro del Recreo (a beneficio del director de la compañía Tomás Cabas Galbán el día 8, o del dueño del establecimiento de la Torre Piédrola, el 15; en el celebrado a beneficio de los propios profesores del cuarteto el 16 o en el concierto a quinteto y piano del 18, entre otras).

Primera edición de la jota *¡Olé!* Benito Zozaya Editor, Madrid, 1878.

Durante el carnaval y las fiestas de la paz por el fin de la Guerra Civil celebradas inmediatamente después, dirige a la comparsa de estudiantes titulada Amor y Desinterés, compuesta por 18 miembros, ocho en el coro y los demás con instrumentos, ataviados con el traje "propio de los estudiantes, roto y remendado"; quienes "precedidos de un bastonero con buena sombra, han recorrido las calles, siendo muy aplaudidos, especialmente en los paseos, por el público que se agolpaba a oírlos y por las demás comparsas, por su afinación y dirección acertada"[20]. La prensa destacaba además el hecho de no ser una estudiantina postulante.

El día 7 de marzo el municipio costea una Función Regia en el Gran Teatro en la que se toca una *Gran Marcha Triunfal dedicada a S.M. el Rey* compuesta por Lucena pues, en la "copia de la cuenta general de los gastos ocurridos con motivo de la terminación de la guerra civil, cuyo fausto suceso acordó celebrar el Ayuntamiento con los festejos realizados en los días 6, 7 y 8 de Marzo último, según se consignó en el programa publicado al efecto", publicado en el diario del 2 de mayo, y firmado por el Marqués de Gelo el 29 de abril, puede encontrarse entre los consignados con relación a la función teatral del día 7, en pago "a D. Francisco Lucena por retribución de la orquesta y gratificación al compositor del himno a S.M. el Rey, 175 pesetas".

En los próximos meses tenemos noticias de Lucena en varias ocasiones: así en abril, los días 12 y 13, dirigiendo la capilla que en la Catedral interpretará el *Miserere* que cantará Manuel Gutiérrez Ravé, el 16 nuevamente con la capilla en la Misa Pontifical celebrada en la Santa Iglesia Catedral y el 28 en el café teatro del Recreo con el Cuarteto en la función a beneficio de Juan de la Torre.

En mayo se instala una compañía de zarzuela en el Gran Teatro que concluye sus representaciones el 29 de junio, con parte de ella saldrá de gira Lucena a hacer las temporadas de verano-otoño y otoño-invierno pero, antes aun, el 3 de junio dirige a la capilla de música en la función de gracias costeada por el tenor Grau en la iglesia de San Rafael y el 7 de julio en el entierro de la señorita López y Arribas celebrado en San Nicolás. El 23 de julio se comenta que, entre los profesores de la orquesta que dirige el señor Lucena y muchos aficionados, hay el proyecto de dar todas las semanas un gran concierto instrumental, y aun se designa como local para ello el patio primero o el jardín

[20] *Diario de Córdoba*, 3 de marzo de 1876.

del Círculo de la Amistad, que dará como único fruto el celebrado en el Gran salón de recepciones del Círculo de la Amistad el 24 de julio junto al pianista portugués Timotheo Silveira.

A 11 de agosto cuenta el diario: "El joven profesor y director de nuestra orquesta está mereciendo muchos aplausos en Huelva, donde se halla al frente de la orquesta y de la compañía lírica que actúa en aquel coliseo". El 4 de noviembre, ocupando el puesto de maestro director y concertador, debuta en el Teatro Principal de Jerez, recibiendo de la prensa continuos halagos. Allí también participa en el concierto vocal e instrumental organizado por la Academia de Música de Jerez en sus salones el 19 de enero, en el que, acompañado al piano por el profesor de la Academia Rafael Navarro interpreta la fantasía para violín de *Linda de Chamounix*, y luego acompaña a la orquesta en la ejecución de su tanda de valses *Zaida*.

Eduardo Lucena apenas si llega para dirigir a la orquesta en los dos bailes de carnaval organizados por el Círculo de la Amistad. Durante su larga ausencia su padre se ha hecho cargo de la misma, dirigiéndola en diversas funciones religiosas y apareciendo en la lista de la compañía dramática española que actuaría en el Gran Teatro desde la segunda quincena de octubre de 1876 al carnaval de 1877, como director.

A poco de comenzar marzo nace una sociedad musical titulada Sociedad de Cuartetos Clásicos, integrada por los profesores, señores Lucena (padre e hijo, violín primero y viola respectivamente), señor Anchorena (piano), y señores Fragero (violín segundo) y Torres (violonchelo), cuyo propósito es dar sesiones matinales los domingos en el salón alto del Café del Gran Capitán, en las cuales ejecutarían los magníficos cuartetos de cuerda, tríos y sonatas de piano y violín de los inmortales compositores Beethoven, Mozart, Haydn, Weber y demás grandes maestros alemanes. El día 11 se produce su debut que el diario califica de verdadero acontecimiento. El 14 de marzo se les ruega trasladen los conciertos a las noches de los domingos, petición a la que acceden. Comoquiera el 1 de abril Lucena se integra en la compañía del señor Arderius que actúa desde entonces en el Gran Teatro, la Sociedad de Cuartetos Clásicos dará solo dos conciertos más en el Café del Gran Capitán los días 18 y 25 de marzo, participando también en el concierto ofrecido al Rey Alfonso XII y la Princesa de Asturias en el Círculo de la Amistad el día 3 de abril. A colación de esta visita regia, se ofrecerá también al monarca y su hermana una fiesta en el teatro en cuyo primer intermedio la banda municipal de música y la

orquesta estrenarán conjuntamente un *Himno a D. Alfonso XII* obra del maestro.

El 22 de abril participa con la orquesta en la presentación del Círculo Católico de Obreros celebrada por la mañana con una función religiosa en la iglesia del ex convento de San Francisco y luego por la noche con la sesión inaugural en la sede de ese Círculo, sita en la que fue biblioteca del mismo convento. En el ofertorio de la referida misa se estrena "una composición musical preciosa obra del profesor don Eduardo Lucena que, como todas las suyas demuestran una superior inteligencia"[21].

El 30 de mayo actúa con la orquesta en la fiesta de adjudicación de premios a las acciones virtuosas de los pobres organizada por la Diputación en el Gran Teatro.

En los meses siguientes es posible intuir la presencia de la capilla de Lucena en diversas funciones religiosas, destacando sobremanera su participación en la novena de Nuestra Señora del Socorro, celebrada en San Pedro pues, el día 25 de septiembre, se estrenará un *himno a la Virgen* cuya letra es de un poeta de la capital (que no se identifica), y la música de Lucena[22]. La crítica musical del *Diario de Córdoba* del día 27 dice de esta obra que "nos causó una impresión agradable, por las formas en que está concebida la composición, pues se separa completamente del género hasta aquí acostumbrado (…)". Poco más puede destacarse de este año si no es la participación en alguna que otra función religiosa (como la dedicada por la Sociedad Humanitaria de Socorros Mutuos al Custodio a finales de noviembre en la iglesia del Juramento de San Rafael), su integración como director en la compañía de zarzuela que hace la temporada otoño-invierno en el Gran Teatro o su nombramiento como miembro del jurado calificador de un Himno a las Artes en el certamen organizado por la Sociedad Económica de Amigos del País con motivo de la celebración del centenario de su constitución, que se celebraría en 1879, resultando vencedor Eduardo López Juarranz.

Desde comienzos de 1878 se tienen noticias de la participación de la orquesta en diversas funciones religiosas y civiles, como la aconte-

[21] *Diario de Córdoba*, 24 de abril de 1877.

[22] Cantaron en su estreno el hermano mayor de la cofradía, Antonio Morado, a quien Lucena dedica el *Himno* recibiendo en agradecimiento de este una cadena de oro; Rafael y Francisco Rodríguez, Mariano Arellano, Rafael Aguilar, José Ríos y José Barea, todos los cuales regalan a Lucena una batuta de plata que el maestro estrenó en la segunda interpretación del *Himno* el 27 de septiembre.

cida el 25 de enero en la función regia que el Ayuntamiento ofreció en el Gran Teatro en celebración del enlace de SS.MM., en la que se tocó un lindísimo *Himno* obra de Lucena que fue muy del agrado del público. Antes, el 12 del mismo mes se anuncia en la sección de avisos del *Diario de Córdoba* que en el colegio de señoritas de la calle San Fernando número 85, dirigido por Antonia Sánchez y García, se ha abierto clase de música que comprenderá tres asignaturas (solfeo, canto y piano) dirigidas por Lucena.

En marzo La Estudiantina Española que viaja a París lleva como pieza estrella de su repertorio la *Jota Olé* (compuesta originalmente por Lucena para su estudiantina Amor y Desinterés de 1876) cuya partitura es poco después publicada por el editor de la Real Casa Benito Zozaya, saliendo a la venta con el título *¡Olé!: jota para piano y canto por Eduardo Lucena, Gran jota ejecutada en París con extraordinario éxito por la Estudiantina Española*, cuya portada incluye un dibujo de L. Taberner, grabado por Donón (la gran tirada de su primera edición, más de 2.000 ejemplares, produjeron al autor y a su editor pingues beneficios[23]). La publicación de esta partitura supone el primer verdadero éxito musical de Lucena. En vida de su autor se consideraba su obra más importante.

Concluida la temporada en el Gran Teatro de la compañía lírica, Lucena se propone reemprender las tareas de la Sociedad de Cuartetos Clásicos en el salón de descanso del piso principal del Gran Teatro. La idea no prospera al instalarse en el local la compañía de la actriz Civili, en cuyas representaciones extraordinarias, a partir del 22 de marzo, se incluye a la orquesta del maestro. El 26 de ese mismo mes da un concierto en el Círculo de la Amistad junto a la artista Pilar Fernández de la Mora y en la segunda quincena de mayo dirige a la orquesta de la compañía dramática, compuesta por 30 profesores, que comienza sus trabajos en el Gran Teatro. A finales de mes volvería a participar en la novena a Nuestra Señora del Socorro, dirigiendo las *Coplas y Rosarios* de su padre y el *Himno* que compusiera el pasado año.

El 19 de junio fallece su esposa de escorbuto[24]. El funeral se verifica la tarde del día 20 con gran concurrencia y solemnidad, oficiando "además de la orquesta del Gran Teatro que dirige el joven viudo (...), la orquesta del Teatro Principal que dirige el señor Taberner, cantando

[23] *La Unión*, 7 de marzo de 1893.
[24] SAN JUAN Y TODOS LOS SANTOS. LIBRO DEF. 07. Fol. 81, vto.

también algunos de los artistas de la compañía de zarzuela de este coliseo unidos a todos los principales de la población. También la banda de música municipal que dirige el señor Torre acompañó al cadáver hasta su última morada, dando prueba de consideración al buen nombre de la señora difunta y de afecto singular al joven maestro compositor"[25].

La vida sigue y, el 6 de julio la capilla de música, a la que se han añadido algunos aficionados notables como Antonio Morado, participa en las honras por el alma de la reina Doña Mercedes celebradas en el templo del Salvador. El 4 de agosto la orquesta ameniza el concierto y baile que tiene lugar en los salones del Círculo de la Amistad con motivo de la permanencia en la ciudad del artista señor Valero, en el que toman parte, además del homenajeado, varios artistas. A comienzos de septiembre se celebraba un nuevo concierto en el Círculo en el que interviene la orquesta, Valero, el señor Villar y las alumnas de la academia de la profesora Josefa Mora de Gutiérrez Ravé.

El *Diario de Córdoba* del 24 de julio avisa:

> Según tenemos entendido, por el profesor de música Don Eduardo Lucena se proyecta la creación de una sociedad coral compuesta de aficionados de Córdoba en gran número, lo que ha dado excelentes resultados en otras capitales. Conocemos los muchos inconvenientes que puede ofrecer la realización de este útil proyecto, pero también conocemos la constancia y laboriosidad del señor Lucena, y por estas cualidades y por los muchos elementos que en Córdoba hay para todo lo bueno, esperamos que la sociedad coral sea pronto un hecho consumado.

La idea (inspirada en la enseñanza gratuita de coros puesta en marcha por Antonio Reparaz en octubre del 1869) fracasa no dejando otro rastro en la prensa diaria que el anuncio del proyecto.

El Avisador Malagueño del día 12 de noviembre informa de que "la empresa del Teatro Principal ha contratado para la actual temporada de ópera italiana al reputado concertino Sr. Lucena". La presencia del maestro en la compañía italiana de opereta de la señora Frigerio y su esposo el señor Lupi explica la razón por la cual aun cuando el maestro expresaba a finales de julio del 78 su proyecto de creación de "una sociedad coral compuesta de aficionados de Córdoba en gran

[25] *Diario de Córdoba*, 22 de junio de 1878.

número" (idea y germen del Centro Filarmónico Cordobés), esta no se materializó hasta el 1 de abril de 1879.

Lucena regresa a comienzos de enero pues, el día de Reyes, está presente con la orquesta en la primera misa del nuevo presbítero de San Hipólito.

En carnaval consta la creación bajo su dirección de La Estudiantina Cordobesa que postularía en favor de las víctimas del hundimiento de una casa que hacía esquina entre las calles Espartería y Ayuntamiento que arrojaría el trágico balance de dos fallecidos (que dejaban dos viudas y nueve huérfanos) y daría un concierto en el Principal en el que interpretaría una *Habanera Dedicada a la Tuna Madrileña*[26], obra de Lucena. El montante total de lo recaudado en beneficio de los damnificados ascendió a 11.160 reales.

Pasado el carnaval se incorporaba a la compañía dramática del actor Ossorio en el teatro Principal, para dirigir la orquesta de entre "16 a 20 profesores". Esta compañía estrenaría en Córdoba, el día 25 de marzo, el drama sacro en siete cuadros y en verso original de don Emilio Mozo de Rosales *La pasión de Jesús o el Redentor del Mundo*, que sería presentado con todo el aparato que su argumento exigía (decoraciones, atrezo y vestuarios nuevos), y arregladas todas las piezas de música del libro (en las que había melodías, coros de ángeles, etc.), y para la cual Lucena (que se encarga de la dirección musical de la producción, correspondiendo la de verso a Ossorio) compuso una marcha fúnebre, conocida posteriormente como *La Pasión*.

Abril de 1879-julio de 1887

Si bien desde finales de 1878, 19 hombres se reúnen en tertulia o academia de amigos en dos pequeñas habitaciones del piso principal del café de Cervantes, sito en la calle Azonaicas, luego primera sede del Centro (que se trasladará posteriormente al Casino Industrial de la calle del Paraíso en julio de 1882, al antiguo Café Teatro del Recreo

[26] La Tuna Madrileña visitó Córdoba los días 7 y 8 de marzo de 1879. La última noche ofreció un concierto en el Gran Teatro tras el cual era obsequiada en la Fonda Española, sita en la calle del Gran Capitán, con una gran serenata por La Raspa. A decir del *Diario de Córdoba* del 11 de marzo, durante la misma la comparsa cordobesa interpretó la *Jota ¡Olé!* de Eduardo Lucena y una danza compuesta para este evento por el mismo autor (la misma que se escucharía en la función celebrada en el teatro Principal interpretada por la Estudiantina Cordobesa, lo que nos da a concluir que esta formación estaba integrada en buena medida por elementos de La Raspa).

de la calle del Arco Real en febrero de 1883 y Café Nuevo de la calle Gran Capitán en febrero de 1887) no será hasta el día 1 de abril de 1879 (fecha en la que anualmente se realiza la Junta General) que nace el Centro Filarmónico, entidad que, andando el tiempo, no solo resulta tertulia o academia, sino sociedad lírica que, con posterioridad a las primeras audiciones públicas (en las calles, los teatros y círculos cordobeses o en su sede, siendo la primera de las celebradas en su local la del 12 de marzo de 1880; y solo una vez fuera de Córdoba, en agosto de 1881 en Jaén y solo por la sección instrumental) va creciendo en número de socios.

Sección instrumental del Centro Filarmónico Cordobés.
Fotografía tomada el 11 de agosto de 1879.

En noviembre del 1879 el Centro se reafirma en su compromiso con la docencia musical, estableciendo clases de solfeo, piano, violín, violonchelo, contrabajo, flauta, guitarra y armonía, a cargo de los profesores Eduardo Lucena, José Fragero, Francisco Lucena, Juan de la Torre, Rafael Vidaurreta y Nazario Hidalgo. La academia solo funcionará dos cursos, estableciéndose en el segundo, además de las anterio-

res, clases de clarinete, trompa, piano, francés, inglés, matemáticas y cosmografía y pilotaje.

El Centro se organiza en secciones que irán naciendo a lo largo de su existencia:

- La primera en ver la luz será la sección de serenatas o instrumental, que se estrena el día 11 de agosto (una de las dos fechas, junto a la del aniversario, 1 de abril, que se celebra cada año por el Centro) con dos serenatas, la primera a la profesora y contralto profesional retirada Josefa Mora Vergel (calle del Liceo, 36) y la segunda a Francisco Lucena (calle San Fernando, 102), en las que se estrena la mazurca *A mis Amigos*, escrita expresamente para esta primera salida[27].
- El 17 de diciembre de 1879 hace su debut la sección vocal en el concierto organizado por la sección de damas de la Sociedad Económica.
- En los carnavales del 80 se inaugura la comparsa que saldrá también en la velada de San Pedro de ese año. Su última salida será durante los carnavales de 1881.
- La sección de estudiantina se estrena en los carnavales de1882, saliendo además en la velada de San Pedro de ese mismo año, carnaval de 1883 y 1884, en enero del 1885 para postular en favor de las víctimas de los terremotos de Andalucía y, por último, en el carnaval de 1886.
- La sección literaria, en la que participan los más importantes poetas cordobeses del momento (Fernández Ruano, de Montis, Valdelomar, Castiñeira, Sánchez Doblas, Belmonte Müller…) se inaugura el 5 de diciembre de 1884, siendo su última participación el 18 de diciembre de 1886.

En 1886 el Centro entra claramente en crisis, reduciéndose considerablemente el número de socios, circunstancia que en 1887 lo conducirá a la desaparición, siendo su última actuación pública el concierto celebrado en el Gran Teatro el día 16 de julio.

En sus 8 años y casi tres meses de vida la presidencia y dirección musical del Centro pertenece en todo momento a Lucena; incluye en sus repertorios, aparte de piezas de afamados maestros nacionales y

[27] Su edición se hallaba ya a la venta en la Librería del Diario a comienzos de octubre. Vid. Sección de Avisos del *Diario de Córdoba*, 4 de octubre de 1879.

extranjeros, casi exclusivamente obras de Lucena[28] pues, junto a él solo compone obras que son estrenadas por la sociedad Agustín Gallego y Chaparro.

[28] Aparte de la mazurca *A mis Amigos*, ya mencionada, el Centro Filarmónico Cordobés estrena las siguientes obras de Lucena: *Potpurrí de Aires Nacionales*, compuesto expresamente para su estreno en la reunión lírica mensual de la profesora Josefa Mora y sus discípulas celebrada el 30 de agosto de 1879 (es el hoy conocido como *Potpurrí de Aires Andaluces*, y de hecho aparece así mencionado ya el 5 de octubre de 1879 cuando la sección instrumental o de serenatas participa junto a la sociedad dramática La Amistad Cordobesa en la función celebrada en el Gran Teatro a beneficio de la Sociedad Humanitaria San Rafael); *El Canuto* y *El Catrecillo*, piezas para flautitas de caña estrenadas por la sección de comparsa en el carnaval de 1880; *Habanera dedicada a la señorita doña Teodomira Ramírez de Arellano*, compuesta y ensayada la misma noche de la serenata ofrecida a la esposa e hija del señor Teodomiro Ramírez de Arellano el 16 de septiembre de 1881; *Pasacalle* y *Jota* (en principio *Jota a Málaga*) del año 1882 para la sección de Estudiantina; mazurca *Un disparate*, estrenada por la sección de Estudiantina en las serenatas ofrecidas por la misma el sábado 18 de marzo de 1882 (posteriormente Lucena la publicó con el título *Córdoba* en la revista editada con igual título en Madrid por la comisión de cordobeses residentes en la corte para destinar sus productos en beneficio de los inundados del Guadalquivir de 1892); *Habanera*, estrenada por la sección de Estudiantina en la velada de San Pedro de 1882; *La Pavana*, dedicada al Centro Industrial y estrenada el 24 de julio de 1882 en el salón de verano de dicho Centro (los jardines de su sede de la calle del Paraíso), en la sección de avisos del *Diario de Córdoba del 23 de diciembre de 1882* se informa de que en el almacén de pianos del señor Oribe, situado en la calle de Morería, se halla a la venta la partitura de *La Pavana* arreglada para piano por su autor; mazurca *El 29 de Julio*, estrenada el 12 de agosto de 1882 en la velada lírica celebrada en el salón de verano del Centro Industrial en celebración del tercer aniversario de su primera actuación pública; *Vals Escrito para Bandurrias y Guitarras*, estrenado el 3 de septiembre de 1882 en el Gran Teatro; *Himno a Santa Teresa*, con letra de Rafael García Lovera, estrenado en los solemnes cultos en conmemoración del tercer centenario de la muerte de Santa Teresa celebrados en la iglesia parroquial del Salvador y Santo Domingo de Silos en octubre de 1882; *Pasacalle* y *Jota* del año 1883 para la sección de Estudiantina*; Mazurca de Concierto* y *Barcarola para Tenor*, estrenadas el 21 de octubre de 1883 en el Gran Teatro; *Pasa-calle N.º 5* (que aparece también con el título *Pasacalle Tres por Cuatro*); *Jota El Carnaval del 84* y *Vals Escrito Expresamente para los Panderetas*, estrenados por la sección de Estudiantina en marzo de 1884; *Pasacalle N.º 6* y *Jota el Carnaval del 85*, aunque no fue estrenada por la sección de estudiantina en las fiestas de antruejo, sino en la póstula que durante los días 15, 16 y 17 de enero de 1885 realizó la misma en favor de los damnificados por el terremoto que asoló varias provincias andaluzas, afectando sobre todo a Málaga y Granada; *Habanera Don Pedro*, a dos voces y coro, estrenada la noche del 21 de marzo de 1885 en la serenata ofrecida al poeta Antonio Fernández Grilo; *Himno Patria*, con letra de Julio Valdelomar, estrenado en el concierto organizado por la Junta artístico-

Dejando aparte al Centro Filarmónico Cordobés, cabe señalar que en Pascua, Lucena se integra en la Compañía de Zarzuela de F. López Grado y Ricardo Cano, actuando como maestro director y concertador en el Principal, con la que hará gira debutando en el Teatro Eguilaz de Jerez. El 15 de septiembre se acordaba el establecimiento de la Academia de Música de la Sección de Damas de la Sociedad Económica de Amigos del País (que había sido creada el 6 de agosto inmediato anterior), para la que quedan nombrados profesores Josefa Mora y Eduardo Lucena. La Academia se inaugura el día 5 de noviembre.

En octubre de 1881, Lucena pone a punto a la orquesta que dirige, hecho que se recoge en el *Diario de Córdoba* del 20 de octubre: "En las últimas noches hemos tenido la ocasión de contemplar los notables adelantos de la orquesta que dirige con su inteligencia de todos conocida nuestro apreciado amigo D. Eduardo Lucena".

El 16 de enero de 1882 abre sus puertas la Academia Municipal de Música de la que Lucena (junto a su padre y a De la Torre Piédrola) es profesor[29].

A comienzos de marzo de ese mismo año inicia su labor como profesor y director de la Academia de Música del Centro Industrial (que vendría a suceder a la Academia Filarmónica del antiguo Casino Industrial, Agrícola y Comercial, que dirigiera Perillán), que principia su actividad con los exámenes de ingreso.

---

patriótica el 25 de octubre de 1885 en el Gran Teatro; *Romanza para Tenor* estrenada en la velada celebrada en el domicilio social el 5 de diciembre de 1885 (puede ser la que en la necrológica de Lucena publicada en *La Unión* aparece titulada como *A Ella*); *Barcarola para Tenor Cruzando el Lago* (que a veces aparece también con el título *Remando en el Lago*), con letra de Julio Valdelomar, estrenada en la velada celebrada el 11 de diciembre de 1885; *Pasacalle N.º 7* y *Jota El Carnaval del 86*, estrenada por la sección de Estudiantina en el carnaval de 1886 (también habla la prensa de un *Vals de Panderas* aunque probablemente sea el estrenado en 1884); *La Melancolía*, Romanza para tenor, interpretada en la velada celebrada el 18 de diciembre de 1886 (tal vez sea la *Romanza para Tenor* estrenada en diciembre de 1885).

[29] En el *Diario de Córdoba* del 27 de noviembre de 1881 se informa de la creación de tal Academia: "En la sesión celebrada anteanoche acordó el Excmo. Ayuntamiento la creación de una escuela de música que se ha de establecer en algunos salones pertenecientes al piso principal del edificio que la municipalidad ocupa. Esta escuela estará bajo la inmediata dirección de los profesores señores Lucena, Don Francisco y Don Eduardo, y Don Juan de la Torre. Todo cuanto sea contribuir a la enseñanza gratuita de las clases más necesitadas, contará siempre con nuestro apoyo y nuestro aplauso (…)".

El 25 de agosto de 1882 Lucena es agraciado por S.M. con una encomienda[30] de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, considerada, desde poco después de su creación en 1815, la condecoración general y propia del mérito civil. En el *Diario de Córdoba* del 2 de octubre se cuenta al respecto que en la noche del 29 de septiembre

> (…) En casa de nuestro estimado amigo Sr. D. Abdón Usano, varios socios del Centro Filarmónico presentaron a su presidente el Sr. D. Eduardo Lucena el oficio, título y condecoración con que ha sido recientemente agraciado, delicado obsequio de los individuos de aquella laboriosa sociedad.

En la segunda quincena de junio de 1884 se hace cargo de una remozada Banda Municipal de música, para la que se han creado nuevas plazas cubiertas por algunos profesores de reconocido mérito (llegando a estar formada por 40 individuos) y se han comprado nuevos instrumentos, que se estrenará el domingo 13 de julio en el paseo del Gran Capitán. El maestro seguirá al frente de la banda durante este año y los dos siguientes.

El 20 de febrero de 1885 Lucena contrae segundas nupcias en San Francisco con Cristina Granados Carmona, de 25 años[31] (falleció en Madrid el 13 de marzo de 1930).

---

[30] A título de curiosidad puede decirse que en la *Gaceta de Madrid* del 5 de octubre y en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* del viernes 6 de octubre (num. 279) se recoge este Real Decreto de 25 de agosto de 1882, siendo que Lucena aparece entre los nombrados Caballeros (y no por tanto entre los que han sido condecorados con la Encomienda Ordinaria); es en la *Gaceta de Madrid* del 20 de enero de 1883 donde la Subsecretaría del Ministerio de Estado publica la "Relación de condecoraciones cuya concesión ha sido confirmada por haber satisfecho los interesados los derechos establecidos", firmada por el subsecretario Felipe Méndez de Vigo en Madrid con fecha 12 de enero de 1883, en la que Lucena aparece entre los Comendadores Ordinarios.

[31] Del Expediente Matrimonial se deduce que Cristina había nacido el 29 de septiembre de 1859, siendo bautizada el 2 de octubre en San Juan y Todos los Santos (al tiempo del matrimonio sus padres, José Granados y Mata y Julia Carmona Portero, habían muerto; el primero de profesión militar, fallecido en los ejércitos de Ultramar en 1874). Su Comparecencia para matrimonio tuvo lugar el 31 de enero de 1885 ante el rector y cura párroco de la iglesia parroquial de los Santos Nicolás y Eulogio de la Ajerquía, actuando como testigos Manuel Galindo Castiñeira (miembro fundador del Centro Filarmónico Cordobés y empleado de Hacienda) y Joaquín Velarde y Mora (sacristán); la de Eduardo Lucena, que por entonces vivía en la calle Ángel de Saavedra, 18, se verificó el 28 de enero ante el presbítero y coadjutor de la parroquia del

En septiembre de 1885 organiza y preside la Junta Artístico-Patriótica, también llamada Artístico-Filantrópica (cuyo objeto era organizar conciertos para obtener fondos con que atender a la adquisición o construcción de un buque de guerra, de nombre Andalucía, que marchara a las hasta entonces españolas Islas Carolinas ocupadas por la fuerza por el imperio alemán), lo que le valdrá su nombramiento como Socio de Mérito de la Económica Cordobesa de Amigos del País y el consiguiente derecho a la elección de compromisarios para la elección de senadores, integrando desde el 3 de diciembre de 1885 la junta directiva de la Sección de Instrucción y Bellas Artes de esta sociedad con el cargo de vicecensor.

En el verano de 1886 se anuncia la fundación y comienzo de actividades del Sexteto de Cuerda, que se estrena con su formación primera (Eduardo y Francisco Lucena, Fragero, Flores, García Revuelto y Güez) en el Café Nuevo-Cervecería el día 24 de septiembre con un clamoroso éxito[32].

Lucena es designado, por concurso celebrado el día 25 de mayo de 1887, para el desempeño de la cátedra de Armonía y Composición[33] en la sección de Música de la Escuela de Bellas Artes.

Sagrario, siendo sus testigos Antonio García Rivero (presbítero, sacristán mayor y sochantre) y Joaquín Velarde (sacristán y sochantre). Las amonestaciones acaecieron los días 1, 2 y 8 de febrero de 1885. El matrimonio fijó su residencia en la calle San Fernando, 99 (que luego pasaría a ser 61, 85 y 117 al tiempo de la muerte de Lucena). Con ellos vivía Josefa Granados Carmona, hermana soltera un año mayor que Cristina. Enriqueta Lucena pasó a residir con sus abuelos paternos en la calle Ángeles, 8.

[32] Varias son las obras de Lucena estrenadas por el Sexteto: vals *Luz Meridional*, estrenado el 22 de octubre de 1886 (tal vez sea alguno de los valses estrenado sin título por el Centro Filarmónico Cordobés); *Mazurca de Salón*, estrenada el 29 de octubre de 1886 (tal vez sea la *Mazurca de Concierto* estrenada por el Centro); *Cecilita*, polca, estrenada el 19 de diciembre de 1886; y *Elena*, polca de salón, estrenada el 19 de enero de 1888.

[33] Consta en el acta de la reunión celebrada por el claustro de profesores de la Escuela el día 24 de agosto de 1887 que, una vez tratados los asuntos ordinarios, el director pasó a dar cuenta de las comunicaciones recibidas, siendo la primera la de 5 de mayo "en que la Excma. Diputación accede a lo solicitado por los alumnos de la sección de música creando la cátedra de Armonía y Composición", otra del 27 de mayo en la que el vicepresidente de la Comisión provincial da cuenta al director de haber nombrado a Eduardo Lucena, por concurso, profesor de la clase de Armonía y Composición creada recientemente y una tercera del 10 de junio, del señor gobernador al director, comunicando "el nombramiento hecho por la Comisión a favor del referido señor Lucena". El acuerdo de nombramiento de la Comisión Provincial tras

Durante estos años en el *Diario de Córdoba* se hace mención al estreno de un buen número de obras fruto de su ingenio compositor[34].

Julio de 1887-marzo de 1893

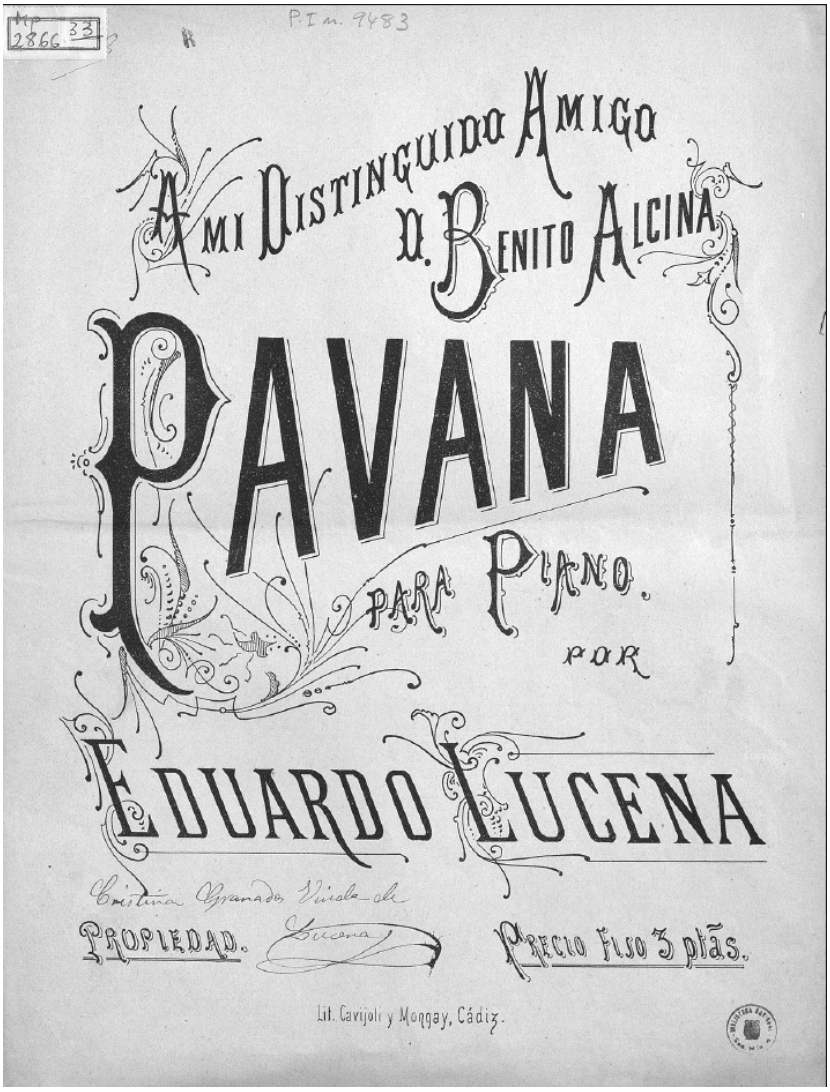
En 1887 comenzaba su colaboración con la Sociedad de Sextetos de Cádiz[35], agrupación que daría a conocer en la "tacita" sus obras con

el mencionado concurso a la plaza tuvo lugar el día 25 de mayo y Lucena tomó posesión ante el director en la Escuela el 1 de julio de 1887, correspondiéndole un sueldo anual de 999 pesetas.

[34] *Plegaria a Nuestra Señora a Voces Solas*: estrenada la noche del sábado 25 de septiembre de 1880, destacando el diario del día 26 que "en el mismo día de ayer fue compuesta, ensayada, aprendida y ejecutada, lo cual es una nueva prueba de la inteligencia del autor" (probablemente su título fuera *Despedida de la Virgen a Voces Solas*, pues unas así nombradas se cantan el 10 de octubre en la novena dedicada a Nuestra Señora del Rosario en la iglesia del extinto convento de San Pablo); *Villancicos humorísticos*: estrenados tal vez en las solemnes jornadas celebradas en la iglesia de la Trinidad en diciembre de 1880; *Coro con Acompañamiento de Orquesta a N.ª S.ª de los Dolores*: interpretado por una sección vocal y otra instrumental de alumnos de la Academia Municipal de Música que acompaña a esa imagen en la procesión del Viernes Santo del año 1883; marcha fúnebre *Un Recuerdo*, compuesta para ser ejecutada por la banda dirigida por De la Torre Piédrola en la procesión del Santo Entierro del 23 de marzo de 1883; *Pizzicato*, desconozco cuándo se estrenó en Córdoba, en el Teatro Apolo de Madrid se puso por vez primera el 27 de marzo de 1883 en el concierto organizado por la Asociación de Escuelas Católicas; Tanda de Valses sobre motivos de la zarzuela *La Tempestad* y *Habanera*: estrenadas en el paseo del Gran Capitán por la banda municipal, ya dirigida por Lucena, el día 24 de julio de 1884; arreglo de la *Fantasía Morisca* de Chapí: estrenado por la banda municipal en el paseo del Gran Capitán el 14 de agosto de 1884; *Himno Pasodoble a don Bartolomé Belmonte*: estrenado en la serenata ofrecida a ese señor por la banda de música municipal la noche del 23 de agosto de 1884; marcha fúnebre *La Redención*: estrenada por la banda de música del municipio en la procesión del Santo Entierro del 3 de abril del año 1885; *Requiescat in Pace*: oficio de difuntos estrenado en la Capilla de los Obispos de la Santa Iglesia Catedral en las honras por el alma de la señora Condesa de Gavia, celebradas el 23 de abril de 1885; *Popurrí Una Juerga Flamenca*: ejecutado por la banda municipal en el paseo del Gran Capitán el día 25 de julio de 1885; *Recuerdos de un Mosquito*, mazurca: interpretada por la banda municipal en la serenata ofrecida el 30 de mayo de 1885 a don Fernando Lacalle Cantero con motivo de su santo en su casa de la calle de la Pierna; procesión del Santo Entierro del 8 de abril del año 1887: el diario dice que "la banda de música del municipio estrenará (…) dos marchas fúnebres tituladas *La Cruz* y *La Pasión*". La segunda debe ser la compuesta por Lucena en 1879; la primera bien pudiera tratarse de una original del maestro estrenada entonces.

[35] Dirigida por Santa Olalla (piano) y conformada además por Castro (violonchelo), Soto (violín primero), Rodríguez Seoane (violín segundo), Berbel (viola) y Pino (contrabajo).

sus conciertos en la Exposición Marítima celebrada a mediados de agosto y luego en la Sala Meyerbeer; mientras tanto Lucena, junto al Sexteto de Córdoba actuaba en Málaga en los conciertos marítimos celebrados en el pabellón café-nevería de la Cortina del puerto y en la plaza de toros con motivo de la celebración del IV centenario de la Reconquista de la ciudad, culminando en el Circo-Teatro de la Ópera. En los conciertos de ambas agrupaciones obtiene un gran éxito *La Pavana*.



Primera edición de la partitura de *La Pavana*.
Juan P. Parodi Editor, Cádiz, 1888.

Poco después regresa a Córdoba participando en la velada organizada en casa de Manuel Baena en obsequio a la profesora de piano gaditana María Ugarte, ejecutando varias piezas en el violín acompañándole a la guitarra Nazario Hidalgo[36]. El día 9 de octubre el sexteto de cuerda reanuda sus conciertos en el Café Nuevo tras llegar a un acuerdo con su propietario por el que se compromete a actuar de siete a nueve y media de la tarde los martes y viernes, y de una a tres los domingos (continuarán hasta el 4 de mayo de 1888, actuando junto a la pianista Ugarte). También sigue al frente de la orquesta, con la que interviene, por ejemplo, el 26 de noviembre en la ceremonia fúnebre celebrada en San Pablo en sufragio del alma del profesor de música y contrabajo de la orquesta Rafael Huguet o en la serenata con la que el personal de Telégrafos obsequió a su director el sábado 25 de febrero de 1888.

Desde mediados de mayo Lucena prosigue su actividad con el sexteto (destacan los conciertos celebrados el 2 y 8 de junio en el salón alto del Café del Gran Capitán ocupado por el Ateneo, junto a Filomena Valente Bensici, contralto de La Scala de Milán), con el que actúa en Cabra durante las fiestas de la velada de San Juan dando dos conciertos en el Teatro Principal de dicha localidad.

A comienzos de julio el maestro es contratado junto a la Sociedad de Sextetos de Cádiz[37] para actuar en la Sala Meyerbeer (calle Sacramento, 19), extendiendo su compromiso inicial más allá del número de conciertos de abono firmados[38], y actuando también en la velada de Nuestra Señora de los Ángeles (seis conciertos) y en San Fernando (donde da al menos dos conciertos en el local de la Academia de Música sita en la calle de Las Cortes); en ellos *La Pavana* obtiene un gran éxito, que da lugar ese mismo año a la publicación de su partitura por el Almacén de Música de Juan P. Parodi, bajo el título de *Pavana para Piano por Eduardo Lucena*, (Cádiz: Lit. Cavijoli y Mongay), dedicada "A mi distinguido amigo D. Benito Alcina". El 14 de agosto era jurado del concurso de bandas militares de Cádiz. Posteriormente

[36] *Diario de Córdoba*, 5 de octubre de1887.

[37] A decir de *La España Artística* del 15 de julio de 1888, Lucena es contratado como primer violín para sustituir al señor Hierro con motivo de su marcha a Madrid. Forman el sexteto además Rodríguez Seoane (segundo violín), Rives (viola), Castro (violonchelo), Llompart (contrabajo) y Tomasi (pianista).

[38] No obstante Lucena regresó a Córdoba al solo objeto de participar en la reunión de confianza celebrada en la casa de los marqueses de Villaverde (sita en la plaza de los Aguayos) junto al sexteto, acompañado al piano por Gómez Navarro (*Diario de Córdoba*, 18 de julio de 1888).

se enrolaba en la compañía de ópera italiana bajo la batuta de José Tolosa, actuando como concertino en Granada desde el 18 de octubre, para pasar después a Sevilla, Córdoba y Málaga, donde cerró temporada a mediados de febrero del 89 (a destacar su intervención dirigiendo la orquesta en la función celebrada a beneficio de Santa Olalla, al objeto de redimirlo del servicio militar, el día 3), tras haber debutado en el Teatro Principal el día 14 de enero. En los espacios de tiempo en que está en Córdoba vuelve a comprometerse con el dueño del café-cervecería para que en la próxima temporada de invierno continúen las veladas del sexteto en el local (los conciertos comienzan el 14 de ese mismo mes); también reanuda su actividad con la orquesta (así, por ejemplo, en la serenata que el partido conservador ofreció a Joaquina de Osma de Cánovas del Castillo en la casa palacio de los Torres Cabrera el 9 de noviembre).

De regreso a Córdoba continúa su actividad con la orquesta[39] y con el sexteto[40], con el que participa en la nueva inauguración del Café del Gran Capitán, tras haber sido arrendado por el señor Rubio, el 7 de abril, actuando en dicho local (alternando algún concierto en el Café Nuevo-Cervecería), durante ese mes, mayo (a finales de mes asiste con el sexteto a la bendición de la recién construida Fonda Nueva de Villaharta) y junio.

El domingo 30 de junio tiene lugar el primer concierto dirigido por Lucena en la Sala Meyerbeer de Cádiz[41]; en la segunda semana de ese mes da con el sexteto cuatro conciertos en San Fernando. El 23 de julio la Sociedad de Sextetos de Cádiz lleva a efecto un concierto en su beneficio, entregándole una elegante botonadura de oro y brillantes. A finales de agosto el sexteto actúa en el banquete con el que obsequió el conde viudo de Cazal, primogénito de los duques de Hornachuelos, al inventor del submarino, Peral, en el Hotel América de Cádiz. A comienzos de septiembre Lucena regresaba a Córdoba, estrenando un *Himno a las Bellas Artes*, con letra de Julio Valdelomar y Fábregues, escrito exprofeso para el acto de distribución de premios a las alumnas y alumnos que más se distinguieron en las distintas sec-

[39] Así dirigiendo la capilla vocal e instrumental que actuó en la primera misa en San Nicolás del nuevo presbítero González Carmona el domingo 23 de junio de 1889.
[40] Por entonces constituido por Eduardo (director y primer violín) y Francisco Lucena (violonchelo), Ángel García Revuelto (flauta), José Fragero (violín segundo), Eduardo Flores (viola), Juan de Dios Luque (contrabajo) y Jacobo Lestón (piano).
[41] *Diario de Córdoba*, 4 de julio de 1889.

ciones de la Escuela Provincial de Bellas Artes en el curso académico 1887-1888, que tuvo lugar el sábado 28 de septiembre de 1889 en el Gran Teatro, siendo cantado por los alumnos y alumnas de solfeo acompañados por el sexteto y los alumnos de las clases de instrumentos de la misma Escuela.

A partir de octubre el Sexteto de Córdoba actúa en el Café del Gran Capitán los domingos y festivos, con algún concierto fuera de esos parámetros, como el ofrecido en honor de Santa Cecilia el viernes 22 de noviembre. El *Diario de Córdoba* del 21 de diciembre anuncia que acaba de hacerse una edición arreglada para piano del *Pot-purrí de Aires Andaluces* que se expende en la librería del periódico (posteriormente se editaría en Cádiz por Juan Pedro Parodi con calcografía de A. Ruiz, probablemente ese mismo año).

Fotografía de Eduardo Lucena tomada alrededor de 1890.

Desde comienzos de enero puede verse a Lucena al frente de su orquesta[42]. Por su parte el sexteto con acompañamiento de piano continúa sus conciertos en el Café del Gran Capitán, que compaginará desde finales de abril con los ofrecidos en el Círculo de la Amistad, acordados para los domingos y jueves de cada semana.

A mediados de febrero se hace patente la participación de Lucena[43] en la estudiantina La Tuna Cordobesa[44], que estrena su *Jota de Las*

[42] Así el 11 de enero de 1890 la compañía lírica que venía actuando en el Gran Teatro en unión a los profesores de la orquesta del mismo ofrecen una función extraordinaria para reunir fondos con que redimir del servicio de armas a uno de los jóvenes que formaba parte de la orquesta (en esa función, además, Lucena actúa junto a Lestón en el intermedio del segundo al tercer acto de la zarzuela *El Diablo en el poder*, interpretando la fantasía de concierto sobre motivos de *Linda de Chamounix* y, ante los aplausos, una preciosa habanera suya); el 22 de enero en las solemnes exequias celebradas en el Sagrario de la Catedral en sufragio por el alma de Regina Gómez Navarro; el 9 de febrero en el *Te-Deum* dispuesto por el prelado diocesano en el crucero de la Catedral por el feliz término de la enfermedad del rey don Alfonso XIII; o en las honras fúnebres celebradas en la iglesia parroquial de la Axerquía por el descanso del alma de José María Rodríguez de los Ríos Losada Santisteban, catedrático de la Escuela de Artes y Oficios y miembro del Centro Filarmónico Cordobés el 27 de febrero, etc... Durante las estancias de Lucena en Cádiz es su padre quien dirige la orquesta.

[43] Alguna vez incluso en su actividad musical a pie de calle, así la serenata ofrecida el 17 de abril en la Fonda Española al actor Romea, ejecutando varias piezas junto a Nazario Hidalgo y el tenor Luque.

[44] El *Diario de Córdoba* del día 26 de abril de 1887 nos informa de la que probablemente fuera su primera actuación en público el día 8 de mayo en la función organizada en el Gran Teatro por la sociedad cómico lírica Duque de Rivas. Durante los primeros años nada se dice de la participación de Eduardo Lucena en sus actividades, aunque parece evidente a tenor de los repertorios ejecutados por la misma, sin embargo es más que dudoso que tuviera que ver en su estreno pues la sociedad parece nacer en el entorno de la comparsa La Raspa. Sus objetivos, contenidos en los estatutos, son "rendir culto al arte musical y ofrecer algunos conciertos en los que se conozcan los adelantos que se obtienen cuando precede la verdadera afición". El número de socios estaba "limitado a 50 individuos conocidos profesores y aficionados" y su sede social se establecía en la calle Mármol de Bañuelos. Al igual que el Centro la Estudiantina se dividía en secciones, una instrumental y otra vocal al tiempo de su fundación, a las que se suma, a partir de 1892 una sección dramática. Permaneció con vida hasta 1902, momento en que se disolvía acordando sus miembros refundar el Centro Filarmónico en reunión celebrada en el Café Suizo el 14 de noviembre.

Además de las obras de Lucena mencionadas en el cuerpo principal, La Tuna Cordobesa estrenó las siguientes obras del maestro en 1892: *Jota ¡A Córdoba!* (que probablemente es la *Jota a Málaga*, adaptada su letra y con ella el título, al frustrarse la excursión a Málaga), *Pasacalles n.º 7* (aunque se anuncia como "nuevo", el 7 ya

Mariposas, una habanera, un pasacalle y un vals, en sus actuaciones en Córdoba, Andújar y Villa del Río. En agradecimiento por tales obras La Tuna Cordobesa le ofrece una serenata la noche del 15. En julio la estudiantina se legaliza ante la autoridad y Lucena aparece como presidente-director de su junta directiva, cargo que no abandonaría hasta su muerte.

El 18 de marzo pasa a integrar como vocal la Junta nombrada por el Comercio y la Industria de Córdoba para promover un certamen de bandas militares y municipales de música en los días de la feria de la Salud. Posteriormente sería nombrado vocal del jurado del certamen, cuya vicepresidencia ocuparía su padre y Gómez Navarro la presidencia.

El 9 de julio comienza en Cádiz una serie de diez conciertos junto a la Sociedad de Sextetos de Cádiz[45]. El 11 de julio tocan en el banquete ofrecido en el Salón Hierro por Isaac Peral y los tripulantes del submarino en honor de los marinos de la corbeta chilena Abtao. En agosto pasan a San Fernando ofreciendo una serie de conciertos en la Academia de Santa Cecilia[46]. A finales de ese mes recibe un premio, por el jurado en pleno, por su cooperación con el sexteto en el Certamen de labores propias de la mujer, bellas artes, plantas y flores.

El 17 de septiembre regresa a Córdoba, recibiendo una serenata de la sección instrumental de La Tuna Cordobesa la noche del 18. Se reintegra entonces a su labor al frente de la orquesta y el sexteto[47], que continuará hasta el verano de 1891[48]. En octubre se estrenaba en el

---

había sido estrenado, luego hay un error en su apreciación como estreno o es el 8) y *Habanera-Tango*, todas ellas en el Gran Teatro el día 13 de marzo.
Con el título "Estudiantina La Tuna Cordobesa (1887-1902): Historia completa y memoria gráfica" publiqué en el num. 2, correspondiente al mes de diciembre del año 2017, de la revista *Legajos de Tuna*, su devenir histórico al completo, artículo que, por demás, puede consultarse gratuitamente en internet.

[45] Integrada por entonces por Lucena (director y primer violín), Broca (segundo violín), Rives (viola), Castro (violonchelo), Escobar (contrabajo), Tomaseti (pianista).

[46] *Diario de Córdoba*, 5 de agosto de 1890.

[47] Con este participa ya el miércoles 24 en el Festival organizado en el Gran Teatro en honor del autor de la estatua *Un Náufrago*, señor Mateo Inurria; y en octubre de nuevo comienza sus conciertos en el Círculo de la Amistad, haciendo lo propio en el Café del Gran Capitán a finales de noviembre. También actúa en la velada organizada por el Liceo el día 23 de diciembre.

[48] Por ejemplo dirige una capilla de música en la solemne función votiva consagrada por el Ayuntamiento a San Sebastián en la iglesia del cementerio de San Rafael el 20 de enero; en los funerales celebrados el 4 de marzo en San Francisco por el alma de

Teatro Principal de Cádiz, por la compañía de los señores Reparaz y Portillo, la zarzuela en dos actos y ocho cuadros titulada *Hércules y su Novia*, con música de Eduardo Lucena y texto del facundo escritor Luis Loma y Corradi[49] (para su representación la empresa aumentó la orquesta, contrató un cuerpo de baile y se pintó una decoración figurando el Olimpo).

En las elecciones verificadas en la junta general ordinaria celebradas por la sociedad del Liceo a comienzos de enero de 1891, Lucena es nombrado presidente de la Sección de Música[50]. Testigo, el 9 de abril, en los esponsales de su colega (y oficial del cuerpo de Telégrafos) Ángel García Revuelto y Matilde García Aroca (y luego en la boda celebrada en San Pedro el 14 de mayo), a finales de ese mes se traslada al teatro Principal para actuar con la compañía cómico-lírica de los señores Vega y Berros y durante la temporada de verano se integra, dirigiendo la orquesta, en la compañía cómico-lírica del señor Cerbón (con la que había estado en el Gran Teatro de enero a mediados de abril) que actúa desde el 24 de junio en el Teatro-Circo de la calle Gran Capitán. Desde comienzos de julio toca con el sexteto en el café-restaurant del Gran Retiro (situado en los jardines de la Agricultura). Al poco actuaba ya en la Sala Meyerbeer de Cádiz con el sexteto de dicha ciudad, donde se celebraba un concierto en su beneficio en los primeros días de agosto, en el que recibió de sus compañeros como regalo un estuche con un neceser de escritura. Tras regresar a Córdoba en octubre, destaca su nombre como organizador de una numerosa estudiantina (formada por miembros de La Tuna Cordobesa y otros aficionados) que postula el día 14[51] y 15 para allegar recursos con

---

don José Serrano y Torres (profesor de la clase de música de la Escuela Provincial de Bellas Artes y miembro de la orquesta donde tocaba el contrabajo); en los funerales celebrados en San Francisco el 11 de mayo del industrial José Martínez Moreno; en los del coronel de infantería retirado Cayetano Prieto y Hacar celebrados en la Catedral el 30 de noviembre; o el mismo día en la novena dedicada a la Inmaculada Concepción de María en el Seminario Conciliar de San Pelagio.

[49] *La Palma*, 22 de septiembre de 1891.

[50] Así consta en el *Diario de Córdoba* del 15 de enero, a tenor del cual es vicepresidente de dicha sección Jacobo Lestón, vocales Francisco Lucena y Antonio Muñoz y secretario José Fragero.

[51] El *Diario de Córdoba* de ese día informa: "Constituyen la referida estudiantina, diez primeras voces, diez segundas, cuatro violines, tres flautas, diez guitarras y seis panderas que, con los diez individuos de la comisión encargada de la póstula y el director, forman un total de cincuenta y cuatro. El repertorio de las obras musicales ensayadas lo componen una jota, una habanera (también llamada *Danza-Habanera*,

destino a las víctimas de las inundaciones ocurridas el 11 de septiembre en Consuegra y Almería (obteniendo un total de 615 pesetas con 33 céntimos) y el 18 con destino al socorro de los pobres de Córdoba (consiguiendo 216 pesetas con 50 céntimos)[52]. La orquesta actúa por entonces en el teatro Principal con la compañía dramática dirigida por el primer actor Victorino Tamayo y Baus, con la que seguiría hasta finales de enero de 1892[53]. Regresa entonces al Gran Teatro donde interviene en diversas funciones, atendiendo también allá donde se le reclama (el 7 de abril en los solemnes cultos del septenario que su hermandad dedica a la Virgen de los Dolores en la iglesia del hospital de San Jacinto; el 28 de mayo en el funeral del sochantre de la parroquial de Santiago y capellán de veintena de la Santa Iglesia Catedral don Rafael Rodríguez Guzmán; o junto a la tiple Phebea Strakosch en el concierto celebrado en el Círculo de la Amistad el 6 de julio).

Lucena, que había ido empeorando en su enfermedad, hizo durante la temporada estival un grandísimo esfuerzo, pues salió para Cádiz a finales de julio actuando como violín concertino en las fiestas musicales del Parque, interviniendo con el sexteto gaditano en el concierto organizado por la Academia de Santa Cecilia, luego en el Casino de la Alameda de San Fernando y posteriormente en la Sala Meyerbeer para, finalmente, tras ajustarse con una compañía de ópera, recorrer con esta varias plazas, entre otras, Cádiz, Gibraltar, Cartagena y Sevilla, desde donde regresó a Córdoba al finalizar su compromiso el día 14 de octubre, incorporándose con la orquesta al Gran Teatro y actuando junto a la Sociedad Cómico-dramática compuesta en su mayor parte de antiguos aficionados de Córdoba el 30 de octubre y en la función organizada por la Estudiantina Cordobesa a su beneficio el 6 de noviembre.

Poco después Lucena está tan enfermo que se decide no comunicarle el fallecimiento de su padre acaecido el 9 de diciembre ("de afec-

---

y se trata de la *Danza para coro y Orquesta de 1891*) y *pasacalle* del señor Lucena [al parecer son todas obras nuevas compuestas ex profeso] y otro pasacalle de *Los Trasnochadores.*

[52] ASENCIO GONZÁLEZ, R.: *Estudianterías Cordobesas, Compilación de la lírica escolar y de la historia de nuestras Tunas y Estudiantinas desde su origen al año 1986.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2007, pp. 140-143.

[53] Fuera de su participación en el Teatro Principal cabe destacar la serenata que la orquesta ofreció el 1 de enero de 1892 al propietario de dicho coliseo, don Manuel García Lovera, en su casa de la calle de Letrados con motivo de su santo.

ción al corazón, en la calle de los Ángeles número, 8"[54]), el cual se hará público el día 22 al mejorar algo en su estado. El 18 de enero se casa su hija Enriqueta con Luis Amores y Alférez en San Francisco y San Eulogio; el reciente luto de la familia y el grave estado de Lucena "quitaron todo carácter de solemnidad a aquel acto"[55]. La Estudiantina Cordobesa le da una serenata en su casa de la calle San Fernando el 4 de febrero aprovechando que está más aliviado[56] ("Se asomó al balcón, si bien detrás de los cristales"[57]). El 2 de marzo fallecía Lucena. Murió "como mueren los buenos artistas: sin recursos[58], con honra y sin dejar a sus deudos otro recuerdo que el producto de su ingenio[59]

[54] EL SAGRARIO. LIBRO DEF. 22. Fol. 18 vto.

[55] *Diario de Córdoba*, 20 de enero de 1893.

[56] En mi serie de tres artículos titulada "Un paciente agradecido" (num. 96 a 98 de la revista del Il. Col. Oficial de Médicos de Córdoba, *COMCORDOBA*, año 2012) sostuve que Lucena falleció de tisis pulmonar, enfermedad de la que fue tratado por el médico gaditano Benito Alcina y Rancés (catedrático de Terapéutica y Arte de Recetar en la Facultad de Medicina de Cádiz que escribió *La Tisis en el Gran Mundo*, estudio completo de la tisis pulmonar en sus distintas formas) y en agradecimiento Lucena le dedicó la partitura de *La Pavana*. Esta hipótesis se ve confirmada por la inscripción de su defunción firmada por Manuel de Torres (rector y cura propio de la iglesia parroquial de San Francisco y San Eulogio) el 3 de marzo de 1893, a tenor de la cual Lucena "falleció ayer de tuberculosis pulmonar, según informe; no testó" (SAN FRANCISCO Y SAN EULOGIO. LIBRO DEF. 15. Fol. 261 vto.).

[57] *Diario de Córdoba*, 6 de febrero de1893.

[58] La familia quedó a su muerte en una pésima situación económica, lo que la obligó a vender el archivo particular del maestro. En la Sección de Avisos del *Diario de Córdoba* del día 10 de enero de 1895 podemos leer el siguiente anuncio: "VENTA. Se hace del archivo de obras musicales que perteneció al maestro don Eduardo Lucena. Precio y condiciones podrán tratarse con el apoderado, Manuel Lorenzo, calle Cabezas núm. 12". Con todo, no se había aprobado aún el expediente sobre declaración de herederos tanto de Lucena como de su padre, cosa que sucedió en 1912 (el *Diario de Córdoba* del 31 de mayo informa de que en la sesión celebrada por la Comisión Provincial el anterior día fue este aprobado). Ignoro qué quedaba de provecho pues, si tomamos el ejemplo de lo que sucedió con los bienes de su padre (en la Sección de Avisos del *Diario de Córdoba* del 14 de agosto de 1893 se halla el siguiente anuncio: "VENTA. Se hace de dos violines, viola y violoncello, todos en buen estado, propiedad que eran del maestro don Francisco Lucena. Para tratar con su viuda doña Josefa Vallejo, calle Horno de la Trinidad núm. 3"), probablemente sería muy poco o nada.

[59] Además de las mencionadas, existe constancia de otras obras del maestro: arreglo para tenor del segundo versículo del miserere del maestro Calahorra, *Tibi soli*, estrenado en el concierto sacro celebrado por el sexteto en el salón del piso segundo del Café del Gran Capitán el día 4 de abril de 1890; arreglo de una fantasía sobre motivos de *Cavallería Rusticana* (el diario cuenta el 17 de julio de 1891 que va a estre-

y de su reconocido talento"[60]. De él se dijo que "era hace veinte años el alma y la vida de la música en Córdoba"[61]. Sus exequias tuvieron lugar en la iglesia parroquial de San Francisco y San Eulogio. Fue enterrado en el cementerio de San Rafael. Para saldar las cuentas pendientes de abono y atender a la construcción de un mausoleo en memoria del malogrado maestro a cargo del escultor Mateo Inurria, la junta directiva de La Estudiantina Cordobesa acordó celebrar una velada musical en honor de Lucena, que acaeció el domingo 12 de marzo, contando con una gran asistencia de público y enorme éxito, y la participación, además de la estudiantina, de la orquesta de Córdoba, la banda municipal y las señoritas Teresa Gil *y* Aurora de Bujalance[62].

---

narse en breve por Lucena en la sala Meyerbeer de Cádiz); *Sinfonía en Sol*, que abre el acto de adjudicación de premios a los alumnos merecedores de la Escuela de Bellas Artes y de la de Artes y Oficios, celebrado en el Círculo de la Amistad el 26 de septiembre de 1891, siendo interpretada por los alumnos de la clase de conjunto; fantasía sobre motivos de la ópera de Verdi *Un ballo in Maschera*, interpretada por la banda municipal en el paseo del Gran Capitán el 21 de agosto de 1892; pasodoble sobre motivos de la ópera cómica *Boccacio* de Suppé, interpretada por la banda municipal la tarde del 23 de octubre de 1892 en el paseo de la Victoria; *Volupte*, mazurca de concierto, interpretada por la banda municipal la tarde del 18 de diciembre de 1892 en el paseo de la Victoria.

Fallecido Lucena aún podemos encontrar algunas obras suyas poco conocidas en los repertorios de la banda municipal, la orquesta e incluso del Centro Filarmónico: mazurca *Emilia*, pasodoble o pasacalle *El Bombo*, marcha andaluza *La Mezquita*... En el archivo del Real Centro Filarmónico se halla además la sinfonía *Cristinina* o en Mi menor (la toca la orquesta en el concierto en honor a Lucena celebrado en el Gran Teatro el 12 de marzo de 1893), las *Coplas a la Santísima Virgen* y la mazurca *Julita*.

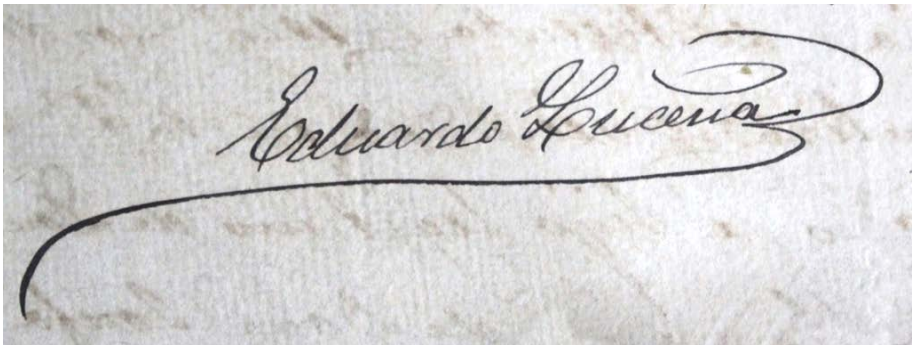
En su necrológica del *Diario de Córdoba* del 5 de marzo de 1893 se dice que no firmó otras obras suyas originales y si lo hizo fue con pseudónimo.

[60] *Diario de Córdoba*, 4 de marzo de 1893.

[61] *Ibid.*

[62] Los ingresos del concierto, deducidos sus gastos, alcanzaron una cifra de 704 pesetas, a la que debe sumarse 295 pesetas de tres donaciones (5 de D.A.R., 165 de la estudiantina y 125 de la orquesta), haciendo un total de 999 pesetas, que deducidos los gastos del funeral y panteón familiar (100 pesetas de derechos parroquiales, 48,50 de corona y cintas, 165 de propiedad del terreno para el panteón y 175 de trabajo de albañilería dado en el mismo), dejaron en poder de la estudiantina un sobrante para la construcción de mausoleo proyectado de 510,50 pesetas, que habrían de ser entregadas al escultor Mateo Inurria, y que nunca llegaría a realizarse.

En su carácter se destacaba su inmensa capacidad de trabajo. Era además caritativo por extremo y su afabilidad, su buen humor, viveza de ingenio y gracia eran tan proverbiales como su gusto por la bohemia[63].



Firma autógrafa de Eduardo Lucena.

Fue masón miembro de Logia Patricia[64] pues, aun cuando su nombre no aparece en los cuadros lógicos que se conservan[65], no cabe duda de su pertenencia a la misma a tenor de lo recogido en su documentación interna a colación de la organización por la Patricia del Primer Certamen Literario:

[63] Son bastantes los escritos que apuntan que Lucena, acompañado por Nazario Hidalgo y Ángel Villoslada, invariablemente recorría la población, a las altas horas de la noche, animándola con serenatas, hasta que los primeros rayos de sol los sorprendían, sentados en la acera de la calle de la Feria, ejecutando desde la obra de concierto más difícil hasta la tonadilla popular de moda, abstraídos de cuanto les rodeaba. El *Diario de Córdoba* del 25 de julio de 1880 ("Hace pocas noches hemos oído una cuya orquesta se componía de un violín y una guitarra, pero que verdaderamente tocaban como suele decirse al alma. No pudimos conocer a los nocturnos galanes, pero sí se puede asegurar que no tendrán en sus instrumentos muchos rivales") y del 17 de julio de 1883 ("El viernes por la noche salieron a dar varias serenatas cuatro individuos pertenecientes a la sociedad del *Centro Filarmónico*, componiendo el cuarteto un notable violín y dos guitarras, que acompañaban a una clara y hermosa voz de tenor, que se escuchaba agradablemente en esas tranquilas horas de la noche") parecen referirse a estas escapadas nocturnas.

[64] Una de las cuatro logias junto a la Estrella Flamígera, La Verdad y Espíritu Práctico existentes en sus días en Córdoba y la pionera entre ellas, fundada el 9 de febrero de 1870, que celebraba sus tenidas en la casa situada en el número 29 de la calle Lucano, esto es, la que hace esquina con la plaza del Potro.

[65] Existe un salto importante por pérdida de la documentación que va del 8 de mayo de 1876 al 19 de diciembre de 1881.

> Se escogió como referente la fiesta de san Juan, como fecha más indicada para su celebración por lo que significaba para la masonería (...) Habían previsto grandes actuaciones pero llegada la hora algunas se desvanecían. El 30 de diciembre de 1884, el V. M. comunicó que el hermano Lucena le había manifestado que no podía asistir con la orquesta al certamen anunciado para el día 2 de enero de 1885 por tener en la misma noche velada musical en el Centro Filarmónico. Ante lo imprevisto (...) el Venerable propuso aplazar dicho certamen para el día 5, en cuyo día sí tenía la promesa formal de que podría asistir la orquesta.

Respecto a los hechos que detalla son indubitablemente ciertos, nada dice el *Diario de Córdoba*, como es normal, de la celebración de ese Certamen Literario, pero sí de la velada literario-musical celebrada por el Centro Filarmónico el viernes 2 de enero[66].

[66] Sobre este asunto, con mucho más detalle, *Vid.* ASENCIO GONZÁLEZ, R.: "Relaciones entre la Masonería y el Centro Filarmónico Cordobés (1879-1887)", en *Arte, Arqueología e Historia*, núm. 23-24 (2017), pp. 205-214.

RAMÓN MEDINA,
ESENCIA MUSICAL DE CÓRDOBA
(1891-1964)

ROSA LUQUE REYES
Académica Correspondiente

Llegó a Córdoba con 11 años, un 3 de abril de 1903, procedente de tierras manchegas, pero supo captar como nadie el alma popular de esta ciudad. Enamorado íntimamente de ella, pronto intuyó el latido de sus gentes sencillas y el embrujo de sus rincones de postal, que él recorría de noche para saborear sus misterios sin interferencias. De aquellos silencios insomnes de la madrugada en la ciudad de la Mezquita Ramón Medina sacaba lo mejor de sí, que era un enorme talento musical volcado en sones y letrillas sin pretensión de trascendencia que sin embargo no solo han soportado firmes la erosión del tiempo sino que hoy, más de medio siglo después de desaparecido el maestro, suponen una indispensable fuente etnológica para describir la más genuina esencia cordobesa.

Sus *cancioncillas*, que es como llamaba a sus creaciones sin falsa modestia quien ha pasado a la historia como "el cantor de Córdoba", son "las más conocidas, interpretadas y apreciadas de cuantas canciones se han dedicado a esta tierra". Lo afirma el musicólogo y catedrático de Piano Juan Miguel Moreno Calderón en un documentado estudio sobre Ramón Medina en el que lo describe como "la figura principal de la música popular cordobesa"[1].

De Brihuega a Córdoba

Ramón Medina Ortega había nacido el 7 de junio de 1891 en Brihuega, un municipio de Guadalajara bañado por el río Tajuña y alfombrado con campos de lavanda. Fue el primer hijo -luego vendrían cinco más- del matrimonio formado por el procurador Ramón Medina Atienza y Odalberta Ortega Vigil de Quiñones, una joven de familia aristocrática que tocaba el piano, como muchas damas de la época, y cuyo linaje materno dio nombre a la denominada "casa de los Vigiles"

[1] MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: "Ramón Medina: exaltación de la música popular", en *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Edición de la Obra Social y Cultural de CajaSur. Córdoba, 1999, p. 198.

de aquella localidad, como recordaba su nieto Ramón Medina Hidalgo -quien fuera profesor de piano del Conservatorio y destacado músico cordobés- en una entrevista que tuve ocasión de hacerle para el diario *Córdoba*[2].

Ramón Medina, ante una copa de vino,
toca la guitarra en el santuario de Scala Coeli
durante la romería de 1950. (Foto Ladis).

La profesión del padre obligó pronto a la familia a abandonar la bella población conocida como el Jardín de la Alcarria. Ejercía como oficial de Sala de la Audiencia Provincial de Cáceres cuando un nuevo traslado trajo a los Medina Ortega a Córdoba, y aquí se instalaron -sin saber que ya sería para siempre- en una casa de la calle San Francisco, antes de mudarse definitivamente a la calle Cabezas, según recordaba

[2] LUQUE, Rosa: "La música lo es todo en mi vida", entrevista a Ramón Medina Hidalgo en el diario *Córdoba*, suplemento dominical *Zoco*. Córdoba, 29 de abril de 2001, pp. 5-6.

Miguel Salcedo Hierro en una cálida semblanza del compositor y su época que realizó para las páginas del *Córdoba* con motivo del centenario de su nacimiento[3]. En esa casa se acomodó el matrimonio con sus cuatro primeros hijos, nacidos en Brihuega. Tras Ramón había venido al mundo José, que con el correr del tiempo llegaría a firmar crónicas taurinas como Pepe el Gitano, según recuerda su sobrina nieta Laura Medina López, que, generosamente, nos ha aportado datos y anécdotas familiares junto a curiosos documentos que aún permanecían inéditos. Socialista hasta el tuétano, Pepe Medina Ortega fue secretario de Indalecio Prieto, y tras la Guerra Civil vivió una odisea que lo llevó a campos de concentración africanos y luego al exilio en México, al que marchó sin su mujer y sus hijos. Le seguían en edad Concha y Arturo. Ya en Córdoba nacieron Marcelino y Lola. Esta, de gran belleza, en su juventud fue modelo de una revista de modas, y cuentan que fue una mujer soñadora que acabó perdiendo la cabeza.

Ramón Medina Atienza y Odalberta Ortega y Vigil de Quiñones, padres del compositor. (Fotos del archivo de la familia Medina).

Pero volvamos a 1903, y con ello a la Córdoba que esta familia alcarreña se encontró a su llegada. Así describe el recordado cronista de

[3] SALCEDO HIERRO, Miguel: "El centenario de Ramón Medina (1891-1991)". Artículo publicado por el académico en el diario *Córdoba* dentro de su sección habitual "Cronista de la ciudad". Córdoba, 5 de junio de 1991, p. 72 (contraportada).

la ciudad la sede de la Audiencia que recibió a Medina Atienza como oficial de primera en aquella primavera de inicios del siglo XX:

> Cuando el oficial de Sala, Medina, llegó a Córdoba, estaban dándosele los últimos toques al edificio de la Audiencia, situado en el Gran Capitán, donde hoy se alza la Delegación de Hacienda. Se trata de un palacio sencillo, de líneas sobrias, cuyo centro de fachada estaba coronado por un reloj de tres esferas; de su máquina hacía punto de honor el portero de la Audiencia de entonces, Manuel Medina Estévez, consiguiendo que su obra coincidiera con toda exactitud con la del reloj de la Estación de Ferrocarriles[4].

Años de formación

Ramón Medina siempre se consideró autodidacta, y a veces recordaba con ternura que, siendo muy niño, fue su madre la que le inculcó el amor a la música. Así se lo hizo saber al periodista Francisco Navarro Calabuig en una entrevista que le concedió en 1950, al contarle que su vocación artística le acompañaba desde la infancia: "Mi madre me dio las primeras lecciones de solfeo -evocaba entonces-. Ella tocaba el piano en las veladas familiares, y en estas reuniones me subían a mí a una mesa desde donde improvisaba unos versos alusivos al acto. Tenía yo entonces seis años"[5].

Pero no era del todo cierto que hubiera aprendido en solitario, pues en 1904, al poco tiempo de llegar a Córdoba -ciudad que despertó su entusiasmo musical desde el primer momento- inició sus estudios en la Escuela Provincial de Música, entonces dirigida por el célebre compositor cordobés Cipriano Martínez-Rücker (1861-1924).

Meses antes, con once años, había ingresado en el coro de niños cantores de la Catedral, los famosos seises -llamados así porque solían ser seis, según el diccionario de la Real Academia Española- que cantaban y bailaban vestidos con lujosos trajes antiguos de pantalones abombados, chaquetillas y mallas en celebraciones religiosas como la festividad de la Inmaculada y el Corpus Christi. Formar parte del coro entre 1903 y 1905 le permitió recibir enseñanzas de canto del famoso maestro de capilla, gran músico y compositor Juan Antonio Gómez

[4] *Ibid.*: Artículo citado.
[5] NAVARRO CALABUIG, Francisco: "También la becerrada a la mujer cordobesa tendrá su pasodoble". Diario *Córdoba*: Entrevista a Ramón Medina. Edición del 25 de mayo de 1950, p. 5.

Navarro (1845-1923), su director, cuyas obras sacras y profanas, y sobre todo el villancico titulado *El ruiseñor*, siguen siendo interpretadas cada Navidad por diversas agrupaciones corales de la ciudad y provincia.

Aquel Centro Filarmónico

En cuanto adquirió las primeras nociones musicales, Ramón Medina ingresó en el Centro Filarmónico, al que habría de estar vinculado muchos años, los de la época dorada de la institución. Como señala el historiador Luis Palacios Bañuelos en un libro sobre la entidad[6], el Centro Filarmónico, donde Ramón fue flautín y guitarra, será "el mejor intérprete" de sus canciones, convirtiéndose algunas de ellas a lo largo de los años en "buque insignia de esta institución". Palacios Bañuelos señala, a propósito de la entidad en la época en que abrió sus puertas al joven Medina[7]:

Ramón Medina Ortega, en los tiempos juveniles en que ingresó en el Centro Filarmónico. (Foto del archivo de la familia Medina).

> El repertorio que entonces cultivaba el Centro era, aparte de algunas incursiones en la zarzuela, la música de los maestros Martínez Rücker, Eduardo Lucena y Molina León. Este último le enseñó a tocar la guitarra y despertó en él el interés por lo popular.

Y es que Ramón Medina fue aplicado discípulo de José Molina León (1870-1923), director en aquella época de esta formación musical tan enraizada en la sociedad cordobesa. También recibió enseñan-

[6] PALACIOS BAÑUELOS, Luis: "Ramón Medina y sus canciones cordobesas", en *Historia del Centro Filarmónico de Córdoba 'Eduardo Lucena'. Música, sociabilidad y cultura popular*. Coedición de la Caja Provincial de Ahorros y CajaSur. Córdoba, 1994, p. 164.
[7] *Ibid.*, p. 164.

za de Rafael Rodríguez, a quien Medina recordaba como "gran músico y cantante extraordinario"; y tuvo entre sus condiscípulos a Luis Serrano Lucena, luego director del Centro Filarmónico y del Conservatorio, y a Rafael Millán, autor de la zarzuela *El príncipe bohemio*.

Con Molina León incluso llegó a colaborar en alguna de sus composiciones. Esto le animó a dar los primeros pasos en la creación con sencillas canciones bastante influidas, según Salcedo, por las melodías hispanoamericanas. Tuvo en ello mucho que ver, cuenta el cronista oficial, su gran amigo Casas, "mayordomo del Ministerio de la Marina, que se había instalado en Córdoba después de haber pasado muchos años en América"[8].

Pero sus grandes influencias fueron sin duda Molina León, Martínez Rücker y Eduardo Lucena, a quienes Juan Miguel Moreno Calderón[9] no duda en calificar como "puntos de referencia esenciales en su futura práctica musical, iniciada ya por entonces con pequeñas composiciones populares encaminadas a ensalzar las bellezas monumentales y artísticas de Córdoba". También se ha señalado en él cierto acercamiento a la música de Albéniz, Falla y Turina. Pero dejemos que sea el maestro[10] quien evoque sus primeras canciones:

> Fueron habaneras, jotas corales y otros aires populares muy en boga entonces que dediqué a mi novia, la cual sentía una pasión musical tan grande como la mía. Hasta el punto de que los seis años de relaciones los pasamos cantando ella y tocando la guitarra yo. No tuvimos tiempo de pelearnos -afirma humorísticamente-, y lo mismo nos ocurre hoy.

El caso es que desde el principio sintió un enorme tirón por todo lo popular, lo que no le impedía adentrarse a la vez, eso sí que de forma autodidacta, en los escritos de los clásicos, sobre todo Quevedo y Bécquer; un placer que le acompañará ya toda la vida. Pero a la hora de componer prefería acercarse con sus sencillas melodías y letrillas al pueblo llano, que en seguida las aceptó como suyas, al llegarle interpretadas por las abundantes agrupaciones musicales que animaban las veladas y festejos de aquella Córdoba triste de la postguerra, deseosa de aliviar sus penas en las verbenas de barrio.

[8] SALCEDO HIERRO, Miguel: Art. cit.
[9] MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: *Op. cit.*, p. 199.
[10] NAVARRO CALABUIG, Francisco: Entrevista citada.

La música como vocación, no profesión

Nunca debió de creerse del todo su fama creciente, porque en ningún momento se le ocurrió vivir de la música. De hecho, según contaba Luis Palacios Bañuelos en un interesante artículo publicado en la revista *Córdoba en Mayo*[11], "él reconocía no recibir más allá de 3.000 pesetas al año en la década de los 60 por este concepto".

Arriba, tarjeta de identidad de un joven Ramón Medina en el *Diario de Avisos*, fechada a 10 de abril de 1913. Debajo, el carnet que lo acredita como redactor del *Diario de Córdoba* en agosto de 1930, con la firma del director del periódico, Ricardo de Montis. (Documentos facilitados por la familia Medina).

[11] PALACIOS BAÑUELOS, Luis: "Ramón Medina y sus canciones cordobesas". Revista *Córdoba en Mayo*. Córdoba, 1984, p. 83. (En la citada edición de la revista, que tenía periodicidad anual, no figuran numeradas las páginas, aunque el artículo se corresponde con las 81-87).

Sí que intentó vivir del periodismo, y lo logró durante algunas temporadas. Trabajó en el *Diario de Avisos* en su última etapa, entre 1913 y 1916, año en que cerró esta publicación independiente de breve vida -había sido fundada en 1910 y sufrió varias intermitencias- y se quedó en la calle. Trece años después, en 1929, ingresó en la Redacción del *Diario de Córdoba* (ese sí de larga vida, 88 años, y que no hay que confundir con el *Córdoba* actual, nacido el 25 de julio de 1941). En este periódico, donde trabajó hasta su cierre en 1936, realizó reportajes y crítica de teatro y música.

La verdad es que como redactor Ramón Medina no hizo historia en el rotativo, donde firmaba con el pseudónimo de Mon-Mina. Pero entabló una amistad entrañable con su director, el gran periodista y escritor Ricardo de Montis, autor de ese inigualable compendio de apuntes costumbristas que fueron sus *Notas Cordobesas*. Don Ricardo le ayudó a acercarse más a las tradiciones y al alma inasible de esta ciudad, algo que iba a servirle de mucho para sus composiciones; y él le correspondió con un sincero afecto que fue más allá de la muerte de Montis en julio de 1941. Hasta el punto de que, estando este ya aislado en su casa, enfermo y ciego, Ramón Medina fue una de las escasas personas que lo visitaban para animar su encierro forzoso[12].

Como se ve, el periodismo tampoco le ofreció un medio seguro de subsistencia, por lo que, aunque siempre lo echará de menos, hubo de buscarse la vida por otros cauces, ayudado por su carácter extrovertido y su don de gentes. Acabó trabajando como representante de productos de farmacia y perfumería, aunque era su hijo Ramón quien hacía por él las visitas a los pueblos. Este, recordando los empleos de su padre, contaba en 1988 al periodista Francisco Solano Márquez en una entrevista[13] que, de joven, llegó a ser encargado de una droguería y ortopedia que había en la calle María Cristina, "y gracias a ello se pudo casar,

[12] SALCEDO HIERRO, Miguel: *Ricardo de Montis y Romero. Tiempo. Notas. Recuerdos.* Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1990, p. 101. Se trata del libro con el que el cronista de Córdoba introduce la reedición facsímil de los once tomos de las *Notas Cordobesas (Recuerdos del pasado)*. En ellos Montis fue reuniendo a lo largo de dos décadas -el primer tomo salió en 1911 y el último en 1930- una selección de 445 artículos entre los centenares publicados en el *Diario de Córdoba* entre 1915 y 1929, año en que accedió a la dirección del periódico.

[13] MÁRQUEZ CRUZ, Francisco Solano: "El hijo del cantor de Córdoba". Diario *Córdoba*, suplemento especial de Navidad. Córdoba, 24 de diciembre de 1988, pp. XXIX-XXXI.

pues ganaba 15 o 20 pesetas, que era un sueldo estupendo entonces". "Estas profesiones, que realizó con eficacia -cuenta Palacios Bañuelos, quien menciona también su paso anterior por una notaría y por el Centro Técnico Industrial-, le permitieron vivir dignamente y sin duda fueron para él un medio espléndido de conocimiento de las gentes y costumbres populares"[14].

Con su esposa, Carmen Hidalgo, y su hijo Ramón, de pocos meses. (Foto del archivo de la familia Medina).

Ramón Medina Ortega se casó a los 24 años (el 25 de noviembre de 1915) en la parroquia del Sagrario de la Catedral[15]. Su esposa, Carmen Hidalgo García, era una cordobesa "dulce, guapa y un poco infantil", a decir de su nieta Laura. "Era cuatro años mayor que mi abuelo -añade-, cosa que ella, coqueta, ocultaba siempre". Recién casada, la pareja vivió en la calle Cabezas, donde ambos habían crecido, pues las dos familias estaban avecindadas en este rincón del casco histórico. Luego se asentaron definitivamente en la primera planta de una casa ya desaparecida de la calle Gutiérrez de los Ríos -popularmente conocida por su antiguo nombre de Almonas-, concretamente en el número 46, frente a la calleja Pintor Bermejo.

El matrimonio tuvo cinco hijos. Dos niñas, ambas bautizadas con el nombre de Carmen pero llamadas familiarmente Meli, fallecieron sucesivamente. Pero el primogénito fue Ramón, al que siguió seis años después Rafael, que fue pintor y restaurador, muy amigo de los componentes de *Cántico*, como su hermano mayor, que llegó a poner música a poemas de Pablo García Baena y otros miembros del grupo. Por último vino al mundo diez años después que Ramón otra chica, otra Meli, un apelativo por el que los padres tenían especial querencia

[14] PALACIOS BAÑUELOS, Luis: Art. cit., p. 83.

[15] La partida de matrimonio figura en el folio 4 del libro 27 de Matrimonios de la parroquia del Sagrario de la Catedral de Córdoba. En dicho documento el compositor aparece con el nombre de Roberto Ramón.

a pesar de que parecía unido a la mala suerte. De hecho, el infortunio se repitió con esta tercera Meli, muerta a los 31 años de leucemia. "Aparte de esos golpes de mala suerte, era una familia muy peculiar, con decirte que mi abuelo Ramón era el único sensato de la familia...", comenta Laura riendo.

En cualquier caso, lo que está claro es que fue el gran pilar que sostuvo el armazón familiar. Junto al matrimonio y los hijos vivió siempre Pura Hidalgo, hermana soltera de Carmen, y más tarde "la tía Gloria", vecina de la planta baja incorporada como una hermana más al núcleo familiar. Pero el corazón de los Medina Hidalgo era grande y generoso, y daba para auxiliar de vez en cuando a otros solteros, los tíos Concha, Arturo y Lola, que vivían juntos en una casa de la plaza de las Cañas ayudados por su hermano Ramón, que también socorría a su cuñada, la tía Antonia, cuando su hermano Pepe tuvo que marcharse al exilio.

Ramón Medina, siempre guitarra en mano, posa hacia 1934 con su mujer, Carmen Hidalgo, que lleva a Meli en brazos, y sus otros hijos Ramón (de pie) y Rafael (izquierda), junto a otro niño no identificado. (Foto del archivo de la familia Medina).

En el barrio de San Agustín

Había muchas bocas a las que dar de comer y, por suerte, Ramón Medina Ortega era hombre echado para adelante, bienhumorado y buscavidas. Antes de acabar como agente comercial, había abierto una droguería y tintorería -que traspasó cinco años después- en el barrio de San Agustín, entonces lleno de tiendas, barrio que quedará ya unido para siempre a sus más entrañables afectos. A él dedicaría, entre otras, composiciones como *Nenas de San Agustín* y *Hechicera cordobesa*, una de las más conocidas. Allí, "católico de verdad" que era, "aunque no beato"[16], entabló amistad con los frailes dominicos del convento que se alza en la plaza, orden unida al santuario de Santo Domingo de Scala Coeli y a la famosa romería. A ella Medina dedicó varias canciones, entre las que destaca *Camino del Santuario*, hoy como ayer entonada cada año por los romeros desde las carrozas que suben a esos parajes de la sierra. Sepamos en palabras de don Ramón cómo se gestó la conocida copla, que llegó a ser cantada hasta en Italia[17]:

> (Fue) en 1946, en el seno de un grupo de romeros de Santo Domingo. Tres años después, la copla fue recordada por un azar en la primera reunión de la actual Hermandad del Santísimo Cristo y San Álvaro y definitivamente aceptada como canción de romería. Por cierto -dice- que circunstancialmente me encontraba yo en aquella reunión y me vi obligado a cantarla hasta treinta veces, prolongándose la sesión hasta la madrugada. ¡Todos querían aprenderla!

Lo cierto es que aquella canción, compuesta en ocho horas, no dejó de proporcionarle alegrías. Contaba él mismo la anécdota de que en un viaje a Madrid con su hijo Ramón a principios de la década de los cincuenta fueron invitados a visitar la Facultad de Farmacia, en la Ciudad Universitaria, por los alumnos de tercer curso, que les dieron la gran sorpresa de recibirlos a la puerta del centro entonando su *Camino del Santuario*. En aquel viaje a la capital de España -que aprovechó para presentar en varios círculos artísticos al hijo como músico y colaborador suyo- tuvo la oportunidad de que la gran doña Concha Piquer -entonces todavía Conchita, pero en la cima de su fama- escu-

[16] MÁRQUEZ CRUZ, Francisco Solano: Entrevista citada, p. XXX.
[17] NAVARRO CALABUIG, Francisco: Entrevista citada.

chara un amplio repertorio de sus obras[18]. Le gustaron tanto a la cantante que se ofreció a grabar un disco con algunas de ellas, aunque al final la idea no cuajó.

Volviendo a San Agustín, otros vínculos personales que ataban amistosamente a Medina a este típico rincón del casco antiguo -aunque, como queda dicho, la familia vivía en la calle Almonas, en el cercano barrio de San Andrés-, los cuenta Salcedo Hierro con gracia en el referido artículo[19]:

> En aquellos años, Ramón Medina ya había escogido el barrio de San Agustín como símbolo de su música cordobesa. A ello contribuía su amistad con Pepito el de El Metro, que regía aquella tienda de tejidos del barrio y que era ocurrente y muy aficionado a las coplas; y el maestro Obregón, barbero instituido en las Rejas de Don Gome, también cantor de letrillas deliciosas, que presumía de ciclista y que se apuntaba el primero a todas las carreras aunque luego no se presentara a ninguna. Ramón llegó a ser amigo de todas las personas del barrio.

La peña El Limón

En la calle Montero, corazón carnavalesco de San Agustín, estaba y -aún continúa aunque muy venida a menos-, la taberna Casa Pancho, entonces regentada por Luis Jiménez Gavilán. En su patio -más bien patinillo, porque es minúsculo- hay un limonero en torno al cual se reunían don Ramón y un grupo de amigos cuando no se refugiaban del mal tiempo en una amplia sala del local. Muchos de ellos eran miembros del Centro Filarmónico, y todos practicantes de esa religión llena de ritos -entre ellos no faltaban los peroles en el campo- llamada "cordobesismo". El maestro Ramón, muy aficionado a las expansiones de tertulia y camaradería tras la dura jornada laboral, solía estrenar junto a los amigos sus obritas, y a veces hasta las improvisaba, siempre acompañándose de rasgueos de guitarra. Y entre todos ensayaban letra y música antes de convertirlas en patrimonio de Córdoba. Aquella tertulia acabó en 1934 constituida en la peña El Limón, en honor del

[18] NAVARRO CALABUIG, Francisco: Entrevista citada. Refiriéndose al repertorio que mostró a Concha Piquer, Ramón Medina enumera las siguientes canciones: "Campanas de la Mezquita", "La arropiera", "Juanito el Chocolatero", "Plaza de los Dolores", "Serenata a la Mezquita" y "Los piconeros".
[19] SALCEDO HIERRO, Miguel: Art. cit.

árbol que se nutría de la más pura savia de esta tierra. Y ya en la década de los sesenta, en un intento de incorporar las voces femeninas a las interpretaciones de la peña, el maestro Ramón preparó un coro de 16 chicas, a las que llamó Las Nenas de San Agustín, a las que su mentor se refería elogiando que "cuando se agrupan ellas y los cantores de la peña El Limón se forma una composición algo magnífica, exquisita", según dejó dicho a Juan Montiel Salinas[20].

Luis Palacios, haciéndose eco de las palabras del compositor, señala que la finalidad de la peña era la de "sostener la amistad y continuar las tradiciones musicales de Molina, Lucena, Martínez Rücker y Paco Romero", además por supuesto de "exaltar todo lo que formara parte del espíritu de Córdoba".

> A la peña acudía el maestro Ramón con sus amigos todos los días a partir de las 8 de la tarde, una vez finalizada su jornada laboral, y allí permanecía, hasta primeras horas de la madrugada en ocasiones, ensayando las creaciones del maestro. La peña, como tantas otras de Córdoba, se regía por la amistad y el buen entendimiento, y norma de oro era que nadie podía llegar a embriagarse a riesgo de ser expulsado. La prensa local de todos estos años recoge con frecuencia las visitas que propios y extraños hacían a la peña "El Limón"[21].

En un amplio artículo del diario *Córdoba*[22], el periodista Manuel Medina González evoca con nostalgia el ambiente de la peña, de la que cuenta que "llenaba con su música y sus canciones a Córdoba de cabo a rabo, y entraba por los senderos de la campiña y la sierra, don-

[20] MONTIEL SALINAS, Juan: *Córdoba y sus peñas. 1951-1976.* Imprenta San Pablo, Córdoba, 1977.

[21] PALACIOS BAÑUELOS, Luis: Art. cit., p. 81.

[22] MEDINA GONZÁLEZ, Manuel: "Ramón Medina y las peñas". Diario *Córdoba.* Suplemento dominical. Córdoba, 22 de febrero de 1987, p. VII. En el artículo, su autor menciona a algunos de los integrantes de la peña El Limón, cita que recogemos a beneficio de inventario: "Ramón Medina había constituido una masa coral de unas veinte personas, formada por los siguientes peñistas: Rafael Cantueso Arenas, Juan Díaz Muñoz, Antonio Soto Costi, Luis Velasco Arenas, Manuel Segorbe Entrenas, Enrique Jiménez Gavilán, Andrés Galán Díaz, Andrés Redondo Perlavo, José Calvo Herrero, Braulio Enrique Ruiz, Rafael Aparicio Aparicio, Rafael Marín Llamas, Emilio Fernández Caravaca, José Miguel Álvarez, Eduardo Fernández Caravaca. La parte instrumental musical era servida por Ramón Medina y Rafael Marín, que tocaban la guitarra, y José Márquez, el laúd".

de los peroles tenían características de premios por llegada final a una meta placentera". El mismo reportero compartió a veces aquel ambiente peñístico de los años cincuenta y sesenta por invitación de su amigo -que no pariente, aunque se apellidaran de igual modo-. Y hasta se animó en alguna ocasión a llevar compañía, como cuando se presentó con un amigo americano para instruirlo sobre las más genuinas tradiciones cordobesas. Así lo relata Medina González:

> (…) Cierto día [Ramón Medina] me dijo: Tocayo, me agradaría que fueras esta noche a la peña, que vamos a estrenar una canción mía, y además, no faltará quien cante y mueva los *pinreles*. Naturalmente que fui a aquella fiesta que duró hasta que clareaba el día y que fue el acabóse de la alegría y del olvido (…). Mas como antes de asistir a aquella fiesta inolvidable pensé que había de ser, como fue, lo nunca visto ni oído, me atreví a invitar por mi cuenta a un amigo norteamericano, Mr. Dale Brahum, ingeniero e hispanófilo, que fue bien acogido y hasta celebrado en la peña. Al enterarse por él el maestro Ramón de que conocía la música y sabía rasguear la guitarra, cosa que aprendió en la Argentina, le puso en las manos una de las guitarras que tenía de repuesto.

Y en agradecimiento a aquel y otros gestos hospitalarios del maestro Ramón, Manolo Medina, rapsoda y gran dinamizador cultural de la Córdoba de entonces desde las páginas del periódico, donde en otras ocasiones firmaba con el pseudónimo de Juan Latino, le dedicó esta coplilla:

> Ramón Medina, pequeño,
> pero de gran corazón,
> que puso en la boca el sueño
> de la copla y la canción.
> En su capilla de canto
> de la peña del Limón
> con apostura de santo
> fraguaba la luz del sol.
> Con un grupo de cantores,
> obreros de oficios varios,
> nos hacía los honores
> líricos extraordinarios,
> con amores y con flores
> y con motivos lunarios.

De noche, con las estrellas,
allá, en calle Montero,
se cantaban las querellas
del amor repajolero.

Ramón Medina con amigos de la peña El Limón, por él fundada.
(Foto del archivo de la familia Medina).

"Él decía que era muy sano hacer música después de trabajar", contaba su hijo a Francisco Solano Márquez[23] ante la estatua dedicada a su padre en la plaza de San Agustín. Ramón Medina Hidalgo recordaba entre aquellos peñistas al estanquero Rafael Marín, que también tocaba la guitarra, y a Pepe Molina.

Pepe Molina Prieto será el principal impulsor de la peña a partir del fallecimiento del maestro Ramón en 1964. Su marcha dejó en cierta forma huérfanos a sus compañeros y más bien con pocas ganas de cantar. De hecho, la peña prácticamente se deshizo, pero amigos del

[23] MÁRQUEZ CRUZ, Francisco Solano: "Monólogo evocador de Ramón Medina ante el busto de su padre", pieza auxiliar de la entrevista citada, p. XXX.

maestro como los hermanos Fernando y Juan de Dios Guzmán, Antonio *El Lata*, Cantueso y los jóvenes Antonio Blanco y el citado Pepe Molina -que había entrado a formar parte de la peña con 12 años- mantuvieron viva la llama en su recuerdo.

Molina, también él compositor de lírica popular muy influenciado por el maestro, será el primer presidente de la entidad refundada en 1974 con el nombre de Peña Cultural El Limón. Más conocida por Amigos de Ramón Medina, desde aquellos primeros años setenta la formación ha paseado sus altibajos por otras sedes como la taberna La Paz, el bar Los Mochuelos, la taberna Las Beatillas o compartiendo espacio en San Agustín con la peña Los 8 Amigos, entre otras sedes. En 1990 el grupo creó su propia coral, que desde entonces viene ofreciendo en las noches de primavera serenatas en las más típicas plazas de la ciudad -también en otros puntos de Andalucía- con el mismo espíritu de amor a Córdoba que les inspirara el maestro Ramón[24].

Córdoba, una pasión infinita

Toda la trayectoria vital de Ramón Medina Ortega está transitada por un inmenso amor a la ciudad que lo acogió. Sus barrios de siempre -él no llegó a ver el despliegue hacia las afueras-; sus monumentos; sus tradiciones; sus tipos, cuanto más populares mejor, como los piconeros y gitanillos con quienes tan a gusto se sentía[25]… todo le suponía una cantera inagotable de motivos musicales. Como tantos otros pre-

[24] En su página web, los Amigos de Ramón Medina hacen toda una declaración de principios acerca de los fines que los mueven. "Seguimos cantando a Córdoba, a su Custodio, a sus patios, a sus monumentos, a sus calles, a sus barrios, a sus pintores, a sus toreros, a nuestras viejas costumbres, conservando la misma idea y estilo que dejaron nuestros antecesores, es decir, con sencillez y naturalidad para que estas canciones las cante el pueblo llano y sencillo, y sobre todo, a la mujer cordobesa, la joya más preciada de la tierra de los orífices". Y añaden para sus seguidores en versión digital -la tradición no está reñida con las nuevas tecnologías- un fragmento de su himno: "Los amigos de Ramón Medina / no cuentan tiempo ni edad / porque tienen por virtud / el cantar y más cantar / con eterna juventud / a su Sultana inmortal".

[25] NAVARRO CALABUIG, Francisco: En la citada entrevista publicada en el diario *Córdoba* en 1950, Ramón Medina habla con entusiasmo de sus excelentes relaciones con el pueblo gitano, expresándose del siguiente modo: "Asistí a sus fiestas, y luego de saturarme quise trasladar al pentagrama aquel mismo ambiente. Estos hombres vinieron a mi casa cuando estuve enfermo el invierno pasado, interesándose continuamente por mi salud".

tendientes de entonces, Ramón Medina cortejaba a su enamorada de noche. Noctámbulo y hombre tendente a la bohemia dentro de un orden, le gustaba pasear por Córdoba bajo las estrellas, para entregarse luego a un sueño ligero del que extraía las melodías que le rondaban por la cabeza y corriendo las anotaba antes de que se le olvidaran. Así lo relataba él mismo: "En la cama, al despertar, a eso de las cinco o seis de la mañana, es el momento de la inspiración; y lo aprovecho siempre teniendo a mano papel de música, que llevo en los bolsillos a todas partes"[26].

Luego, en los ratos libres que le dejaba su trabajo, daba a aquellas composiciones carta de naturaleza algo más formal, ya en la habitación que le servía de estudio en su casa de la calle Almonas. Una estancia que el periodista Navarro Calabuig dejó descrita de la siguiente manera[27]:

> La habitación es lugar de estudio y trabajo, sobria y graciosamente amueblada, en la que destacan a primera vista tres cosas, el Crucifijo, el despacho y el piano, es decir, tres grandes amores del maestro Medina: el amor a Dios, supremo Creador de armonías, el amor al trabajo profesional y el amor a la música, que con el periodismo constituyen las dos inclinaciones fundamentales de su vida.

De aquella vivienda guarda recuerdos entrañables su nieto, tercera generación de *Ramones* Medina, periodista radiofónico y músico. "Recuerdo a mi abuelo sentado en un rincón de la luminosa galería principal de su casa de Gutiérrez de los Ríos, galería con ventanales al patio, en la que solíamos jugar mis hermanas y yo en Navidad, con los juguetes que traían personalmente a esa casa los propios Reyes Magos, que eran amigos de mi abuelo disfrazados de Sus Majestades de Oriente", contaba a quien esto escribe en una reciente conversación. "Entrar en el cuartito donde guardaba el material farmacéutico y de droguería también era casi obligado -continúa Ramón Medina López-. Era extraño, pero me gustaba curiosear en aquellas estanterías hasta el techo repletas de frascos y cajas. Éramos unos privilegiados y mi abuelo una persona muy querida".

[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*

El compositor junto a su hijo Ramón, profesor de piano en el Conservatorio (de pie), y el periodista Francisco Navarro Calabuig, durante una entrevista en la casa de la calle Gutiérrez de los Ríos. (Foto del diario *Córdoba*).

Pero estábamos en el cuarto de trabajo de aquella casa, porque pasado el tiempo, cuando Ramón Medina hijo (padre de Ramón y de Laura) se destapó como otro gran músico, él sí con formación académica, ambos se reunían en esa misma habitación para trabajar juntos. Porque es justo decir que Ramón Medina Hidalgo, gran compositor y director del Orfeón Cajasur fallecido en 2012, ha sido el mejor guardián del legado musical del padre, que dejó fijado para la posteridad y adaptó a la orquesta. Así explicó él a la autora de este texto en qué consistía la colaboración entre padre e hijo[28]:

> Él se concretaba en su arte de melodista, y luego yo, cuando fui mayor y aprendí música, le hacía los arreglos para acompañamiento de piano y voz. Él me decía: "Oye, Ramón, se me ha ocurrido esta letra, a ver…". Sabía algo de música, pero el que le escribía las composiciones era yo. Le hice después los arreglos para ronda-

[28] LUQUE, Rosa: Entrevista citada, p. 5.

> lla. Él me decía: "Mira, niño, qué letra se me ha ocurrido, que ya mismo está aquí la romería". Me la cantaba y yo cogía mi lápiz y pum, pum, pum, pum, pum. La iba escribiendo para que no se perdiera. Y así hasta que se hizo un libro bastante importante sobre sus canciones, que tocaban desde lo más histórico a lo más popular, porque su amor por Córdoba lo abarcaba todo.

Letras y músicas para el recuerdo

Se refería el compositor al libro *Ramón Medina y sus canciones a Córdoba*[29], con introducción de Luis Palacios Bañuelos[30] y una amplia selección de letras de canciones (38 en total) con caligrafía musical del propio Ramón Medina Hidalgo. En dicha publicación Palacios Bañuelos traza un recorrido por los temas que inspiran al autor, estableciendo una clasificación de los mismos. Habla en primer lugar de la nostalgia, y destaca en ese aspecto la canción *Noches de mi Ribera*, "que en ritmo de pasodoble-seguidilla añora volverlas a vivir". He aquí íntegra la canción, tan conocida que la adoptó por nombre un grupo musical cordobés fundado en 1996, cuyos miembros, todos varones, ofrecen sus actuaciones ataviados con capa y sombrero cordobés. Más "cordobesismo" no cabe[31]:

Noches de mi Ribera

Si el puesto es de tu abuela, deja María,
deja María, deja María,
que venda como pueda sus arropías,
sus arropías, sus arropías.
Que una perrilla es poco
bis
poco dinero, poco dinero,
para ver tan cerquita
tus ojos negros, tus ojos negros.
Rafalita no tomes más sofocones,

[29] PALACIOS BAÑUELOS, Luis, y MEDINA HIDALGO, Ramón: *Ramón Medina y sus canciones a Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1990.
[30] *Ibid.*: Luis Palacios titula su exordio "Ramón Medina, cantor del pueblo cordobés", pp. 7-12.
[31] *Ibid.*, pp. 131.

más sofocones, más sofocones,
porque anoche tu novio fue de melones,
fue de melones, fue de melones.
Bebe agua en "La Chorrera",
bis
agua fresquita, agua fresquita,
que cura bien las penas
si son chiquitas, si son chiquitas.

Caracolera linda, échame un plato,
échame un plato, échame un plato,
que los pruebe mi novio que es un pazguato,
que es un pazguato, que es un pazguato,
a ver si con el caldo de cornetillas
bis
de cornetillas, de cornetillas,
se le alegran al pobre
las pajarillas, las pajarillas.

Noches de mi Ribera,
de mi Guadalquivir,
junto a la arropiera,
con su jarrera, con su candil.
Noches de mi Ribera,
de mi Guadalquivir,
¡Ay, Julio, quién pudiera volverlas a vivir!

Otro tema que Palacios destaca es la tradición cristiana, a la que Ramón Medina dedica numerosas composiciones entre las que brillan especialmente los villancicos, de tan hermosas cadencias y tan afines al espíritu del pueblo de Córdoba que aún hoy no hay coral que los olvide llegada la Navidad. He aquí la letra de uno de los más afamados, todo un compendio de costumbres y tipos que ya son historia, *Nochebuena cordobesa*[32]:

[32] *Ibid.*, p. 56. Otros títulos recogidos en el citado volumen son: *Las campanas de la Mezquita, La cuesta del Reventón, Abre ventero la puerta, El portillo, Ni ventana ni balcón, Lunita clara de los plateros, Noche, El hatillo, Aurora boreal, Echa vino, manijero, La Perla mejor* y *Viejecito de las gachas.*

Nochebuena cordobesa

Esta noche, la Casa de Paso
de La Lagunilla
va a tener que ver,
va a tener que ver…
Varios patios con grandes candelas,
mozuelos, mozuelas,
que al son de panderos
y al son de almirez,
cantan villancicos
al Niño Manuel,
al Niño Manuel.
El gran Rafael Molina,
que asiste a la diversión,
prendido de la esclavina
lleva más de un corazón.
La "Breva" reparte
el rico alfajor,
la "Pilinda" el vino
y otras el turrón…
Y no faltan los roscos de miel…
Que esta noche la casa de paso
de La Lagunilla
va a tener que ver.

Antes que den las doce
van los vecinos,
van los vecinos,
a la Misa del Gallo
de Capuchinos,
de Capuchinos.
Llevan bajo la capa
-cosa corriente-
dos botellas de vino,
dos de aguardiente,
dos de aguardiente.

Esta noche la Casa "e" la Fuente
tiene mucha gente
dispuesta a cantar,
dispuesta a cantar…
Allí están los toreros mejores,
buenos cantaores,

buenos tocaores,
que van a empezar
diciendo coplillas
de la Navidad,
de la Navidad.
Al bajar los escalones,
Rafael Guerra "Guerrita",
suspira por los rincones
más de una mujer bonita.
El "Melo" y "Manene"
qué bien han cantao…
"Onofre" y "Carrara"
ya están preparaos…
"Habichuela" los va a acompañar…
Que esta noche, la Casa "e" la Fuente
tiene mucha gente
dispuesta a cantar…

Antes que den las doce… etc.

Curiosa foto que muestra el gran sentido del humor del maestro Ramón, quien posa distendido sobre la hierba protegiéndose del sol con un gran sombrero de paja mientras sostiene en pie su guitarra. (Foto del archivo de la familia Medina).

Asuntos de su predilección fueron también, siguiendo el esquema de Palacios, las tradiciones populares, tales como los patios y las cruces ("Tu Cruz de Mayo es un cielo / chiquito, que Dios hizo / y lo puso en nuestra suelo", de *Cruz de Mayo*) y la mujer cordobesa, a la que siempre bienhumorado, el bueno de don Ramón no cesaba de piropear, en un tiempo en que hacerlo no rozaba "lo políticamente incorrecto" sino todo lo contrario. Y, como ejemplo, su célebre canción *Cordobesita*[33], una de las más tarareadas por muchos, cuya letra reproducimos:

Cordobesita
I
Cordobesa de mi amor,
hoy alegras los pinares
con tu gracia y tu candor
para llevarle una flor
a la Virgen de Linares
y rezarle una oración.

Por el "Puerto de la Salve",
cordobesita de rostro hermoso,
te dije con la mirada,
cordobesita, que estoy celoso.
El sol que te está besando,
cordobesita, lanzó un suspiro,
prefiero que esté nublado,
cordobesita, cuando te miro.

II
Un romero te pintó
con vestido de lunares
y otro de ti se prendó
la mañana que te vio
camino de "Linares"
y así te piropeó.

(Estribillo)

[33] *Ibid.*, p. 37.

III
De soldado triunfador
llevas la cara, romero,
saltarín el corazón,
en el alma devoción,
y en los labios un "Te quiero"
envuelto en esta canción.

(Estribillo)

IV
Mozo bueno cordobés,
llévame con tu caballo,
que a la Virgen quiero ver
y le tengo que ofrecer
con las rosas del Rosario,
los claveles de mi fe.

(Estribillo)

Esta popular tonadilla en honor de la mujer cordobesa -hay otras muchas que son auténticas declaraciones de amor hacia las hembras morenas y de ojazos negros, como salidas de un lienzo de Julio Romero[34]- entronca con otro de los temas predilectos del compositor, las romerías. En el citado libro antológico, que las clasifica por canciones de romería, canciones navideñas y canciones variadas, se recogen doce títulos de las primeras. Son los siguientes: *Nenas de San Agustín, La Hermandad Chiquita, Al Cristo de Scala Coeli, Romancillo del almendro, Santuario cordobés, Himno a San Álvaro, Cordobesita, Arroyito de Linares, Ofrenda a Nuestra Señora de Linares, Romería de Pedroches* y *Arroyo de Corcomé*. Todas ellas, naturalmente, enca-

[34] Julio Romero es un personaje recurrente en muchas de las canciones de Ramón Medina, pues este veía en el pintor, amigo suyo, el más fiel ejemplo del alma cordobesa, reflejada tanto en la forma de ser e incluso vestir del artista como en las mujeres retratadas en sus cuadros. Sirvan de ejemplo tonadillas como *La Niña de la Ribera* ["(…) La Niña de la Ribera, / que pintó Julio Romero, / pela la pava en la reja / con un chavalillo / que es banderillero (…)"], *La chiquita buena* ["¿Qué flores tiene mi reja, / que me sale un pretendiente, / viene la primera noche / y no vuelve a la siguiente? / Esta duda, Rosario contó / al pintor que la inmortalizó (…)"] o *Capa y sombrero*, esta última con letra de F. Arévalo ["La capa airosa, ancho el sombrero, / palabras y hechos muy campechanos, / con paso firme Julio Romero / va por la plaza de los Gitanos (…)"].

bezadas, cómo no, por la popularísima *Camino del Santuario*, con música de pasodoble y letra que dice así[35]:

Camino del Santuario
I
Caminito de Santo Domingo
te vi una mañana florida de abril,
con pañuelo de talle, precioso,
que lucía airoso tu cuerpo gentil.
La romería va en caravana,
muy de mañana, para rezar,
desde el Calvario, hasta el Santuario,
el Santo Rosario con fe y con piedad.
Y tras el eco de las oraciones,
se escuchan canciones
de amor y de paz.

Hechicera cordobesa,
nacida en el barrio
de San Agustín,
que llenas la romería,
de luz y alegría
y risas sin fin.
Si al mozo que te da "achares"
lo ves con otra bailar,
cántale por soleares,
que son de tus lares
el mejor cantar.

II
Una nena de cara morena,
con ojos de pena, se siente cantar
la saeta que envía a la Virgen,
como despedida al pie del altar.
El sol se esconde,
declina el día,
la romería va a retornar,

[35] PALACIOS BAÑUELOS, Luis, y MEDINA HIDALGO, Ramón: *Op. cit.*, p. 17.

y la guitarra vibra sus bordones,
y en sus vibraciones parece llorar,
y en los caminos, ecos vespertinos
de sones divinos, nos traen al cantar.

Hechicera cordobesa…etc.

El maestro Ramón aparece en esta simpática imagen cedida por la familia sesteando en un sillón de mimbre, con un cántaro de agua fresca al lado para aliviar los rigores del verano cordobés.

Por último, el repertorio de Medina, integrado por más de 200 canciones, reserva un amplio apartado para "tipos y caracteres cordobeses", y hasta recurre a palabras y géneros inventados como las *ferialas* y las *cordobesanas* (este término debido a Diego Ruiz) para prolongar sus piropos a la ciudad. Este capítulo abarca desde el pintoresquismo de gitanos y piconeros, a los que llegó a conocer bien, a los guiños y halagos que dedica a sus contertulios (*Los muchachos de Ramón Medina*) y su peña (*Villa Limón*). Sin olvidar a toreros, flamencos, personajes modestos como segadores y arropieras o históricos como la canción dedicada al Gran Capitán, con letra de Miguel Salcedo Hierro, quien narraba de este modo cómo surgió la espontánea colaboración entre ambos[36]:

> Él solía hacer la letra y la música. Que yo sepa, solamente en seis ocasiones tomó letras de otros autores: cuatro del poeta Francisco Arévalo, su fraternal compañero: *Serenata a la Mezquita*, *Reza a la Dolorosa*, *Juanillo el Chocolatero* y *Capa y sombrero*; una,

[36] SALCEDO HIERRO, Miguel: Art. cit.

> de Manuel Jiménez, *Canción de los pinos*, y otra de mi propia cosecha, titulada *Al Gran Capitán*. Puedo contar la historia de esta última. Yo iba mucho a su casa, por mi amistad con su hijo Ramón; ambos éramos colaboradores, e incluso habíamos estrenado juntos una zarzuela llamada *Aventuras del Príncipe Jazmín*. Un día me presenté llevando la letra de *Al Gran Capitán* para que le pusiera música mi amigo Ramón. Me recibió el maestro, porque su hijo no estaba, y a él le entregué mi trabajito. Cuál fue mi sorpresa cuando, a los pocos días, me llamó para cantarme la canción, ya compuesta.

Poesía de lo cotidiano

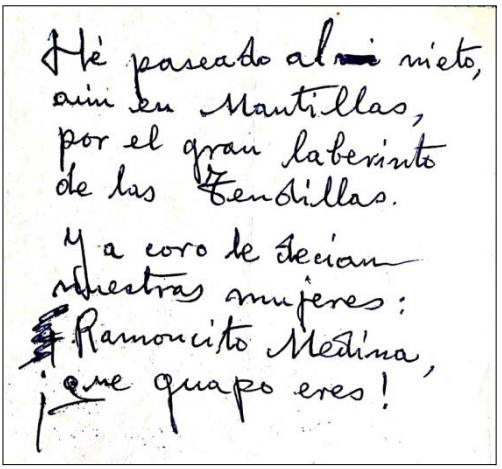
Como se ve, no había perfil, lugar ni detalle relacionado con Córdoba y sus gentes que escapara a lo que Juan Miguel Moreno Calderón denomina la "vena poético-melódica" de don Ramón, "expresión de un arte vivo y sencillo -afirma-, cuya única pretensión era conectar con quienes se compartía"[37]. Y es que, según explica el musicólogo y académico en la semblanza que traza de Medina en su libro *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*[38], el secreto de aquellas creaciones literario-musicales que empezaron a divulgarse hacia 1949 y que al poco tiempo tarareaba todo el mundo, la clave de esa música "siempre envolvente, entrañable y llena de ángel", está en "una vena melódica, fresca y espontánea que, lejos de rebuscamientos o artificios vacuos, solo pretende ser comunicativa. El buen acoplamiento de letra y música, una gran dosis de lirismo y gracia, y la ausencia de retórica alguna hacen el resto".

Así, con naturalidad y sin aparente esfuerzo -no parece que fuera uno de esos cantautores que sufren componiendo-, Ramón Medina fue conformando "un colorista mosaico tejido de aires musicales muy nuestros", melodías con aroma a pasodoble, pasacalle o seguidilla, o con cadencias aflamencadas por bulería, soleá o petenera, sin olvidar géneros como el himno, la marcha y por supuesto la serenata.

Y junto a la melodía pegadiza, la poesía de lo cotidiano. Su hijo Ramón Medina Hidalgo, considerado uno de los más grandes compositores que dio Córdoba en el siglo XX (sobre todo en música sacra y polifonía), cuando se le preguntaba si había intentado continuar la

[37] MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: *Op. cit.*, pp. 198.
[38] *Ibid.*, p. 200.

línea musical del padre, lo negaba con estas palabras: "En las canciones de mi padre nacían a la vez la música y la poesía, y eso es muy difícil de continuar. Se habla mucho de la música de mi padre, pero hay que fijarse detenidamente en los textos, que para mí son una auténtica maravilla, porque con palabras muy llanas y sencillas describe el ambiente y la historia"[39]. Un cóctel infalible para llegar al corazón de la gente.


He paseado al nieto,
aún en Mantillas,
por el gran laberinto
de las Tendillas.
Y a coro le decían
nuestras mujeres:
¡Ramoncito Medina,
¡qué guapo eres!

Manuscrito de una divertida cancioncilla dedicada por el compositor a su nieto Ramón. (Foto del archivo de la familia Medina).

Palabras llanas y sencillas como él mismo, porque el maestro Ramón fue un tipo modesto y simpático, amigo de sus amigos y de trato campechano con todo el mundo. Un hombre bueno al que no se le subían los humos a la cabeza por sus muchos éxitos, que bien podían reconfortarle el ánimo pero que en nada le alegraban la billetera. Completamente desprendido en todo lo relacionado con su pasión por Córdoba, nunca le pesó el poco provecho económico que obtuvo de su talento artístico. Para sacar adelante a la familia, numerosísima por propios y allegados como se ha visto, se valía de su otro arte, el de saberse comunicar con todo bicho viviente gracias a su ingenio y salero, que de tanto le sirvieron en su profesión de agente comercial. Como ejemplo, sirva la transcripción de la carta mecanografiada que Medina dirigía en junio de 1952, con contundente gracejo versificado, a uno de los médicos que integraban su clientela[40]:

> Querido Don Nicolás:
> Ya sabe de mi solera:
> no me gusta ser gotera
> ni abusar de la amistad.

[39] MÁRQUEZ CRUZ, Francisco Solano: Entrevista citada, p. XXXI.
[40] Carta facilitada a la autora de este trabajo por Laura Medina, nieta de Ramón Medina Ortega.

Cuando tengo, de verdad,
alguna medicación
que merezca su atención,
se la procuro enviar.
Mas ocurre en Clorofarm,
(nueva cloromicetina
que representa Medina),
que muestras no pueden dar.
Pero yo debo lograr
mercado para esta droga,
que en América está en boga
y a mí me puede bogar.
Me puede hacer prosperar.
Es decir, darme sustento
para el medio regimiento
que tengo que alimentar.
Ya se estará sonriendo.
Ya me estará perdonando
la forma de ir trabajando
y mi modo de ir viviendo.
Y… ahora exclamo, agradeciendo
¿Clorofarm va recetando?
Pues yo seguiré cantando
hasta que me esté muriendo.

Adiós al "bardo de la cordobesía"

La muerte le llegó el 1 de noviembre de 1964, domingo, disfrazada de un infarto fulminante. Era uno de tantos domingos en que la familia al completo solía reunirse para almorzar con los abuelos en la casa de la calle Almonas, en cuya luminosa galería de la primera planta jugaban los niños mientras don Ramón, sentado en un sofá, les ofrecía caramelos mentolados *Pictolín*, que siempre llevaba en los bolsillos para aclararse la garganta. Cincuenta y cinco años después, su nieto Ramón aún recuerda aquella fatídica fecha:

> Estuvimos allí casi todo el día, y al volver a nuestra casa de Cañero, entrando, sonó el teléfono y no eran buenas noticias, porque a mi padre le cambió la cara. Le dijeron que el abuelo se había puesto muy malo, así que nos dejaron con una vecina, y mi padre y mi madre se marcharon corriendo. Creo que no quisieron decirle por teléfono que su padre ya había fallecido.

Pero no solo la familia quedó desolada por su pérdida. La muerte de Ramón Medina Ortega vistió de luto a toda la Córdoba que tanto había amado y cantado. Juan Miguel Moreno Calderón, refiriéndose a esa "pérdida sentidísima", alude en la citada semblanza del maestro a los muchos testimonios de dolor surgidos en los días siguientes a su muerte; y destaca el artículo necrológico que le dedicó el entonces director de la Real Academia, Rafael Castejón, en el *Boletín* de la entidad, que tituló "In memoriam. El bardo de la cordobesía"[41]. En él, el gran humanista coloca a Ramón Medina junto a Lucena, Molina León y Martínez Rücker "en la gloriosa nómina melódica que definió el alma de la cordobesía". Y recordando las muestras colectivas de dolor registradas aquellos días en la ciudad, expresa lo siguiente:

> (…) Cuando en el atardecer de aquel domingo de Todos los Santos el alma del maestro Medina acabó de volar a las regiones superiores, y la noticia cundió por la ciudad, asomaron lágrimas en los ojos de las chiquitas buenas, y de las nacidas en San Agustín, y en la cordobesita de rostro hermoso, y en la que tiene su cuerpo hecho con ramos de flores, y en tantas otras que la musa popular de Ramón Medina idealizó con pincelada mágica (…). Fue un bardo de la cordobesía, un cantor de las glorias más íntimas y puras del alma popular de esta ciudad varias veces milenaria, cuya luz interior solo alcanzan a ver los elegidos.

La hora de los reconocimientos

A partir de entonces, la figura del maestro Ramón continuó ensanchándose, y aunque en vida había recibido el apoyo popular que le hizo sentirse querido por su ciudad de adopción, los homenajes se sucedieron a título póstumo. Antes, por suerte, había tenido ocasión de saborear personalmente el reconocimiento oficial de la ciudad, que el 18 de mayo de 1955 le otorgó un cálido espaldarazo en el Gran Teatro. En aquella extraordinaria función se escenificaron sus creaciones más populares bajo la dirección de Miguel Salcedo Hierro. El progra-

[41] MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: *Op. cit.*, p. 200. El autor se hace eco de las sentidas palabras de Rafael Castejón y Martínez de Arizala "por su alta significación cultural", y en el apartado de "notas" remite para su lectura íntegra a "In memoriam. El bardo de la cordobesía". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* número 86. Córdoba, 1964, pp. 268-270.

ma de tan señalada gala[42] contó con los actores José Herrera Duchemín y Mary Ferrer; el baile de Maruja Cazalla y Emilia Zambrana; las voces de Carlos Hacar, Rafi Sánchez y hasta de Meli Medina Hidalgo, que al parecer entonaba con mucha gracia las canciones del padre; al cante actuó Luis Aceta y a la guitarra Francisco Ruz, además de la Rondalla González y coros y orquesta dirigidos por su hijo Ramón.

Ramón Medina agradece con la lectura de unas sentidas palabras la concesión de la Medalla del Mérito de la ciudad. (Foto del diario *Córdoba*).

Tan espléndido homenaje artístico se completó cuatro días después, el 22 de mayo[43], con un multitudinario banquete celebrado en la antigua plaza de toros de Los Tejares al que no faltó ninguna autoridad. A los postres, el gobernador civil José María Revuelta impuso a un Medina emocionado la Encomienda de Alfonso X El Sabio. Asimismo, fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Córdoba y Socio de Honor de la Asociación de la Prensa. Sin embargo el Ayuntamiento no se mostró todo lo generoso que podía esperarse

[42] *Ibid*., p. 199.

[43] Aquel 1955 resultó ser un espléndido año para Ramón Medina Ortega, pues aparte de los homenajes que se le tributaron salió a la luz el libro *Canciones populares de Córdoba originales de Ramón Medina*, impreso en Córdoba por Tipografía Artística.

con el cantor de Córdoba, pues aunque le concedió la Medalla del Mérito de la Ciudad, en su categoría de bronce, le hurtó la mayor de sus ilusiones, que era la de sentirse oficialmente cordobés siendo designado Hijo Adoptivo. Y eso que con motivo del referido homenaje popular la comisión organizadora había reunido más de 8.000 firmas solicitando tal honor. No fue posible, y don Ramón se murió con la pena de no haber visto rubricada por la oficialidad la condición de cordobés de pura cepa que el pueblo llano le había concedido sin dudarlo. Ese título de Hijo Adoptivo al final le fue otorgado por el Consistorio el 24 de octubre de 1993, siendo alcalde Herminio Trigo (1986-1995), cuando el compositor llevaba casi 30 años fuera de este mundo.

Pero mucho antes de eso, al año y medio de su fallecimiento, el 14 de mayo de 1966 había tenido lugar en el Gran Teatro una gran función en su memoria organizada por el Centro Filarmónico. Un retrato suyo de grandes dimensiones, obra del pintor Ricardo Anaya, presidió el escenario por el que pasaron, además de los miembros de la citada entidad, los principales grupos musicales de la época.

Y ya en junio de 1991 la Federación de Peñas promovió un homenaje conducido por Manuel Salcines en el Patio de los Naranjos -lugar tan querido y cantado por Ramón Medina-, donde volvió a actuar el Centro Filarmónico, siempre fiel a su memoria. Se quiso conmemorar el centenario del nacimiento del compositor -cuyo nombre rotula una calle cercana a La Viñuela-, y a aquella magna gala musical se unió al día siguiente con igual motivo una misa en la iglesia de San Francisco oficiada por Miguel Castillejo Gorráiz y cantada por el Orfeón Cajasur.

Más de dos décadas después, otra Corporación municipal, en este caso encabezada por José Antonio Nieto, anunciaba su colaboración con el colectivo EntreCulturas en un proyecto de investigación encaminado a reunir, catalogar y difundir el legado musical y humano de Ramón Medina, al que con motivo del cincuentenario de su fallecimiento la delegación de Cultura dedicó el 1 de noviembre de 2014 un concierto en la plaza de San Agustín.

Un busto muy movido

No era casual la elección de tan castizo escenario urbano, quizá el más vinculado de toda Córdoba a las querencias del compositor. También a su memoria, puesto que apenas dos años después de su desaparición se inauguraba en la plaza, ante la portada de la iglesia conven-

tual que da nombre al barrio y presidiendo una bonita fuente en forma de estanque, un busto en bronce encargado por suscripción popular a Amadeo Ruiz Olmos en el que curiosamente Ramón Medina aparece de medio perfil envuelto en una capa, cuando él nunca la usó. "Se la puso el escultor para darle un carácter más cordobés -reconocía el hijo[44]-. Él usaba boina y pelliza, y no era tan corpulento como aquí parece. Sin embargo, la cara está perfectamente; el perfil es perfecto, con la nariz un poco aguileña". Sobre ella llevó siempre gafas, aunque no se sabe por qué el artista prefirió no ponérselas.

La inauguración del busto dedicado a Ramón Medina en la plaza de San Agustín se convirtió en un sentido homenaje póstumo. (Foto Ladis).

El acto inaugural del monumento -celebrado el 19 de mayo de 1966- contó con la presencia del alcalde Antonio Guzmán Reina y todas las "fuerzas vivas" de la ciudad, incluidos el canónigo Juan Jurado y el dinámico empresario Baldomero Moreno, generoso mecenas de cuantos proyectos conjugaban la tradición con la cultura. Tan masiva concurrencia demostró una vez más la honda huella que el músico

[44] MÁRQUEZ CRUZ, Francisco Solano: Entrevista citada, p. XXX.

había dejado en su tierra de adopción. Nadie quiso perderse el acto, al que asistieron representantes de todas las peñas, muchachas con trajes de gitana y la banda municipal de música, dirigida por Dámaso Torres.

Pero fue pasando el tiempo, y a su paso la estatua de Ramón Medina se ha visto empujada a una danza involuntaria al ritmo que fueron marcando las sucesivas remodelaciones de la plaza. Tras la primera, el busto de don Ramón, ya sin la compañía de los chorros de agua cantarina, fue reubicado en el centro del gran rectángulo que configura el espacio, sobre su sobrio pedestal de granito, a la sombra de un bosquecillo de palmeras y mirando pasar los afanes y los días, tal como lo describió Matilde Cabello[45]:

> (…) El autor de las canciones a Córdoba tiene estatua frente al templo, un sitio privilegiado para no perderse en muerte ni una de las tradiciones populares que tanto le inspiraron en vida. Todo un palco de honor desde donde observar el calendario festivo de la ciudad, las comparsas y los disfraces, los olores de la primavera o las verbenas de verano de un barrio que rinde honor a la carne en febrero y fervor al espíritu en mayo.

El lugar, como espacio vivo que es, siguió sufriendo obras de readaptación. Las últimas hasta ahora, ya con Isabel Ambrosio como alcaldesa y tras la rehabilitación que permitió abrir la iglesia de San Agustín después de casi 30 años de ruina, finalizaron en marzo de 2016. La nueva remodelación devolvió vida a la plaza, pero a Ramón Medina lo castigó de modo tan cruel e injusto que el emplazamiento al que lo destinó el Ayuntamiento, en una esquina, mirando para la pared y sobre una especie de armario para guardar material de infraestructuras, levantó la queja de los cordobeses. Su insistente protesta no cesó hasta que la autoridad municipal reservó un lugar más digno para el cantor de Córdoba, cuyo recuerdo en noble metal ha quedado situado en otra esquina de la plaza -y tampoco mirando para afuera-, pero al menos ha recobrado su pedestal. Dios sabe qué será de él en la siguiente remodelación.

Por suerte, la figura de Ramón Medina está por encima de deslices municipales. Y hoy como ayer siguen recordándose y cantándose sus

[45] CABELLO, Matilde: "Entre el Pozanco y San Agustín", artículo publicado en el periódico *El Día de Córdoba* dentro de su serie "Los días del calendario". Córdoba, 9 de marzo de 2003, p. 20.

canciones[46]. En buena parte gracias a autores que han seguido su estela como José Molina Prieto y Rafael Lara Jiménez, así como a los coros y demás agrupaciones musicales que continúan haciéndolas suyas en romerías y noches de serenata, como entonces. A todos ellos los considera Moreno Calderón "los verdaderos epígonos del genuino cordobesismo" del compositor, "la verdadera continuidad del popularismo del cantor de Córdoba y la mejor muestra de cómo ha calado su música en Córdoba y los cordobeses"[47].

Ramón Medina y su esposa, Carmen Hidalgo, poco antes del fallecimiento del compositor. (Foto del archivo de la familia Medina).

Es la Córdoba que lo admiró en vida y aún lo recuerda más de medio siglo después de su muerte -algo nada habitual en una ciudad llena de olvidos y desdenes-. La Córdoba que Ramón Medina amó incondicionalmente y a la que dedicó lo mejor de sí, su música, nacida desde y para el pueblo, sin buscar en ello el menor provecho personal. Tanto

[46] Buena parte del repertorio de Ramón Medina ha sido grabado en varias ocasiones. Las obras culturales de CajaSur y La Caja Provincial de Córdoba coeditaron en 1994 el disco *La Navidad cordobesa de Ramón Medina*, una selección de villancicos interpretados por el coro y rondalla de Santaella. Y en 2007 la Fundación Prasa patrocinó un CD con una antología a cargo del coro Martín Códax de la Casa de Galicia en Córdoba y la Camerata Plectrum.

[47] MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: *Op. cit.*, pp. 204-205.

la quiso que, tirando de su buen humor, ya en 1951, trece años antes de su fallecimiento y gozando de espléndida salud, compuso la música y la letra de la canción que tituló *Mi adiós a Córdoba*[48], toda una declaración de amor y un testamento:

Mi adiós a Córdoba

Fuente de mi amor,
de mi inspiración,
Córdoba cautivadora;
luz de amanecer
de eterna infancia;
flor que dio a mi ser
suave fragancia;
te quiero decir
lo que te quiero;
si ya he de morir
por ti me muero.
Que no me vieras nacer
dispuso el cielo.
Que al fallecer
guarde mi ser
tu hermoso suelo.
Princesa gentil
que el Betis baña.
Cálido pensil.
Jazmín de España.
……
Anunciando van campanas,
campanas de tristes sones:
"Ya se va nuestro poeta
cantor de nuestros amores.
Se quedan las cordobesas
como rosales sin flores".
En los patios aún resuenan
de su postrera canción
los ecos, ecos de pena,
que parten el corazón:

[48] Letra facilitada por la familia, en texto escrito a máquina con correcciones a mano del compositor.

"Voy de viaje cordobesa
y no sé si volveré. Ay.
Yo te seguiré cantando
en donde quiera que esté.
Y si acaso no volviera,
lo cual puede suceder… Ay,
que no olvides mis cantares
preciosísima mujer.
Adiós, mi bien.
Adiós, mujer".

PEDRO LAVIRGEN,
EL CANTO QUE ENCARNA LA PALABRA
(1930)

ANA BELÉN CAÑIZARES SEVILLA
Profesora de Didáctica de la Expresión Musical de la UCO

Pedro Lavirgen (nacido en 1930) es un intérprete lírico de proyección internacional reconocido a nivel mundial entre los mejores Don José (*Carmen*, Bizet). Posee una brillante trayectoria artística como tenor lírico-dramático especializado en ópera verdiana, tardoverdiana y verista. Con memorables interpretaciones como Calaf (*Turandot*, Puccini), Canio (*I Pagliacci*, Leoncavallo) y Manrico (*Aida*, Verdi).

Igualmente en su apoyo a la música dramática española, es ovacionado en las óperas españolas *Marina* de E. Arrieta (rol de Jorge), *La Dolore*s de T. Bretón y *María del Carmen* de E. Granados y en la zarzuela es célebre su representación de *Doña Francisquita* de A. Vives (Fernando). Goza de prestigio entre sus propios colegas, al haber formado parte de elencos de renombre internacional dirigidos por las mejores batutas del momento. Es una figura irrepetible para la vida musical española, el intérprete lírico andaluz más insigne de la segunda mitad del siglo XX: conocido en la prensa española de los años setenta como el "Cordobés de la ópera", a lo que añadía él mismo "un cordobés de Bujalance".

Partiendo de nuestra investigación sobre la trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen, defendida como tesis doctoral[1], construimos el presente texto con dos objetivos. Primero, ofrecer una descripción de los atributos interpretativos que identifican al tenor, y segundo, exponer su carrera en cinco etapas, para sintetizar los testimonios reflejados en la prensa al afrontar el repertorio en cada escenario internacional y nacional.

Encarnar la palabra

Para aproximarnos al intérprete, invitamos al lector a la escucha de la grabación histórica del aria *Nessum dorma* de *Turandot* (Puccini)

[1] *Vid*. CAÑIZARES SEVILLA, A. B: *Trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen*. Universidad de Córdoba. Aporta abundantes fuentes documentales. Disposición gratuita en el repositorio HELVIA: https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/313. Córdoba, 2005.

que ofrece Lavirgen en el Teatro San Carlos de Nápoles, diciembre de 1972[2]. Un documento sonoro en que apreciar sus excelentes condiciones vocales, para un aliento que parece detener las líneas melódicas, en uno de los momentos más esperados por el público. Encontramos el lirismo puesto en cada arcada, la resolución en los bellos *portamentos,* los contrastes de intensidad para recogerlas en *pianissimo* o la dulzura con la que finaliza las frases, como "(…) tu fredda stanza" o "(…) e di speranza".

De un ambiente más intimista en la expresión de sentimientos, pasamos a la segunda parte del aria encabezada por "Ma il mio mistero", en cuya progresión ascendente podemos admirar una voz redonda, en la que se supone que se ha sucedido un cambio de registro (pasa totalmente desapercibido al oyente moviéndose entre las fatídicas notas fa sostenido y sol), y que da por resultado una voz igualmente timbrada, que se nos antoja muy rica armónicamente y sobre las que demuestra un perfecto dominio técnico. Nuevamente, tras la expansión melódica hacia el agudo ("*sulla* tua bocca lo diró"), hallamos los despliegues más íntimos, como el realizado sobre la palabra ("splenderá"). Tras la intervención de las voces femeninas del coro, el Príncipe Calaf debe cantar con toda el alma y así es como culmina Lavirgen el seguro y enérgico si3, sobre el que se recrea ("Vinceró!") para descansar en el la3 final.

Durante esta función el tenor cosechó un éxito particular. Cuando atacaba la última nota de dicho aria, la orquesta continuaba con el desarrollo de la representación, hasta que la labor del foso se hizo imposible por los aplausos, los bravos y gritos en un delirio colectivo del público, que obligaron a la interrupción de la representación. Al aparecer el tenor sobre el escenario (suponemos) se aprecia que es ovacionado y la orquesta arranca nuevamente el aria. En el bis, en que debió embargarle una fuerte emoción, nuevamente los aplausos pisan el final del cantante y orquesta: fuertemente ovacionados. Bisar la célebre aria constituyó un notable éxito, un caso insólito, y máximo si tenemos en cuenta el malestar que existía en Nápoles esos días, en el contexto de unas protestas al respecto de la presencia de intérpretes extranjeros en los repartos. Exaltaba la crítica:

[2] CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos. (*2002) Fonoruz (CDF 1067 y CDF 1068). CD 1, corte 1. Recomendamos ambos CD por la recopilación histórica de sus versiones en directo.

Pedro Lavirgen, ante el cartel anunciador de *Turandot* en el teatro San Carlos de Nápoles en 1972. La foto ilustra un artículo de M. González Ronda en *La Gazeta del Norte*, publicado el 10 de mayo de 1981.

Pedro Lavirgen tiene un notable espesor vocal, pero que, a veces, le provoca un fraseo poco dúctil, a pesar de ser un modelador atento y sensible, no solo sobre un piano técnico y estilístico sino también expresivo. Al contrario, el timbre, un poco opaco tendiendo al color oscuro en el registro medio y en el bajo, se vuelve diáfano y se abre a la luz progresivamente cuando la voz sube hasta resonar en el registro agudo. También el papel del príncipe Calaf presenta dificultades abruptas de tesitura, pero Lavirgen posee, a su

> vez, calidades de extensión y de resistencia que le permiten superar sin evidente esfuerzo las cumbres del canto. Como intérprete, él demuestra, con la dignidad del actor, un vivo sentimiento dramático, alternando la cordialidad impetuosa y la vehemencia. A medida que él se enardecía en la acción y en el canto, desplegaba sus medios con suntuosidad[3].

En Piacenza, un mes más tarde (enero, 1973) Lavirgen repitió el éxito personal, con su ópera más emblemática, *Carmen* de Bizet, en que los aplausos del público obligaron bisar la *Romanza de la flor*[4]. Resulta una sorpresa, sobre todo tierra de tenores, decía la crítica local, con un Don José cuya bella y resonante voz parece salir del alma del personaje. Un tenor musical y generoso como pocos, que desde el primer acto al cuarto lo da verdaderamente todo, entregándose y poniéndose en el papel del amante traicionado con otros tonos de voz de autenticidad escénica, hasta el preocupante final que "vive" con ímpetu y fuerza dramática[5].

Estos dos testimonios sobre el intérprete recogidos por la crítica son una muestra del tratamiento que como artista de género dramático escénico recibe en grandes escenarios del mundo. Sus cualidades espléndidas son referidas constantemente por la crítica a lo largo de una carrera de ópera internacional que hacen de Lavirgen un "artista completo" y que ocupe su puesto en la bibliografía especializada y universal. Es una voz personal, acompañada de una prestancia escénica y de actor en que el personaje se confunde con el intérprete: porque cuando te hace entrar en el juego escénico crea, vocal y físicamente, a su personaje. Dotado de una especial capacidad artística mediante la cual se comunica contigo como espectador para encarnar el personaje (del latín *incarnare*) porque con su voz da vida al libreto y a la partitura que toma forma corporal. Esta habilidad precisa de un meticuloso

[3] *Cfr*. PARENTE, A.: "La lírica al Teatro San Carlo. Con la 'Turandot' di Puccini inaugurata la nuova stagione", en *Il Mattino*, 10 de diciembre de 1972. Constituye la primera de cuatro representaciones.

[4] *Cfr*. "Festosa prima dell'opera di Bizet al Minicipale. Una bella 'Carmen'", en *Libertá*, 5 de enero de 1973. Bajo este gran titular aparecen dos crónicas firmadas por F. Bussi y G. Manstretta. Éxito que llega a España vía ARMENGOL, J.: "Pedro Lavirgen", en *El Correo*, 26 de enero de 1973.

[5] *Cfr*. MAN: "Ieri pomeriggio al Municipale. Fiori e applausi per Carmen e Don Josè. Rinnovato successo dell'opera di Bizet, con ovazioni per Viorica Cortez e Pedro Lavirgen, splendidi protagonisti", en *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 7 de enero de 1973.

estudio y de excelentes dominios tanto técnicos como vocales, para plegarse a las exigencias escénicas, es especial en las de gran intensidad dramática. Esta cualidad, reiteramos, es una constante reflejada por la abundante crítica musical que hemos analizado.

El tenor Giacomo Lauri Volpi escribió en *Voci parallele* (1977) una original propuesta, al comparar dos a dos las voces con la misma virtud, buscando la afinidad, en este caso sobre Carreras y Lavirgen. Sobre el cordobés, destaca su voz masculina y homogénea, exuberante y dúctil. En cuanto al personaje de Don José, la pasión desbordante que le pone para una voz con brío y vigor. En su interpretación afirma que Lavirgen es todo corazón, por lo que como actor-cantante debiera cuidar que la tensión dramática no se traduzca en una tensión laríngea que pudiera dañar su órgano vocal. Un tenor dramático, frente al lírico Carreras, a los que une el autor por la voluntad de superación y por afinidad en la inspiración[6].

Los prestigiosos *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians* (1980) y *The New Grove Dictionary Of Opera* (1992), con idéntico texto referente al tenor español, indican: "Has specialized in Italian lyric tenor roles, notably Verdi and Puccini, to which he brings a warm vibrancy and dramatic strength"[7]. Observamos que omiten la elogiada labor interpretativa que desarrolló con la *Carmen* de Bizet.

Es Joaquín Martín de Sagarmínaga quien se adentraba en terrenos escasamente pisados por otros grandes diccionarios de artistas de la lírica, (muy completa hasta la fecha de la edición, 1977). Equipara a Lavirgen con Miguel Fleta (por los *fiati* increíbles para cincelar un fraseo pródigo) y con Francesco Corelli, por la anchura del centro, el grosor de muchos sonidos de gran calibre y la forma de atacar ciertos agudos (valiéndose de un leve *portamento*, aunque sin incurrir, de todas formas, en algunas de las exageraciones del modelo) que en ambos se asemejaban. Sin embargo, señala una gran diferencia:

---

[6] *Cfr*. VOLPI LAURI, G.: *Voci parallele*. Bongiovanni editore. Bolonia. 1977, pp. 230-231.

[7] "Lavirgen es especialista en papeles italianos de tenor lírico, fundamentalmente en Verdi y Puccini, a los que él porta una cálida vibración y fuerza dramática." SADIE, S.: (Editor) *The New Grove Dictionary Of Opera*. Vol. II. McMillan Publisher Limited. 1992, p. 1111. Se trata del prestigioso diccionario de ópera de carácter universal. La otra obra del mismo editor a la que hacemos referencia es *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*. T. 10. London, McMillan Publisher Limited, 1980, p. 554.

> Temperamentalmente, en cambio, los caracteres de ambos grandes tenores no podían ser más opuestos, pues mientras Corelli resultaba a veces algo distante, ofreciendo la impresión de que no se implicaba al cien por ciento en la vivencia del personaje, Lavirgen parecía anhelar a menudo una alta temperatura emocional, siendo su entrega absoluta[8].

Años más tarde (2003), Martín de Sagarmínaga recriminaba que al recordarle se hablara siempre de su temperamento, como si no existiera otra palabra capaz de definirlo:

> Este temperamento existía, unido a una entrega absoluta, pero ambas cualidades estaban atemperadas por otra virtud fundamental: el control. Esa fue probablemente la herencia de Miguel Barrosa. Aunque pareciera que se extremaba en demostraciones de bravura, y si bien el arrojo tampoco le faltó nunca, el control técnico era la brújula de sus grandes interpretaciones. Sentada esta base, no siempre bien entendida ni comprendida, hay que señalar, a pesar de ello, que también tenía, si se quiere, alguna brusquedad en tal o cual arranque determinado, algo casi inevitable en partes tan dramáticas como las que le eran consustanciales[9].

Florentino Hernández Girbal en su libro *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)* realizaba una sólida semblanza del tenor cordobés:

> Su voz potente, cálida y vehemente conquista en seguida a los públicos por su brillantez y belleza. Su principal cualidad, aparte la rica materia prima, es la generosidad y la verdad en el canto. De ahí que siempre consiga romper la batería y llegar, limpia y emotiva, hasta el último de los espectadores. Este tenor nos ha emocionado muchas veces, tanto en Madrid como en Barcelona. Para nosotros una de las mejores *Forza del destino* se la oímos en el Teatro de la Zarzuela con Piero Cappuccilli, y su *Carmen* pocos han podido superarla desde los tiempos de Fleta, por su dramatismo y pasión (…) Pedro Lavirgen, siempre fiel a lo que los autores escri-

[8] *Cfr*. DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Edit. Acento. Madrid, 1997, pp. 203-205. Referente de obras posteriores.
[9] *Cfr*. DE SAGARMÍNAGA, J.M.: "Pedro Lavirgen. Temperamento y control", en *Ópera actual*, núm. 57. Sección: Intérpretes Legendarios. Barcelona, enero-febrero 2003, p. 26.

> bieron, sin usar recursos fáciles en busca de lucimiento, es siempre exigente consigo mismo y da, sin limitaciones, todo cuanto tiene en cada interpretación. Por eso su generosidad vocal, sus apasionados acentos, han producido siempre encendidas manifestaciones de entusiasmo. Él mismo ha dicho: «Si la música cantada no tiene vida que pueda pasar a quien la escucha, su valor es nulo». Nada más cierto[10].

La manera de entender su vocalidad al servicio de la expresividad del texto palabra bien puede entenderse a través de sus propias palabras. Por sus características vocales y temperamentales, se inclinó más por la ópera italiana, sintiéndose muy bien con Verdi, Puccini y con todo el verismo[11]. En unas entrevistas, el tenor en respuesta a las cualidades que debe reunir un cantante afirmaba: "El talento, el corazón, la técnica y, por último, la voz". Y nadie mejor que él para definir su profesión: "Cantar es una proyección exterior de la energía espiritual. Es manejar el sonido produciendo placer"[12]. En cierta ocasión le preguntaron: ¿Qué hay en la voz de Pedro Lavirgen: técnica o alma? "Primero técnica. Sin técnica no se puede obedecer al alma", a lo que le añadió: "lo que el espíritu siente". Como profesional de primera, afirmaba que el artista desde el punto anímico, interpretativo y de sensibilidad, para él no existe porque "artista es el que siente el canto con su alma y canta con su alma ordenado por el cerebro y con la técnica de lo que es la emisión en el canto, así como el manejo del instrumento técnico"[13].

Por estos rasgos, insistimos reiterados en la crítica musical española y extranjera, es de esos contados cantantes que posee el don de "pasar la batería" y de este modo su comunicación con el público es per-

[10] Cfr. HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)*. Ediciones Lira, Madrid, 1994, pp. 215-217.

[11] *Cfr*. GOMEZ, A.: "PERFILES. Pedro Lavirgen: La Zarzuela es tan importante como la Ópera, pero no da tanta universalidad», en *El Ideal Gallego*, 1 de noviembre de 1990, p. 64.

[12] *Cfr*. MIRÓ, A.: "Pedro Lavirgen, cantante y maestro: «Con trabajo, pero sin esfuerzo»", en *El Lunes*, 4 de junio de 1984, p. 27. Reproduce fotografía del protagonista.

[13] *Cfr*. M. F.: "Recital de zarzuela", en *Adarve*, agosto 1987, num. 271-272, p. 12. Recoge en fotografía el momento en el que los cuatro reciben el aplauso del respetable.

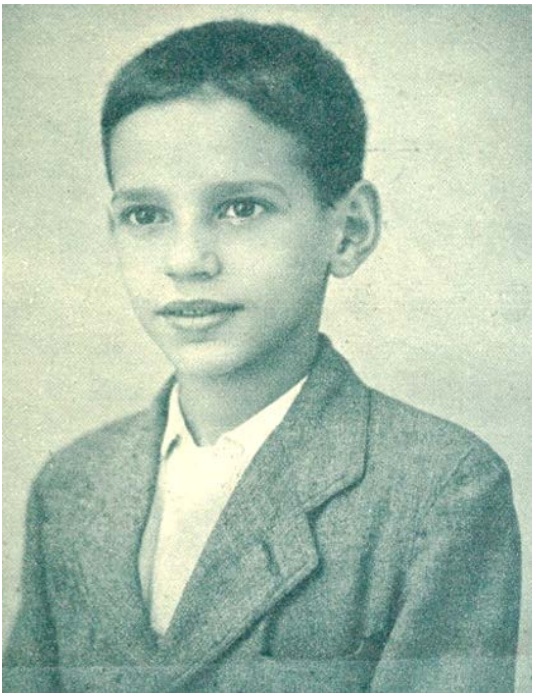
[13] *Cfr*. AA.VV.: "Entrevista a Pedro Lavirgen", en *Adarve*, agosto de 1987, num. 271-272, p. 13.

fecta[14]. Explica que pudiera recibir de los liceístas de Barcelona (al que acudió 19 temporadas seguidas) ovaciones que por frenesí y su duración dedicaban a muy pocos artistas[15].

Vistas sus cualidades interpretativas, sintetizamos su trayectoria profesional dividida en cinco etapas, a partir del testimonio de su quehacer elogiado a través de la prensa.

Primera etapa: 1930-1961. Inicios profesionales

Pedro Lavirgen Gil nace el 31 de julio de 1930 en Bujalance (Córdoba, Andalucía, España)[16]. Ocupa el quinto puesto entre los siete hijos de Antonio Luis Lavirgen Martínez y Marcelina Gil Romero, matrimonio forjado con el trabajo del cabeza de familia, empleado en las actividades agropecuarias propias de un pueblo olivarero y como espartero. La vida modesta es interrumpida por el estallido de la Guerra Civil, cuando a punto de cumplir los seis años, la familia abandonó la casa natal para instalarse en Zocueca (Bailén). Sufrieron las carencias propias



Pedro Lavirgen, fotografiado a la edad de 11 años. (Archivo privado del tenor).

[14] *Vid.* LLUCH, J.: "Liceo: excelente cuarteto protagonista para «La forza del destino»", en *El Noticiero Universal*, 9 de diciembre de 1974, p. 51. En el cartel H. Janku, V. Sardinero, B. Gaiotti, D. Adolfo Camozzo.

[15] *Cfr.* MONSALVATGE, X.: "Una buena reposición de «La forza del destino», en *La Vanguardia Española*, 10 de diciembre de 1974, p. 66.

[16] Esta es la fecha de nacimiento según consta en el Acta del Libro 81, folio 359 vuelto, número 21, 887, correspondiente a la sección I del Registro Civil del Juzgado Comarcal de Bujalance (Córdoba). Resulta curioso el error que hasta nuestros días se perpetúa en las publicaciones, en torno a su fecha natal.

de un periodo de guerra y él, en especial, el padecimiento de una enfermedad que dejará secuelas en la articulación de su rodilla izquierda. El germen de su afición lo encontramos en el entretenimiento de un niño meticuloso que impedido en sus movimientos canturreaba.

Finalizada la contienda, Pedro ingresó en el Hogar y Clínica de San Rafael de Córdoba (julio 1939/marzo 1941), formó parte de su coro y se configuró parte de la personalidad espiritual. De vuelta al pueblo natal, con anquilosamiento de la articulación de su rodilla izquierda, y dado que por problemas de salud no podía trabajar en la espartería familiar, comenzó a recibir una formación académica y superó el Bachillerato.

Con 17 años, en su coro parroquial, que acorde con el momento socio-político se centraba en repertorio para las celebraciones religiosas, recibió las primeras orientaciones musicales del Padre Ladislao de Jesús María Senosiaín y de la pianista Librada Begué y González de Canales. Para mayor solemnidad, se contrataba a cantantes profesionales y estos apreciaron en el joven aficionado unas excepcionales condiciones vocales. Como muchas poblaciones españolas, Bujalance mantenía un árido panorama musical en los años cuarenta y cincuenta.

En mayo de 1948, Pedro Lavirgen se presentó al Concurso de Artistas Noveles, celebrado en Córdoba, con tres romanzas de zarzuela para barítono. Ocasión en que es escuchado por Rafael Serrano Palma (entonces Catedrático de Canto del Conservatorio Profesional de Música de la capital) y aconsejaba encuadrar su repertorio al de tenor. No obstante, en una velada artístico-musical posterior (junio de 1952), en el programa más antiguo encontrado, se anunciaba al barítono Pedro Lavirgen con la romanza de *Katiuska*.

A los diecinueve años, obtenido el título de maestro de Primera Enseñanza en la Escuela de Magisterio de Córdoba, imparte clases en un colegio de Bujalance. En 1954 se instaló en Madrid, donde ejerce de maestro de Primera Enseñanza y se introdujo en las formaciones vocales más significativas: el coro Cantores de Madrid, el coro de Cámara de Radio Nacional y el coro del Teatro de La Zarzuela. Recibió clases de Carlota Dhamen, María Ángeles Ottein y Juan Pérez Flores, encontrando en el tenor Miguel Barrosa su maestro de canto, con quien avanza notablemente y estudia repertorio para presentarse en su primer concierto como tenor solista en Madrid, 1959 (Centro Gallego).

Momento del primer concierto de Pedro Lavirgen como tenor, tenía 29 años. (Archivo privado del tenor).

Se formó en las tablas del escenario. Lo hemos constatado teniendo en cuenta sus primeras intervenciones como corista, de donde pasó a *comprimario* y a solista de la compañía del maestro Mendoza Lasalle. Este desarrollo fue posible merced a una materia prima vocal exuberante, que fue plegándose a un trabajo constante y meticuloso. En el aspecto personal, debemos señalar que contrajo matrimonio, en 1958,

con Francisca Baena Coca, compañera infatigable que tanto lo apoyara en su carrera y con quien tendrá cinco hijos (Antonio Luis, Pilar, Pedro Miguel, Francisco Javier y Mario).

En una de las giras con el coro del Teatro de La Zarzuela se le presentó la oportunidad de suplir al tenor titular y debutó en el Teatro Miguel Fleta de Zaragoza con *Marina* de E. Arrieta (julio, 1959). Pese a algunas actuaciones a solo en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, interpretando *Bohemios* de A. Vives (diciembre, 1959) y *La bruja* de R. Chapí (octubre, 1960).

Iinauguró una nuevo peldaño laboral, contratado como tenor titular de la compañía Amadeo Vives e hizo su presentación ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, con la zarzuela *Doña Francisquita*, de A. Vives (abril, 1961). Desde este momento ofreció representaciones de zarzuela, tanto en los espectáculos organizados por Festivales de España, como en las temporadas de las empresas teatrales. Entre su repertorio figuraban *Doña Francisquita*, *Bohemios* y la opereta *La viuda alegre* de F. Lehar. Paralelamente continuó su formación con el maestro Barrosa, aprendiendo páginas de ópera, depurando el estilo y la técnica.

En una síntesis de esta etapa de referencias críticas que sobre el tenor publica la prensa, lo encontramos con los atributos: en ocasiones ajustado a la partitura; en otras sin problemas; exaltado por su fraseo perfecto, unos agudos fáciles y potentes, la facilidad para los *pianos* y filados y su bello timbre de tendencia lírico-dramática. Cumpliendo con sus personajes, algunas veces más cohibido al inicio, pero en una creciente entrega conforme avanza la función. Los aplausos del público le obligaron a bisar. Se le auguraba un brillante porvenir.

Segunda etapa: 1962-1965. Ascenso hacia el éxito, de la zarzuela a la ópera

Estos cuatro años se caracterizan porque el tenor se afianzó como cantante solista de zarzuela recibiendo el elogio, en forma de aplausos y alabanza, de la crítica española. Con la compañía Amadeo Vives realizó las representaciones de *Doña Francisquita*, *El caserío*, *La viuda alegre*, *Alma de Dios*, y *Gigantes y cabezudos*; y sus intervenciones en el *Homenaje a la zarzuela* en las que cantaba páginas tan emblemáticas como el dúo de *Bohemios*, el solo junto al coro de repatriados (de *Gigantes y Cabezudos*), la jota de *La Dolores* o la romanza de *El huésped del sevillano*. Asimismo, abordó su primera ópera no es-

pañola, *Carmen*, de G. Bizet. También con la compañía de Mendoza Lasalle, el tenor representó, junto a *Doña Francisquita* y *Marina*, otras páginas menos habituales en su repertorio, como *La bruja* y *Luisa Fernanda*.

En 1962 le concedieron el Premio Nacional de Interpretación Lírica, tras las actuaciones como Fernando en *Doña Francisquita* en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, que confirmaba su dominio teatral y vocal, respaldando la carrera desarrollada. A partir de entonces, el tenor pudo ser escuchado en las ediciones de Festivales de España que recorrían el país, desde 1962 a 1965[17]. El premio, en un caso insólito, lo volverá a recibir en la edición 1970/71.

Pedro Lavirgen festeja abrazado a esposa, Paquita, la alegría de la concesión del Premio Nacional de Interpretación Lírica. Es una de sus fotos favoritas.
(Archivo privado del tenor).

El año 1964 actúa como pasarela hacia una nueva etapa interpretativa del tenor, cuando ante un público de ópera internacional ofreció *Aida* de G. Verdi en el Teatro Bellas Artes de México (septiembre). Con Antonietta Stella, Robert Merrill y dirección de Richard Karp, había obtenido un triunfo. Sus fáciles y bellos agudos estuvieron respaldados por su poderosa presencia física: como Radamés proyecta una viril personalidad, tanto vocal como escénica[18]. Se le comparaba con el canadiense

[17] Durante los años de la dictadura, el estado español ejerce control sobre las publicaciones de la prensa. Nos obliga a una lectura cautelosa sobre los elogios respecto a la labor gubernamental en materia cultural, cuando el Estado es el propio promotor. Observamos cómo los críticos tenían sus propios recursos a la hora de eludir un comentario negativo: describían y ponderaban la actuación de cada solista, de la compañía o en su conjunto, o bien ofrecían sus "consejos", aspecto que no ocurre con Lavirgen.

[18] *Cfr.* ASENSIO, A.: "La entrevista del día. Pedro Lavirgen, a la ópera". Archivo privado del tenor (A.P.T.) Recorte de prensa, 1964.

Jonh Wikers que actuó dos años antes[19]. Un mes más tarde debutaba con *Carmen* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (noviembre), el único teatro español con una temporada estable de ópera de cuatro meses. Interviene con la mezzosoprano Inés Rivadaneira (Carmen) con quien tantos éxitos ya había cosechado el tenor, Mirna Lacambra (Micaela) y Orazio Gualtieri (Escamillo), todos bajo la dirección de E. Marco.

Un tenor de provincias conocido en el campo de la zarzuela, irrumpe en el mundo de la ópera en el Liceo de Barcelona. Su intervención no pasa desapercibida para el público, según los comentarios que suscita en la crítica. El músico y crítico Xavier Monsalvatge sobre los muchos y sinceros aplausos, decía:

> Pedro Lavirgen cantó con brío y aplomo el papel de don José. Su voz es de suficiente potencia y amplitud para imponerse y traducir la emoción y dramatismo de la música. Prescindiendo de cierto afectismo que no rehuyó en la dicción de alguna frase, su desenvoltura vocal fue muy atractiva y le valió, después de la esperada "Aria de la flor", efusivos y prolongadísimos aplausos que, sin embargo, no le decidieron a conceder el bis (…) les obligaron a salir frente a la cortina al final de los actos[20].

Este día especial, un espectador presenció una anécdota en el Liceo. Asistió el gran Hipólito Lázaro, acompañado del barítono Marcos Redondo, otro grande. Durante el entreacto se encontró conversando con ambos y este último dijo: "Si este joven no se estropea dará mucha guerra"; y añadía estas palabras: "Si llegaba al final de la ópera con suficientes fuerzas, como la empezó, sería difícil encontrar a un Don José mejor". Tras el acto II, con la famosa *Aria de La flor* (en la que el público parecía que se había vuelto loco pidiendo con insistencia el *bis*) vino el segundo entreacto, durante el cual los tres volvieron a encontrarse. Entonces Hipólito Lázaro señaló que "este joven Pedro

[19] Durante un ensayo ocurre una anécdota muy famosa. El director musical, volviéndose al empresario, exclamó en castellano: "¡Este Lavirgen canta como los ángeles!". *Cfr*. GUERRERO, M.: "Pedro Lavirgen; una generosidad vocal sin límites", en *La Vanguardia Española*, 23 de noviembre de 1973, p. 53.

[20] *Cfr*. MONSALVATGE, X.: "Una representación de «Carmen» con tres protagonistas españoles", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20 de noviembre de 1964.

Lavirgen, a quien no le falta voz ni temperamento, era en esta obra el legítimo sustituto de Miguel Fleta"[21].

El hecho de que funcionara un teatro lírico estable en Barcelona con las oportunidades profesionales y, sobre todo, con el contacto directo de los artistas internacionales, las compañías y montajes, hacía que se mantuviera vivo el entusiasmo por el género vocal operístico[22].

En 1965 incorpora a su repertorio *Amaya* de J. Guridi y *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, para el II Festival de Ópera de Madrid; *Turandot* de G. Puccini, en México, e *I pagliacci* de R. Leoncavallo para el Liceo.

En su presentación como Calaf ante el público de México (octubre, 1965) formó parte de un impresionante reparto en el que, junto a Birgit Nilsson y Montserrat Caballé, recibió del público estruendosas ovaciones. Se le supo apreciar una voz viril y segura, que deslumbró en sus agudos, pero también conquistó por el sentimiento que supo imprimir a las frases y el dominio del *fiato*, mostrándose vocalmente estupendo y seguro durante toda la ópera. En referencia al joven de treinta y tres años, aplaudido con prolongadas y tumultuosas ovaciones de un entusiasmo igual al que se brindó a Birgit Nilsson y Montserrat Caballé, se decía:

> Es opinión general que –después de la muerte de Jussi Bjoerling (1960) –sólo Franco Corelli puede rivalizar con Lavirgen en la interpretación de ese papel. Si Lavirgen logra cimentar con una sólida técnica sus excepcionales facultades naturales, es muy posible que –después de la Callas y la Caballé– sea este tenor el tercer cantante que, desde México, emprende una gran carrera internacional[23].

[21] *Vid*. Brugnoli, F. (2002) Carta. Anécdota que como presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Lérida refiere en BRUGNOLI, F.: "El universo de la voz", en *La Mañana*, 5 de abril de 1999, p. 24.

[22] *Vid*. ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Francesc X.Mata. Edic. S.L., Barcelona, 1994, p. 73. Señala que en los años sesenta en este escenario surgió la figura destacada de la lírica mundial Montserrat Caballé (debutó en 1962), y empezaron otros cantantes españoles que alcanzaron categoría internacional: Pedro Lavirgen, Vicente Sardinero, Ángeles Gulín, José Carreras, Jaime Aragall, entre otros.

[23] *Vid*. sección llamada "¡Batuta!" en *Audiomúsica, actualidad mundial de la música clásica y popular*. Año 7, num. 146. México, 15 octubre 1965, pp. 3 a 6. Fue la revelación de la noche.

A continuación ante el público del Liceo de Barcelona, noviembre de 1965, presentó *Cavalleria* e *I paglicci*. En general, mostró una voz clara, potente, bien timbrada en toda amplitud de su registro, lo que le permitió matizar con ductilidad y sin esfuerzo, dominando con holgura la región aguda. Emocionó y puso patetismo en la dicción, demostrando no solo ser un gran tenor "de bravura" sino un artista sensible[24]. Era su segunda presentación en el Liceo y se inicia una estrecha relación teatro-tenor-público. El empresario teatral Pamias, al frente de una temporada de tres meses (con 36 funciones[25]) lo contrata ininterrumpidamente diecinueve, hasta la 1981/82.

Las críticas nos muestran a un Pedro Lavirgen en posesión de una voz generosa, de enorme potencial, preciosa en extensión, elogiada por su centro lleno y bello, bien timbrada y ardiente en el decir. Gracias a su actuación espléndida, como actor y como cantante, sabía adueñarse del público suscitando unánimes aplausos. Tras su incursión en el mundo de la ópera, los rasgos vocales e interpretativos apreciados en Pedro Lavirgen por la crítica española e internacional van definiendo su quehacer sobre el escenario y, en algunos casos, serán atributos que mantendrá a lo largo de toda su carrera.

[24] *Cfr*. la unanimidad en la crítica: ARNAU, J.: "Noche triunfal para la interpretación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»", en *TeleExpres*, 22 de noviembre de 1965, p. 9. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: "Memorable representación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci», en *La Prensa*, 22 de noviembre de 1965. R. DE LLAUDER, M.: "Vibrantes reposiciones de las óperas «Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»", en *El Noticiero Universal*, 22 de noviembre de 1965, p. 43. MONTSALVATGE, X.: "Ayer noche, en el Gran Teatro del Liceo. La segunda representación de «Cavalleria Rusticana» y «Pagliacci» confirmó el éxito de sus principales intérpretes", en *La Vanguardia Española*, 26 de noviembre de 1963. BORRÁS DE PALAU, M.: "Puccini, Mascagni y Leoncavallo: tres puntales firmas de la escuela Verista", en *El Correo Catalán*, 26 de noviembre de 1965, p. 39. En concreto se trata de la segunda página de "Correo de la Música", un monográfico que aparece al final del periódico. Así mismo recoge las fotografías de Nicolova, Ziino, Calo y Lavirgen. P.V. S.-J.: "Debut de Pedro Lavirgen en Barcelona", en *ABC*, Madrid, 2 de diciembre de 1965. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística*. Editorial Francesc X. Mata, S.L., Barcelona, 1991, p. 296.

[25] *Cfr*. PUJOL, R.: "Tres meses de ópera en Barcelona", en *Miscellanea Barcinonensia*. Ayuntamiento de Barcelona. Delegación del servicio de Cultura. Año V, num. XVII, 1966, p. 160. Las funciones en martes, jueves y sábados por la noche; 14 en tardes de domingo y festivos.

Tercera etapa: 1966-1977. En la punta de la pirámide del éxito

Corresponde a la década más intensa del tenor y se divide a su vez en dos periodos: I) Proyección internacional: 1966-1970; y II) Punto álgido, 1971-1977.

En 1966, se instaló en Milán para dedicarse exclusivamente a la ópera. Debía abrirse camino cuando en los años sesenta no había una estructura de teatros estables en España que permitiera el desarrollo de una carrera como cantante de ópera, y las temporadas de algunas capitales recurrían a las figuras internacionales. Debía hacerse un nombre fuera para volver una vez consagrado[26].

Ese fue el itinerario que desarrolló Pedro Lavirgen y la razón por la cual en verano de 1966 ofreció en España exclusivamente representaciones de ópera con *Marina*, *Carmen* e *I pagliacci*, sin incursión alguna en la zarzuela. Necesitaba romper con las connotaciones que por entonces conllevaba la dedicación al género español. Hasta 1970 pudo ser escuchado en España en ciudades como Madrid, Sevilla, Barcelona, Zaragoza, Málaga, Las Palmas, Bilbao, Gijón y Valencia. Los Festivales de España, patrocinados por el gobierno dieron cabida al género operístico.

Desde Milán, una vez establecida como residencia familiar, compaginó el estudio del estilo y repertorio operísticos italiano con las actuaciones, dando a conocer su nombre y su talento artístico por escenarios internacionales. En 1966 hizo su presentación en el Teatro Staatsoper de Viena, con *I pagliacci*. Efectivamente, caracterizado como Canio, intervino en 1966, 1967, 1969 y 1970; como Don José, en el 67, y como Manrico, en 1969 y 1970. Estuvo vinculado durante 14 temporadas ininterrumpidas, hasta 1978, para retornar en 1980.

Dentro de la Temporada Internacional del Teatro Bellas Artes de México (septiembre, 1966), asumió hasta cuatro títulos diferentes: *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*, con el que hizo alarde continuo de sus poderosas facultades; *Carmen* y *Aida*, con el que fue galardonado con la Medalla de Oro al mejor cantante masculino extranjero.

En el Liceo de Barcelona, tribunal para la ópera en España y el único teatro que mantuvo una temporada con un nivel verdaderamente europeo, desarrolló una espectacular carrera. Efectivamente, el público del Liceo que asistió al nacimiento de una voz tuvo la ocasión de

[26] En los foros líricos, Lavirgen repetirá como un mantra la necesidad de dar oportunidad a los jóvenes.

disfrutar de la madurez vocal e interpretativa de Lavirgen. A este respecto, en 1968 lo distinguió con diferentes premios, entre ellos la Medalla de Oro del Liceo. El hábil empresario Juan Antonio Pamias lo convirtió en uno de los "tenores de la casa" porque provocaba ovaciones como muy pocos artistas, contando además con sus admiradores: los *lavirginistas*. En las temporadas de 1969/70 y 1970/71, revalidó sus triunfos con *Carmen* y *Aida*, ofrecidas en las correspondientes funciones de solemne inauguración, muestra el reconocimiento que había alcanzado su nombre. El Liceo, con unos éxitos arrolladores, lo pudo escuchar veinte temporadas.

Entre 1966-70, el repertorio del tenor de ópera se amplía a 19 con la incorporación de *Il trovatore*, *Rigoletto* e *I vespri siciliani* de G. Verdi; *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea; *Madama Butterfly* de G. Puccini; *Andrea Chénier* de U. Giordano; *Lohengrin* de R. Wagner; *Lucia de Lammermoor* de G. Donizzetti, y María *del Carmen* de E. Granados. Los seis títulos más representados son: *Aida* (43 representaciones), *Carmen* (22), *Il trovatore* (21), *Marina* (18), *I pagliacci* (16) y *Tosca* (14).

En 1967, Pedro Lavirgen vio cumplida la aspiración de cantar en suelo italiano. En Como, Catania y Nápoles, interpretó *Aida, Lohengrin* y *Tosca*, respectivamente. Encarnando a Radamés, mostró ser un tenor trepidante, de notable potencia y calidad; una voz fresca, sólida, precisa que suscitó un verdadero entusiasmo entre el público, siendo aplaudido más allá de la normal generosidad. La representación de *Lohengrin* de Richard Wagner, en el Teatro Máximo Bellini de Catania, fue –atendiendo a los documentos que hemos manejado– la única incursión de su carrera en el repertorio alemán. En el rol de Mario, en el San Carlos de Nápoles, originó un huracán de aplausos, especialmente en el aria *E lucevan le stelle*... que, desgajando los modos preestablecidos, obligó al tenor a bisar la gran pieza pucciniana.

En el Liceo de Barcelona es requerido en la temporada 1967/68 para tres acontecimientos: *Aida*, un concierto y *Marina*, señalados de unánimes éxitos En la temporada siguiente asume *Don Carlo* de Verdi, ópera infrecuente entonces, y su recreación de *Manrico*. Éxito de público y crítica con ambas. Se le hizo acreedor de varias distinciones: la Medalla y Placa de Honor de Radio Barcelona y la 17ª Medalla de Oro del Liceo.

1968 fue el año de su presentación en el Teatro Metropolitan de Nueva York, con *Tosca*, que le abrió las puertas de los americanos de Pensilvania, Pittsburgh y Hartford. Desde entonces, en España se es-

cuchó al tenor en las *temporadas* de ópera celebradas en Málaga, Zaragoza, Madrid (por su V Festival de Ópera) y en Las Palmas. También en Festivales de España: representaciones de *Aida*, Sevilla y Madrid, y en *Marina,* llevadas a Valencia, Madrid, Lloret de Mar y Barcelona.

En las temporadas liceístas de 1969/70 y 70/71, interviene en la solemne inauguración con *Carmen* y *Aida*: revalida sus triunfos. La labor de la crítica barcelonesa resulta muy interesante, dado que son los mismos críticos los que presencian y dan fe del quehacer mantenido por el tenor. A los atributos reconocidos, se le añaden otros elogios: el respeto hacia un artista capaz de emocionar por la calidad, belleza y sinceridad de su entrega; el dominio de la voz, la administración del aliento para que la frase, el concepto y el sentimiento resulten apasionados; su capacidad para otorgar lirismo, orden y una intensidad emotiva contagiosa.

En la cumbre

El periodo comprendido entre 1971 y 1977 representa la cumbre de la carrera de Pedro Lavirgen, la punta de la pirámide. Ante el público español, europeo, americano, canadiense o japonés, el tenor ha forjado su nombre merced a una autoexigencia y una excelente fibra artísticas. Se había hecho acreedor de una merecida fama de cantante de ópera internacional y por ello ocupaba su puesto de *divo*.

En estos años su catálogo de óperas abarca 26 títulos. Son las cuatro más representadas *Carmen* (77 representaciones), *Aida* (56), *Il trovatore* (40) y *Turandot* (27). Tras ellas *Tosca* y *La forza del destino* (12) y *Don Carlo* (11). Las óperas *L'amore dei tre re,* de I. Montemezzi, y las verdianas *I due foscari*, *Ernani*, *Il Masnadieri y Simon Boccanegra* (montadas para acontecimientos específicos) son descatalogadas de su repertorio. Como curiosidad, ofreció una representación de *Madama Butterfly*, así como un *Rigoletto*, con el que pudo "salvar" los apuros de un empresario. Destacamos dos españolas: *La Dolores* de T. Bretón y *La vida breve* de M. de Falla (en versión concierto).

Su registro extenso causaba más impacto en los agudos. Se levantaba fácilmente en los arranques líricos donde mayormente resaltaban la suavidad y el color de una voz bien educada y sostenida por un impresionante *fiato*. Su inmejorable dicción, la elegancia y contundencia en el fraseo, la compenetración total con el personaje que vivía y hacía vivir, todo ello servido con voz de fácil y perfecta emisión, fresca,

robusta, expresiva y rebosante de facultades. Al mismo tiempo, de Lavirgen se ensalzaba la delicadeza, el gusto exquisito y su escalofriante expresión dramática. Muestran su virtud personal para una excelente capacidad interpretativa.

Provocaba aplausos que se tornaban en ovaciones y bises; el público se emocionaba y esperaba volver a escucharlo. Los atributos reconocidos por la prensa internacional coincidieron con los vertidos en España.

Fotografía promocional de Pedro Lavirgen en los años setenta dirigida a contentar a sus muchos fans.

El Liceo de Barcelona mantuvo un público de solera en el campo de la lírica con una tradición ininterrumpida, frente a los aficionados de Madrid, resignados con los Festivales de Ópera y a la espera de la inauguración de un ansiado Teatro. En España el género operístico era un espectáculo reservado a una minoría y habría que esperar hasta

finales de la década de los ochenta para que se aceptara como una manifestación cultural despojada de ciertas connotaciones elitistas. Los intérpretes españoles, que ocupaban un importante puesto internacional, con su presencia dieron su apoyo a las asociaciones de Amigos de la Ópera con los Festivales en sus respectivas ciudades.

Efectivamente, en 1971 en la temporada de La Coruña, Pedro Lavirgen presentó sus versiones de *Il trovatore, Tosca* y *Aida*. Al año siguiente, *Cavalleria rusticana* y *Turandot*; y en 1973, *Simon Boccanegra*. Así mismo triunfó en las internacionales temporadas de Bilbao y Oviedo de 1971, con *Carmen* y *Andrea Chénier*. En Valencia nuevamente llevó *Andrea Chénier* y *Samson y Dalila*; en Tenerife representó *Carmen* (ovacionado cinco minutos) y *La forza*. En 1974 representó ópera en Marbella y en Córdoba (*Tosca*); *Norma* en Elda; *Tosca* en Elche; *Otello* en Mahón, entre otras. En junio de 1973, mostró ser un indiscutible gran tenor del mundo con la representación de *Carmen* en Madrid. En tal ocasión puso en juego su generosidad con la voz, grande, ancha, caliente, con agudos espléndidos y con graves llenos; y en el temperamento, sin reservas al cantar y componiendo su personaje con talento y fuerza de contrastes (Antonio Fernández-Cid). También en Madrid, en 1974 demostró ser un espléndido Canio.

Pedro Lavirgen conquistaba igualmente los escenarios italianos. El público solicitó bis en Nápoles (diciembre de 1972); en Piacenza se le otorgaba el Premio Verdi de Oro; en Mantua, como tenor revelación del Teatro Sociale, le hicieron entrega de una Medalla de Oro (febrero de 1974). Se hablaba de su voz como un tenor musical y generoso como pocos, con un canto de una finura extraordinaria, rico en matices y acentos, ofreciendo coherencia y ardor en el plano interpretativo y autenticidad escénica. Se explica, pues, que desatase toda una lluvia de aplausos y numerosas peticiones de bis. Constituyeron un rotundo éxito sus actuaciones en Cremona, Pisa y La Arena de Verona, con un Radamés muy aplaudido, calificado de torrencial (agosto 1974).

A las distinciones italianas se sumaban las de Hijo Predilecto de Bujalance, Premio Nacional de Interpretación Lírica 1970/71 (que obtenía por segunda vez) y la concesión del Premio de Ópera del Gran Teatro del Liceo tras su magnífica interpretación como Calaf (enero 1973)[27].

[27] Programa del acto en que figura el reparto, junto a P. Lavirgen: I. Bjoner; U. de Vargas; C. de Bosca; A. García; B. Bardagí y J. Manzaneda; D. Monjo; S. de Salas; director de orquesta (d.) O. Ziino y director de escena (d.e.) Jacobo Kaufmann.

En Barcelona se sucedieron las ovaciones al año siguiente con dos títulos, interviniendo en 1974/75 hasta en cinco espectáculos. Era uno de los ídolos y contaba con sus fans. Un artista a quien identificaban por su inconfundible estilo: musicalidad, ductilidad y calidad en la matización, expresividad para recrear todas las reacciones psicológicas de los personajes, actuación segura y apasionada, corazón y talento puestos en su temperamento. Por todas estas características y porque hacía vibrar al auditorio, era uno de los pocos cantantes que lograba una comunicación perfecta con el público.

Lavirgen disertó sobre la enseñanza del canto en el contexto de la VII Decena de Música de Toledo, en la que expuso su punto de vista sobre los problemas que acuciaban al estudiante de canto[28]. En estas jornadas, dedicadas a los problemas de la ópera en España, se analizó cómo afectaba a la vida musical madrileña el hecho de que el Teatro Real permaneciese cerrado al género. En su lugar, el Festival de la Ópera (organizado por el Ministerio de Información y Turismo) se nutría de las compañías europeas y con una tímida apuesta por el estreno/repertorio español. Por el contrario, se destacaba la ejemplar continuidad del Liceo, con sesenta funciones de ópera por temporada y una programación justificada por parte del empresario, en base a los títulos de gancho taquillero. En el resto de ciudades españolas brillaban para la ópera los escenarios de Palma de Mallorca, Oviedo, Bilbao, La Coruña, Vigo, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia, Zaragoza, Mahón, los intentos de Málaga y Sevilla, la ejemplar de Elda (Alicante).

En este panorama operístico español, la afición focalizaba todo el interés en el divo, sobre el que caía la responsabilidad de cuanto ocurría en el escenario. Los empresarios y Asociaciones no disponían de los medios económicos para abarcar decorados, unas masas estables o un adecuado plan de trabajo para la escenografía. Los cantantes, acostumbrados a unos ensayos y en medio de las limitadas posibilidades teatrales, desarrollaban su labor gracias a su profesionalidad.

Durante la década de los setenta marcaron un hito las actuaciones de Pedro Lavirgen ante el público vienés del Staatsoper: obtuvo triunfos con *Turandot* y *Un ballo in maschera* (julio de 1975) con ovaciones de veinte minutos. Cuando intervino en el Gaiety Theatre de

[28] LAVIRGEN, P.: "La formación del cantante de ópera español", en IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática.* Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, p. 122.

Dublín y en la Opera House de Cork (abril de 1975), con *Tosca* y *Un ballo in maschera* (debut) respectivamente, la prensa irlandesa describió una voz maravillosa: de un timbre poco común (extraordinario), utilizada muy sutilmente y con variedad. No se recordaba semejante representación de un tenor desde el *Cavaradossi* de Stefano. Era un cantante que hacía vivir una experiencia que no se olvidaba durante un tiempo. Su compenetración con la audiencia era inmediata.

El tenor de Bujalance caracterizado como
Radamés, protagonista de la ópera *Aida*.

En la Arena de Verona (1975) ofreció tres de rotundo éxito, con *Turandot*, *Carmen* y *La forza*. En el papel de Calaf ocupó un puesto de honor[29] con una voz segura que corría por el auditorio, siendo uno

[29] *Ibid.*: H. Janku; Y. Hayashi; A. Maliponte; P. Washington; d.o. Giuseppe Pátané.

de aquellos tenores seriamente profesionales, que daba honestamente lo que tenía, con franqueza, por lo cual había recibido los más merecidos aplausos: su voz robusta y aterciopelada, su temperamento generoso y sutil, su inteligencia, su técnica madura y elegante convencieron con rotundidad al público que con frecuencia interrumpía la representación para dedicarle sus ovaciones.

En *Carmen* cosechó un "*sucesso personale*": exhibió su voz no solo en aquel registro agudo que representa la joya de su amplia extensión, sino también en el fraseo, una versatilidad que pone al tenor español dentro de los más seguros y rarísimos dado el desierto del panorama de los tenores de la lírica contemporánea[30]. El tenor será destacado como el máximo triunfador de la temporada, sobre todo para los 22.000 espectadores que en todo momento le aplaudieron y bravearon hasta la locura, cuando resultaba imposible describirlo sobre el escenario de La Arena:

> Su inmejorable dicción, la elegancia y contundencia en el fraseo, la expresividad y emoción contenida en el *cantabile*, la compenetración total con el personaje que vive y hace vivir, todo ello servido con voz de fácil y perfecta emisión, fresca, robusta, expresiva y rebosante de facultades[31].

En el Covent Garden de Londres (noviembre, 1975) hizo *Carmen*, con la que, vocalmente y en el aspecto dramático, alcanzó alturas imprevisibles[32]. Un mes más tarde en el Teatro Comunale de Bolonia[33] ofreció un Don José generoso e inteligente, un intenso personaje en el último acto. La crítica reconocía un claro fraseo y el equilibrio que establecía entre los graduados arranques líricos y los dramáticos. Por ello su actuación quedaba como una experiencia auténtica de absoluto respeto.

---

[30] *Cfr*. B. M.: "Sucesso personale per Pedro Lavirgen", en *Il Nuovo Adige*, 12 de agosto de 1975. A.P.T. En el reparto con. G. Bumbry; W. Vernocchi; G. Fioravanti; d. R. Giovaninetti.

[31] *Vid*. MONSET CASTELLS, L.: "53 Festival de ópera de Verona", en *Monsalvat*, num. 21, Barcelona, octubre de 1975, pp. 555-557.

[32] *Cfr*. WIDDICOMBE, G.: "Covent Garden. Carmen", en *The Financial Times*, 3 de noviembre de 1975, p. 3. Con Ruza Baldani, dirigidos por Jesús Lopez Cobos.

[33] Programa de mano, junto a P. Lavirgen: M. Chiara; V. Cortez;G. Zancanaro; d. Z. Pesko.

Instantánea de Lavirgen como Don José, con su gesto característico de las manos. (Archivo privado del tenor).

Sin duda alguna, uno de los momentos más esperados en toda la carrera de Pedro Lavirgen fue su presentación en el Teatro alla Scala de Milán (1976) interpretando dos de su roles más carismáticos: Radamés (febrero)[34] y Calaf (mayo)[35]. Todo un aconteciendo en las representaciones de *Aida*. Junto a Caballé, el tenor derramando nobleza y elegancia en la voz y el fraseo, durante los dos primeros actos, a nadie pudo escapar la belleza y el mordiente de su timbre y la verdad de una técnica eficiente y segura. En el tercer acto, siempre seguro de sí mismo y con posibilidad de lucir sus portentosas facultades, enlo-

[34] *Id*. M. Caballé; P. Cappucilli; G. Fioani; M. Percile; L.Molnar; d. T. Schippers. (Prod. de Zeffirelli).
[35] *Id*. D. Mastilovic; A. Cerri; P.Washintong; d. Zubin Metha.

queció al público haciendo gala de un temperamento sobrecogedor y escalofriante, unos *fiatos* que dejaron sin aliento al espectador, una voz madura, robusta y noble en toda su extensión, y unos agudos seguros, amplios y potentes que desbordaban la emoción hasta entonces contenida de los espectadores. Las ovaciones estallaron al final[36].

Aida se saboreaba nuevamente en Niza y en Verona[37] (junio, 1976), con un Radamés de generoso empeño vocal y capaz de alcanzar en el suelo de La Arena la identificación psicológico-estilística del personaje. Por el contrario, el público de Caracas se quedó sin poder escuchar al trovador (Manrico): Lavirgen fue secuestrado.

Cosechó ovaciones en sus personajes verdianos. En el Liceo con éxito en su Radamés (1977)[38], también en los títulos *Il trovatore*[39] e *I due foscari*[40]. Con unánime critica en *La forza del destino,* en el teatro de La Zarzuela de Madrid[41](como reconocieran Antonio Iglesias, Lola Aguado, Antonio Fernández-Cid, entre otros). Enrique Franco, centrado en el tenor, elogia cómo transmite su propia humanidad al personaje que encarna:

> Pedro Lavirgen es una excelente voz verdiana. El concepto –que preside un célebre concurso lírico italiano– resulta más preciso de lo que pueda parecer, ya que esas *voces* además de las necesarias cualidades intrínsecas precisan de una especie de conciencia capaz de dotarlas de la idónea expresividad. En suma y por encima de absurdos y sinrazones: humanismo, humanismo y humanismo. Pedro Lavirgen es un cantante –también un hombre– de tan rica humanidad que *su Don Álvaro* logra el máximo milagro del intérprete: hacer viable todo convencionalismo, *acercar* hasta nosotros desde una temperatura irresistiblemente cordial, lo que pensado o leído suponemos lejano y casi acartonado. Con interpretaciones como la del gran tenor español cruzamos la frontera del absurdo y nos instalamos en una *realidad.* Todo ello es tan importante que sin

[36] *Cfr*. MONSET CASTELLS, L.: "Ópera en Italia: Voces españolas en el Teatro alla Scala", en *Monsalvat*, num. 26, Barcelona, marzo de 1976, pp. 172-175.
[37] Programa de mano, junto a P. Lavirgen: R .Orlando Malaspina; M. Vilma; d. F. Ferraris.
[38] *Id*. F. Cossotto; L. Molnar Talakic; V. Janulako; I. Vinco; J. Pons.; d. O. Ziino.
[39] *Id*. F. Cossotto; A. Gómez; V. Sardinero; I. Vinco; d. N. Bonavolontá y d.e. D. Monjo.
[40] *Id*. R. Orlandi Malaspina; V. Sardinero; d. Molinari Pradelli.
[41] *Id*. P. Cappuccilli; B. Giaotti; S. Silva; R. Orlandi Malaspina; A. Marlotti; Orq. Sinf. y Coro de RTVE; d. O. de Fabritis. (Junio de 1977).

> tal vehículo ni siquiera el genio del gran Verdi basta para que aceptemos el engaño. Valiente, caluroso, directo, enajenadamente lírico, sistematizador del arrebato, este *Don Álvaro* de Pedro Lavirgen es, lisa y llanamente extraordinario. Vence y convence desde una naturaleza y una técnica sin trampas. Nunca se podrá hablar de un arte noble con tanta propiedad como al referirse al de Lavirgen. Porque es noble y popular, como la misma ópera de Verdi. Todos los *bravos* que un teatro de ópera puede albergar los mereció y tuvo nuestro cantante[42].

Han sido años de plenitud vocal para una intensa labor interpretativa. Los elogios que hemos recogido lo situaban como el mejor del mundo en el *role* de Don José, siendo muy aplaudido en Bolonia, con homenaje del Circulo Culturale Lirico Musicale y entrega del Premio Internazionale Jussi Bjerling (mayo de 1977). También en Toulouse[43], Avignon[44], Tokio[45]… Su prestigio se calibra con los compañeros del elenco con que compartía las producciones. Los registros sonoros nos han permitido confrontar los testimonios escritos y redescubrir las facultades interpretativas de Lavirgen como tenor verdiano.

Cuarta etapa: 1978-1981. Disfrutando el canto en la madurez

Estos cuatro años, el tenor mantiene un menor número de representaciones con respecto a los precedentes períodos, siendo los cuatro títulos más representados *Carmen* (29), *Otello* (26), *Tosca* (20) y *Turandot* (17). Abordó títulos poco prodigados entonces: *Zigor* de F. Escudero, *Samson y Dalila* de C. Saint-Saëns e *I vespri siciliani* de G. Verdi, (ambas en versión concierto) e incluye repertorio de zarzuela en 1979.

En 1978, el cantante accedió, por oposición, al cuerpo de profesores de Canto del Real Conservatorio Superior de Madrid. Al año siguiente se incorporaba a *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo, en el que sus intervenciones marcaron los momentos culminantes de cada

[42] Cfr. FRANCO, E.: "Pedro Lavirgen, excepcional «Don Álvaro»", en *El País*, 5 de junio de 1977.
[43] Programa del acto en que figura el reparto junto a P. Lavirgen: S.Browne; G. Zancanaro; E. Mandac; d. Michel Plasson, y d.e. J.C. Auvray (Octubre de 1977).
[44] *Id.* P. Lavirgen; A.Howard; A. Esposito; R. Massard. (Diciembre de 1977).
[45] *Id.* P. Samar; V. Sardinero; M. Matsumoto; Japan Philharmonic Symphony Orchestra; d. H. Loewlein y d.e. P. Faggioni (Julio de 1977).

noche (verano de 1979 y 1980). En su madurez, cuando contaba con cincuenta y un años entró en la catalogación profesional de cantante de zarzuela. Los melómanos apenas escucharon la carrera de éxito internacional de ópera que dejaba atrás.

En abril de 1979, es nombrado Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba por los méritos siguientes: "Tenor de fama internacional. Profesor de Canto en el Real Conservatorio de Madrid. Maestro nacional"[46].

En la crítica musical constatamos que a partir de 1977, en ocasiones, se sucedieron los elogios a la vez que se dejaba entrever una voz velada, sin su característico brillo. Nos muestran el éxito personal que podía alcanzar Lavirgen, merced a un canto de excelente línea, por el temperamento, los estupendos agudos o el color fresco que en los momentos claves ofrecía. Son descripciones de publicaciones de variado ámbito geográfico en las que por encima de todo, prevalecieron los merecidos bravos, los aplausos y los calificativos de estupendo, colosal y extraordinario.

El atributo más sobresaliente que añadir era el de su calificación como una voz verdiana. En Pedro Lavirgen se podían distinguir dos aspectos: el artístico y el vocal. Si el espectador asistía a uno de los días de irregularidad en la sonoridad, entonces el calificativo primero superaba al segundo, gracias a la proverbial generosidad del temperamento, a la buena línea, el sentido musical y expresivo del tenor (Fernández-Cid). Esto venía a demostrar que en el artista la materia vocal no lo era todo.

Destacamos las ovaciones junto a artistas de fama internacional con los títulos: *Il trovatore* en el Théâtre des Arts de Rouen Marsella (Francia) y en Cenntennial Concert Hall de Winnipeg (Canadá)[47]. *Carmen*, ofrecida en el Teatro Principal de Zaragoza, Staatsoper de Viena, Teatro Municipal de Avignon (Francia), en la Sala de la Ópera de Seattle (Washington)[48] y Festival Internacional de Ópera de Edimburgo (1978)[49]; en México[50] y en Bolonia.

---

[46] *Vid. Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba, 2002, p. 20.

[47] Programa de mano en que figura el reparto junto a P. Lavirgen: M. Mekler; G. Kukurugya; G. Patterson; N. Mittelmann; d. P. Gamba. (Abril de 1979).

[48] *Id*. F. Arrauzau; D. Collins; G. Fowles; d. R. LaMarchina.

[49] *Id.* T. Berganza; I. Cotrubas; A. Nafé; T. Krause; London S. Oschestra; d. C. Abbado.

[50] *Id.* M. Félix; R. Andrade; R. Bañuelas; S. Macías.

I due foscari en el Liceo, al igual que *I pagliacci*[51], que también llevó hasta el Teatro Campoamor de Oviedo; *Tosca* en el T. Regio de Turín (Italia)[52] y de La Coruña. La *Norma***,** a cargo de estrellas en Madrid[53] (con Caballé, Cossotto, Lavirgen e Vinco), en Londres[54] y Bensançon[55].

Otros títulos verdianos son *La forza del destino*, interpretados en Barcelona[56] y Oviedo[57]; *Otello*, en el Centre Lyrique de Wallonie de Lieja (Bélgica, 1978), en Breguenz, Barcelona[58], y el Teatro Solís de Montevideo (Uruguay)[59]; *Aida* en Liceo, en la Opera Royal de Gante (Bélgica)[60], en el Teatro Principal de Mahón y en Sassari (Italia); *Macbeth* en Madrid y La Coruña; *Las vísperas sicilianas*, en versión concierto de México[61], donde recibió ovaciones en el rol principal de *Samson y Dalila* (México)[62]. Aclamado también en dos óperas veristas, como la *Turandot*[63], de Barcelona (diciembre, 1980) y del Lyryc Theatre Baltimore (Maryland), e *Il tabarro*en Oviedo.

De todos estos éxitos, son verdaderos hitos las actuaciones ofrecidas junto a intérpretes como Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto y

[51] *Id*. B. di Bella; I. Sinnone; J. Ruiz; E. Serra; d. F. Maria Martín. (Febrero de 1981).
[52] *Cfr*. Remitimos al éxito relatado por el célebre musicólogo MILA, M.: "Tosca é un drammone truce ma Puccini non annoia mai", en *La Stampa*, Turín, 16 de febrero de 1978. Junto a la protagonista femenina Orianna Santunione y bajo la batuta de Carlo Felice Cillario (13 funciones).
[53] Programa de mano en que figura el reparto junto a P. Lavirgen: M. Caballé; F. Cossotto; I. Vinco; Coro y Orq. Nacional de España; d. García Asensio. (Mayo de 1978).
[54] *Id*. M. Caballé; G. Bumbry. (Abril de 1978).
[55] *Id*. L. Patrik, L. Strow-Piccolo; M. Volován; Orq. y Coro de la Scala de Milán; d. Martignoni y d.e. G. de Tomasi. (Abril de 1981).
[56] *Id*. M. Caballé; J. Simarra; M. Manuguerra; M. Coder; M. Rinaudo; O. Borgonovo; C. Fondevilla; R. Montero; J. Ruiz; R. Campos; d. E. M. Marco y d.e. D. Monjo. (Enero de 1979).
[57] *Id*. Á. Gulín; A. Salvadori; M. L. Nave; M. Rinaudo; E. Fissore; C. Fondevilla; G. Foiani; G. Manganotti; N. Carta; Orq. de Cámara de Asturias; Coro de la ABAO; d. A. Campori y d.e. D. Monjo. (Septiembre de 1980).
[58] *Id*. Á. Gomes; G. Mastromei; A. Moroni; C. Fondevilla; J. L. Barrera; A. Heilbron; E. Soto, R. Campos; d. G. Morelli y d.e. G. Zennaro. (Diciembre de 1979).
[59] *Id*. J. C. Gebelin; R. Contino; M. Hadjes; d. Krieguer (Octubre de 1979).
[60] *Id*. G. Savova; G. Scandola; R. Heynen; B. Zanibelli; T. Wierzbicki;d. Luigi Martelli y d.e. E. Dejonghe. (Enero de 1979).
[61] *Id*. R. Bañuelas; G. Higareda; J. Cheek Giovanni; Coro del Instituto de Música de la Universidad de Veracruz; d. F. Lozano. (Noviembre de 1980).
[62] *Id*. F. Cosotto; R. Bañuelas; I. Vinco. (Abril de 1981).
[63] *Id*. M. Caballé; P. de Palma; M. R. Carminati; d. E. M. Marco y d. e. G. de Tomasi.

Teresa Berganza, así como los elogios que recibe con el *Otello,* en el autriaco Festival Internacional de Breguenz.

En la España de la transición democrática la música culta permanecía alejada del público medio del país. Las comunidades autónomas intentaron mantener los ciclos y festivales líricos y en torno a 1980 resurgió el interés por la ópera y la zarzuela. Sin embargo, este país adolecía de una política educativa musical y de la estructura adecuada para el sostenimiento de asociaciones de Amigos de la Ópera, solicitando apoyos económicos ante las administraciones para sacar adelante Festivales de Ópera en La Coruña, Oviedo, Valencia, Mahón, Las Palmas de Gran Canaria y Zaragoza. Apostaron por la programación de las óperas italianas más conocidas, en especial Verdi. Mientras, Madrid llevaba a cabo el Festival de Ópera en el Teatro de La Zarzuela y el Liceo de Barcelona mantenía su temporada de ópera estable.

Quinta etapa: 1982-1992. Al otro lado de la pirámide

Esta década corresponde al cierre de la trayectoria escénica de Pedro Lavirgen con una labor selectiva en la ópera, volcado en las páginas de zarzuela para un anunciado retiro oficial en 1992, pese a que los años siguientes ofreciera conciertos. Cuando llevaba veintiocho años cantando afirmaba que era algo insólito en la mayoría de sus colegas, (dado que lo normal era mantenerse sobre el escenario de quince a veinte años). Según sus cálculos, aún podría otear un horizonte de cinco años cantando, antes de dedicarse a otras actividades. Hablaba de su vida profesional como un cambio con mucha suavidad, en la que tras ser un tenor de ópera solista, en una transición sin trauma, volvía con Tamayo, con el hombre que le llevó a los escenarios. Le reconocía la dignificación del espectáculo y cómo llegaba a las nuevas generaciones rompiendo los moldes antiguos. La zarzuela proporcionaba al tenor una continuidad de trabajo y la oportunidad de volver al género que le había lanzado a la fama. Y esto era precisamente lo que ahora le entregaba: “el prestigio que gracias a ella poseía”.

Entre 1982 y hasta 1986, el tenor permaneció unido a la *Antología de la Zarzuela,* espectáculo en el que cantaba *Adiós Granada* de *Los emigrantes,* y las jotas de *La Dolores* y de *La bruja*. Como descubría la crítica, Lavirgen rubricaba su nombre con páginas que no desmerecían para nada a las de ópera internacional. En cualquier latitud era recibido y merced a su prestigio internacional. Con su participación aportaba limpieza de estilo, eliminando el amaneramiento de la zar-

zuela, sin hacer concesiones fáciles a la galería, y, por petición del público, hacía bis todos los días. Fue un nuevo camino por el que el tenor se mantuvo en la interpretación lírica sin soportar el enorme desgaste físico que suponía una representación operística[64].

Desde septiembre de 1982[65] hasta abril del 1983 realizó unas 140 funciones, debiendo hacer bis todos los días a petición del público. En 1985, recorriendo el continente americano, de norte a sur durante seis meses, viajó hasta Japón, Francia e Italia emprendieron una quinta norteamericana por Estados Unidos. En Washington, la audiencia explotó pidiendo la repetición de "su" Jota. Más de sesenta millones de espectadores de treinta países la habían aplaudido. Mantuvo un considerable volumen de trabajo, tal y como podemos apreciar en el gráfico comparativo de las representaciones de zarzuela, ópera y *Antología de la Zarzuela* a lo largo de su trayectoria profesional.

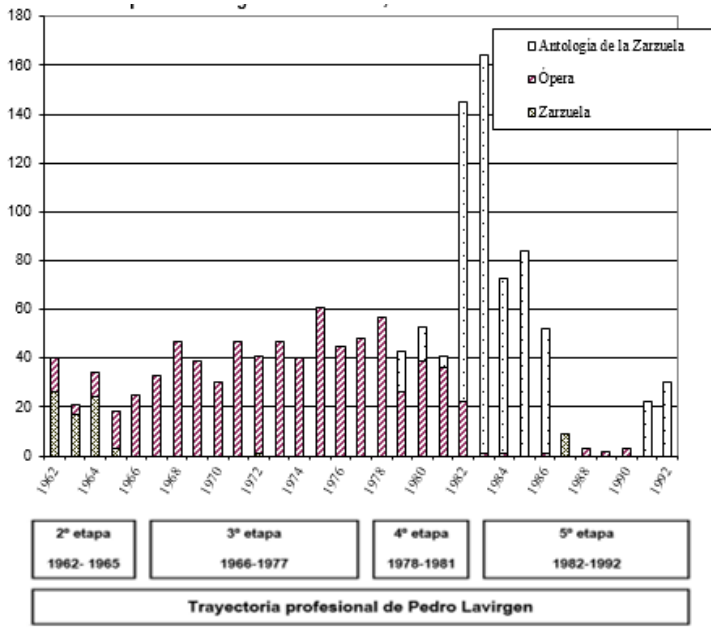


Gráfico con las representaciones de zarzuela, ópera y *Antología de la zarzuela* de Lavirgen, entre 1962 y 1992. (Elaboración propia).

[64] El tenor acarreaba una patología que precisaba un tratamiento incompatible con las cuerdas vocales.

[65] *Id*. Rodeado de las voces de Mary Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Paloma Pérez Iñigo, entre otros, y supuso todo un éxito teatral.

La crítica sobre el espectáculo *Antología* oscilaba entre dos polos. Desde la consideración como un espectáculo básico para iniciar a los espectadores (Javier Parra, *Ya*), pasando por su admisión como un trabajo teatral de primer orden porque funcionaba (Eduardo Haro, *El País*), hasta llegar a los puristas que consideraban que *Antología* no era zarzuela; y, por supuesto, aquellos que seguían sin aceptar el género.

Entre 1984 y 1995, intercalaba el escenario con el aula, para ejercer como profesor de Canto del Conservatorio Superior de Música de Madrid, lo que despertó su sensibilidad en defensa de la intervención de los jóvenes valores para los segundos papeles. España carecía de una estructura laboral donde poder desempeñar una carrera y Madrid y Barcelona contrataban a cantantes extranjeros hasta para los papeles más insignificantes, como venía denunciando desde hacía veinte años y él mismo hubo de vivir.

En 1987 fue ovacionado como *Giuseppini* en el dúo de *La Africana*, de Manuel Fernández Caballero, en el madrileño Teatro de La Zarzuela[66]. Vinculado con el género español son los conciertos ofrecidos en Venezuela, Puerto Rico, Washington, Copenhague, Helsinki, Luxemburgo, Dublín, entre otros. Unas veces a solo, otras a dúo, a trío, con Josefina Arregui y Antonio Blancas.

Cosechó reconocimientos. En 1980 es nombrado Socio de Honor Real Centro Filarmónico "Eduardo Lucena" de Córdoba[67]; en 1984, académico de la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz) y homenajeado en Fabbrico como uno de los grandes intérpretes de Don José.

En 1985 recibe un homenaje por parte de los admiradores del Cuarto y Quinto piso "en justo homenaje a su total entrega" durante 19 temporadas al Gran Teatro del Liceo de Barcelona[68]. En los setenta el público formaba partido entre "tebaldistas", "caballistas", "cossottistas", "aragallistas" y "lavirginistas"[69]. Efectivamente, el tenor cor-

[66] "«El dúo de la Africana» y «La Revoltosa», en el brillante arranque lírico de la Zarzuela", en *ABC*, 5 de noviembre de 1987.

[67] PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba «Eduardo Lucena»*. Coedición Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur. Córdoba, 1994, p. 206.

[68] *Cfr*. ALBIAC I LAMBAS, F.: "Entrevista: Pedro Lavirgen", en *Monsalvat*, p. 12-15. A.P. T.

[69] *Cfr*. DE NADAL, P.: "Desde el quinto piso", en *El Diario de Barcelona*, 11de noviembre de 1970. Suplemento especial con motivo de la apertura de la temporada

dobés era uno de los ídolos a quien identificaban por su inconfundible estilo. Alcanzó categoría internacional gracias a la labor del empresario Juan Antonio Pamias quien impulsaba a las voces prometedoras. Lavirgen con su extraordinaria vocación, fidelidad y honradez profesional, era soporte de toda la programación, interpretando el repertorio más duro[70]. Es recordado por su voz ancha, de tendencia dramática y generosa, con una brillante impostación, cosa difícil, en las últimas notas del agudo. Su carrera tuvo un pilar sólido en la historia de este teatro.

Precisamente esa firme apuesta por los cantantes, el fomento de sus nombres propios, de los ídolos y el de las rivalidades, sería una asignatura pendiente en el ambiente operístico del Madrid del siglo XX carente de una temporada teatral[71].

En esta década, la ópera que más representaba Lavirgen era *Carmen* de Bizet (13 funciones), seguida de *I Pagliacci* (4) y *Tosca* (3). Retomó *Simon Boccanegra* e *Il tabarro;* un repertorio reducido a ocho títulos.

Encontramos críticas sobre unas intervenciones desiguales, predominando las positivas. Si en Palma de Mallorca abordó una discreta *Tosca* (junio, 1982), en Santander, en cambio, fue maravilloso (julio, 1982). En México señalaron que resultaba imposible pensar en un intérprete más completo que Lavirgen para el papel de Don José. El mismo que abordó en Messina (Italia), con vigor dramático y con momentos de poética ternura (agosto). En La Coruña desarrollaba un Otello realmente brillante (noviembre, 1982). En Oviedo (diciembre, 1984) resultó un Cavaradosi logrado escénicamente, pero algo velado. En Sabadell (junio, 1986) fue el idóneo Don José, al igual que en Santander (julio, 1988) y para Canio (1989) que ante el público de La Habana (Cuba) recibió ocho minutos de ovación.

---

del Liceo en la temporada 1970/71. El homenaje se realiza en el Auditorio "Eduardo Toldrá", con cartas de adhesión del president de la Generalitat, del alcalde de Barcelona, y entrega de una placa de recuerdo.

[70] Para la descripción de los cantantes *vid.* MATABOSH, J. Y NADAL, P.: "El Liceu pels volt dels seixanta", en *El Liceu dels Seixanta*, 1957-1972. Assocació d' Amicss del Liceu. Art-Co/2000. Barcelona, p. 39. "Tanmateix, amb no tanta trompeteria, qui va a acabar cantant el repertorio més dur va a ser Pedro Lavirgen (…).

[71] *Cfr*. ALONSO, G. (2003): "De la Zarzuela al Real", en *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*. Madrid, 2003, p. 86. Turner.

Pedro Lavirgen, que no permaneció ajeno al impulso de los acontecimientos musicales de su ciudad, participaba junto a otros solistas[72] en la presentación del Coro Titular del Gran Teatro que dirigía Carlos Hacar[73] (junio, 1987). Por entonces, el tenor es inmortalizado en un retrato al óleo por Antonio Bujalance[74].

Con *Don Carlo* (noviembre, 1988) dejaba el Liceo de Barcelona, cumpliendo sus veinte temporadas. Si bien se despidió del mundo de la ópera en 1990, con las funciones de *Carmen* representadas en el Gran Teatro de Córdoba[75] y Murcia.

El público cordobés, que había disfrutado con Lavirgen en una lejana *Tosca* de 1974, no supo que sería la última vez en que el Don José más creíble e internacional actuaba. El relato de la obra se desarrolla en Andalucía y parece que el destino quiso unir el escenario teatral y el vital para despedir al tenor con *Carmen*, la ópera que más satisfacciones le había dado en su dilatada carrera artística.

---

[72] Programa de mano. Con Javier Pérez Batista que asume la dirección de la Orquesta Ciudad de Córdoba y con solistas invitados junto al tenor: Sergio de Salas, Juan Luque y Conchita Fraga.

[73] El coro formado por sesenta voces provenía de la Cátedra de Canto de C. Hacar y de la profesora Carmen Blanco (soprano) ambos del Conservatorio Superior de Música. Era una plataforma desde la que aprender del género lírico, contribuir a la producción, realizar papeles secundarios y difundir el producto cultural fuera, como así fue. Para un mayor conocimiento sobre la trayectoria del director remitimos a "Carlos Hacar, una vida para la lírica" en MORENO CALDERÓN, J. M.: *Desde mi atril. Notas musicales cordobesas*. Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 135-138. Para el concierto se cuenta con Javier Pérez Batista que asume la dirección de la Orquesta Ciudad de Córdoba y con solistas invitados junto al tenor: Sergio de Salas, Juan Luque y Conchita Fraga.

[74] *Vid.* "Ecos de Sociedad. Pedro Lavirgen visto por Bujalance", en *Córdoba*, 28 junio de 1987, p. 2. El propio retratado explicaba la génesis del cuadro y su vinculación con el pintor, véase LAVIRGEN, P.: "Entre la amistad y el reconocimiento", en *Córdoba*, 24 de diciembre de 1996, p. 11. En una vinculación con el mundo de la escena, A. Bujalance realizaba el diseño de los decorados de *La del soto del parral*, una producción propia de la Asociación Lírica Cordobesa estrenada en el Gran Teatro de Córdoba en 1994 y repuesta diez años más tarde". *Vid.* "Una ilusión cumplida", en *Libreto de la XIX Semana Lírica Cordobesa.* Imprenta Provincial de Córdoba, p. 10.

[75] *Cfr.* FLORESTAN, E.: "La ópera «Carmen», el feliz reencuentro con el público cordobés", en *Córdoba*, 19 de marzo de 1990, p. 43. S. Salazar. M. Obeso, P. Pascual, Mª J. Sánchez, A. Díaz de León; M. Ferrer; J. Pardo y Carlos Álvarez, revelación internacional años después.

Pedro Lavirgen ante el piano de su casa, con el retrato que le hizo Antonio Bujalance caracterizado como Don José (acto cuarto de *Carmen*) como telón de fondo. (Foto Cañizares)

Este éxito de la ópera en el Gran Teatro de Córdoba sería el comienzo de una apuesta anual con compañías internacionales e intercambio de producciones. Se contaba con la Orquesta de Córdoba y el Coro, que asisten en 1992 a la primera producción propia cordobesa (*Orfeo* de C. Gluck). Faltaba que las instituciones públicas y privadas aprovechasen las sinergias de los elementos disponibles. Si bien no cuajaría en una temporada de ópera, ambas agrupaciones, en una brillante labor de foso y la impresionante calidad de las voces *amateur*, compartirán labor escénica en las representaciones de ópera y zarzuela hasta nuestros días[76] (su presencia oscila según la política cultural local).

El buen rodaje del Coro de Ópera de Gran Teatro de Córdoba le permitió estar a punto para para participar con los artistas españoles

[76] El coro cambió de denominación, véase su historia en CAÑIZARES SEVILLA, A. B: *Coro de Ópera Cajasur de Córdoba: 20 años en escena*. Coro de Ópera Gran Teatro, 2007. Cumplirá su objetivo y de sus filas saldrán solistas, como Carmen Serrano, Francisco Santiago y Pablo García-López, entre otros.

más significativos del *bel canto*: Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen y Juan Pons, acompañados por la Sinfónica de Sevilla bajo la dirección de tres batutas: Edmond Colomer, Enrique García Asensio y Luis A. García Navarro. Fue una noche irrepetible para la Gala Lírica en el Teatro de la Maestranza de Sevilla (1991), el único espacio escénico de Andalucía concebido para representar óperas, ballets y conciertos. Sobre nuestro tenor, de trayectoria ejemplar, puede ser que sintiese la responsabilidad de ser, entre los nueve solistas, el único andaluz de la noche. En *La Forza del destino* y *Alma de Dios* puso todo el calor y la entrega y recogió un premio en extremo caluroso[77].

La Gran Gala Iberoamericana de Madrid (octubre 1991) y *Antología de la Zarzuela* 1992 de Sevilla (junio) cierran una intensa carrera interpretativa, teniendo como broche el Homenaje Nacional tributado en Madrid (1993)[78], cuando con 65 años daba por cerrada su etapa interpretativa.

A modo de epílogo, señalaremos que las representaciones de género dramático realizadas por Pedro Lavirgen entre 1962 y 1992 alcanzaron un total de 739 funciones de ópera (el 90,2% del total de funciones) frente a las 80 de zarzuela, por tanto desarrolló una carrera centrado en la ópera[79]. Mencionamos aparte el fenómeno *Antología de la Zarzuela* (al que se suma con las romanzas más emblemáticas) con el que de 1979 a 1992 efectuó 581 funciones y daba la vuelta al mundo con varias giras.

Su labor operística en treinta y ocho años (1962/1990) se concentra en Europa (78,5%): en Italia (19,8%, con 147 funciones) y Austria (5,5%, con 41). En España transcurrieron el 33,4% del total de repre-

[77] *Cfr*. FERNÁNDEZ-CID, A.: "Voces universales de España en una irrepetible gala lírica sevillana", en *ABC*, 11 de mayo de 1991, p. 10. El tenor cordobés Juan Luque también participaría a dúo con Domingo.

[78] Le entregaron: Medalla del Ayuntamiento de Madrid al Mérito Artístico. Medalla de Oro del Ayuntamiento de Bujalance. Placa de la Comunidad de Madrid. Placa de Honor del programa *La Zarzuela* de Radio España. Diploma Honorario de la Cátedra "Manuel de Falla" de la U. Complutense de Madrid. Nombramiento de Socio Honorario de la Asociación Pro-Género Lírico Español. Placa de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba. Placa de Honor de Cajasur. Placa de la familia Aragall.

[79] *Cfr. Trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen.* Apéndice I, en el t. II, la Tabla de las representaciones dramáticas recoge fecha, lugar y reparto. Sabemos que el número de funciones es aproximado, y tenemos por limitación la imposibilidad de aglutinar todas las representaciones.

sentaciones (247 funciones), frente al 66,6% desarrolladas en el extranjero (492). Concretando aún más, en Barcelona representa el 11,7%; en Madrid el 3,7%; en el resto de capitales españolas, el 17,86%.

Encarnó a Don José en 151 funciones, representando el 20,4% del volumen total de sus actuaciones con su personaje emblemático, con Cármenes de la talla de Elena Cernei, Grace Bumbry, Viorica Cortez, Rufa Baldani, Fiorenza Cossotto, Teresa Berganza, Mignon Dunn, Mª M. Kopitar, Rita Lantieri, Sofía Salazar Franzine Arrauzau, Carmen Gonzales, Inés Rivadeneira y S. Browne, entre otras.

Su catálogo de óperas se extiende a 43 títulos, siendo 13 de Giuseppe Verdi. Predominan seis partituras, junto a *Carmen* de Bizet: las verdianas *Aida* (111) e *Il trovatore* (65); *I pagliacci de Leoncavallo* (64); y las de Puccini *Turandot* (53) y *Tosca* (49). Representan el 66,7% del volumen total de sus actuaciones con un interminable elenco, por citar, Caballé, Protti, Cappuccilli…

Entre bastidores

Si bien nuestro protagonista se retiraba de los escenarios, su trayectoria se ampliaba hacia otras facetas con clases magistrales, conferencias y un destacado papel como asesor de la Asociación Lírica Cordobesa, desde 1993, en que le otorga un nuevo rumbo con producciones propias de altura. Por desgracia ante la imposibilidad de subsistir, con recaudo de taquilla de aforo lleno, acabaría el proyecto en la edición XXI[80]. Igualmente, estaría al frente, desde 1998, del Concurso Internacional "Pedro Lavirgen". Organizado por el Ayuntamiento de Priego y la Obra Social y Cultural de Cajasur. Las ediciones 2000, 2002 y 2004 supusieron el encuentro A. Kraus, F. Cossotto y Carlos Álvarez, que sin el pretexto del marco de una gala no hubieran hecho presencia en la capital.

Para finalizar, destacamos algunas de las menciones que recibe: Premio Federico Romero (1986). En La Solana (Ciudad Real), Juan Pedro Mayor (1989) y Rosa del Azafrán de Oro (1990), con un monumento y calle. Su nombre rotula Alcalá de Guadaira, Dos Hermanas (Sevilla), Aspe (Alicante) y una avenida en Córdoba (1995). Premio

[80] *Cfr*. SÁNCHEZ LUQUE, J. *Un proyecto inacabado.* Asociación lírica cordobesa. Córdoba, 2008. Tras 21 semanas líricas, solo apoyaba la Diputación: las instituciones dejaron morir la Semana Lírica.

Long Play de la Zarzuela (1995). Medalla de Plata de Andalucía de 1996. Bujalance dedica su nombre para la Escuela de Música (2001) y una plaza, con busto en bronce de J. Francisco López Canales (2002)[81]. Es Premio Codalario de la Música a toda una carrera (2013) y, más recientemente, disfruta del Premio Excelentia a la Cultura (2019).

Como hemos podido demostrar, Pedro Lavirgen ha paseado por todo el mundo su noble condición de tenor, que ha considerado ante todo un oficio y, dada su humildad, la vida hizo de él un *divo* nada endiosado. Como señaló la periodista Rosa Luque:

> (…) Lavirgen –siendo un poco inmodesto– se considera un profesional de primera, en el sentido de que ha cantado en todos los grandes teatros; ha cantado con los grandes divos del mundo y le han dirigido los mismos directores que a ellos[82].

[81] Ocasión para la que editaron una biografía muy fundamentada, GARCÍA, C. et all: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen.* Ayuntamiento de Bujalance. 2002 y un doble CD P*edro Lavirgen: Grandes Momentos con* 22 arias grabadas en directo, entre 1966-1979.

[82] *Cfr*. LUQUE, R.: "La pasión por la ópera Pedro Lavirgen" en el diario *Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento, p. XV/55.

EL LEGADO DISCOGRÁFICO DE RAFAEL OROZCO (1946-1996)[*]

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
Académico numerario

[*] Este texto está extraído de uno de los capítulos de mi tesis doctoral, *El piano callado de Rafael Orozco*, leída en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid en junio de 2011 y que obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude*. Igualmente, muchos de los comentarios figuran en mi libro *Rafael Orozco. El piano vibrante*, publicado por Almuzara en 2016.

Aunque algunos musicólogos, historiadores de la música y críticos se muestren reacios a considerar las grabaciones discográficas como una fuente importante para el conocimiento de la historia de la interpretación musical, no parece lógico que se prescinda de más de un siglo de registros discográficos a la hora de trazar una panorámica de la vida musical desde finales del siglo XIX a hoy. Porque, con independencia de las diferentes actitudes con que los intérpretes se enfrenten al estudio de grabación, e incluso más allá de la fidelidad que tales grabaciones evidencien con respecto a las interpretaciones en vivo de esos mismos artistas, lo cierto es que constituyen documentos valiosísimos acerca del enfoque que cada uno tiene del repertorio que interpreta.

Las fuentes escritas, en forma de tratados, manuales o indicaciones que de un modo u otro dejaran explicitadas los compositores, son muy útiles para comprender el alcance de lo reflejado en una partitura, con las limitaciones que esta tiene. Es verdad que gracias a tales fuentes puede imaginarse hoy cómo se tocaba en el siglo XVIII o en el XIX, la forma en que se ejecutaban las notas de adorno, qué convenciones rítmicas existían y tantas otras cosas. Pero quién no desearía haber tenido una referencia sonora del Mozart intérprete, de Haydn dirigiendo sus sinfonías, de Beethoven sentado al piano, de las distintas formas de tocar de Chopin y Liszt, o de esos míticos virtuosos de mediados del XIX, como Hummel, Thalberg o Tausig.

Esto sí es posible tenerlo cuando pensamos en los compositores e intérpretes de finales de dicha centuria decimonónica y, lógicamente, de cuantos artistas sobresalientes escribieron la historia musical del siglo pasado. Es gracias a los discos, más que a cualquier testimonio escrito de testigos privilegiados del momento, como hoy se puede saber del Chopin de Paderewski y el Beethoven de Schnabel, del poderío de Rachmaninov como virtuoso y de cómo interpretaba sus propias obras, o del calibre de pianistas legendarios como Josef Hofmann y Josef Lhévinne.

Ciertamente, cuestionar el valor de estas fuentes para conocer mejor y valorar la interpretación es tarea inútil. De hecho, cada vez son

más los sellos discográficos que no dejan de rescatar antiguas grabaciones; el público musical las demanda y muchos estudiosos también, pues son el mejor legado que tenemos de quienes, ya desaparecidos, un día fueron destacados intérpretes.

Por lo expuesto, se antoja difícilmente cuestionable que, a la hora de recordar a quien fue uno de los mejores pianistas que España ha dado, Rafael Orozco (1946-1996), se recurra al conocimiento de su mayor legado: sus grabaciones discográficas, en su inmensa mayoría fuera de los catálogos comerciales y, por tanto, ausentes en los anaqueles de las tiendas de discos. Como es sabido, las leyes del mercado se imponen, condenando al limbo del desconocimiento a numerosos artistas que un día fueron grandes, tal es el caso del pianista español.

Hecha la anterior consideración, es hora de señalar que la discografía de Rafael Orozco se concentra principalmente en tres sellos: EMI, Philips y Auvidis Valois. Los discos correspondientes a los dos primeros aparecieron en vinilo y solo una parte de ellos sería reprocesada en disco compacto. Tan solo los de Auvidis están grabados en soporte digital. Con todo, lo más lamentable es, como se ha dicho, que la inmensa mayoría de grabaciones de Orozco se encuentren descatalogadas y, por consiguiente, sea muy difícil acceder a ellas. Este es el primer problema al que hay que enfrentarse a la hora de compilar la veintena larga de registros que integran el legado discográfico del pianista.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que algunos discos de vinilo no fueron distribuidos en España, lo cual aumenta las dificultades de cara a su búsqueda. Es el caso del primer disco que grabó Orozco (tenía entonces 20 años de edad) a modo de programa de recital, o el que, ya en los años ochenta, hizo para el sello Ricordi con tres sonatas de Beethoven. Aparte de esto, es imprescindible conocer qué discos de vinilo fueron luego reprocesados y comercializados como discos compactos y cuáles no, teniendo en cuenta, además, que no siempre coincide el contenido original con el de la comercialización posterior como disco compacto.

Hechas estas precisiones previas acerca de la discografía de Rafael Orozco, es momento de relacionar y analizar la misma, situándolas en el contexto de su época (de ahí las referencias a otras grabaciones del momento o de tiempo atrás) y siguiendo para ello el orden cronológico y la forma de aparición en el mercado, aunque indicando, en su caso, las reediciones posteriores más relevantes.

RECITAL: Obras de Schumann, Chopin, Albéniz y Prokofiev. EMI 1090. Grabación: Londres, 1967

Carátula del primer disco de Rafael Orozco. Salió al mercado en 1967, cuando el pianista tenía solo 21 años.

La primera incursión de Rafael Orozco en el mundo del disco se produjo poco después de ganar el concurso de Leeds. Se trataba de un programa de recital compuesto preferentemente por obras presentadas al certamen, lo cual podía ofrecer una imagen bastante real de las hechuras pianísticas de quien el prestigioso jurado del concurso había considerado el más talentoso pianista de cuantos acudieron a la ciudad inglesa. Aunque allí causó especial sensación su interpretación de la *Sonata op.5* de Brahms, quizás la larga duración de la obra aconsejara que, a la hora de llevar al disco un retrato pianístico del ganador, se optara por incluir obras de varios autores y representativas de estilos diversos. De ahí este programa de recital con obras de Schumann, Chopin, Albéniz y Prokofiev.

El disco, que tuvo muy buena acogida en el Reino Unido (en España no se distribuyó), muestra de forma clara el enorme talento de Orozco, con los rasgos más acusados de su perfil pianístico en aque-

llos momentos: apabullante poderío técnico, notoria vehemencia interpretativa y exuberante efusión lírica. La versión de la *Toccata op.7* de Schumann impresiona por la facilidad con la que el pianista resuelve las complejidades técnicas de una obra con enormes exigencias de ejecución. No es osadía compararla con las cercanas versiones en el tiempo, míticas ambas, de Richter en Praga y de Horowitz para el sello CBS. Y es que, realmente, alcanza ese ideal interpretativo que cualquier pianista tiene con relación a esta pieza.

Algo similar ocurre con *El Corpus en Sevilla* de Albéniz, que toca de manera impresionante y que, junto a *Evocación*, advierte del alto grado de identificación del joven Orozco con la música del compositor catalán. Lo que se aprecia también con las interpretaciones de Chopin: el *Nocturno op.55 nº.2* y la *Polonesa op.44*, y ello a pesar de las licencias que toma en esta en relación con el tempo, el cual aparece demasiado fluctuante, con el consiguiente reflejo en la unidad rítmica de la composición. Aunque dejando esto a un lado, que podría cuestionar musicalmente la interpretación a los ojos de hoy aunque no así a la luz de viejas tradiciones pianísticas, en lo que resulta indiscutible Orozco es en la suficiencia con la que resuelve todos los problemas de ejecución de la obra: octavas, notas dobles, trinos, potencia…

Se completa el disco con una obra importante de Prokofiev, la *Sonata op.14*. Esta obra, que consta de cuatro movimientos, es ejecutada por el joven pianista con una intencionalidad clara: resaltar los fuertes contrastes de carácter que hay entre los distintos movimientos: la efusión lírica del primero (aunque Orozco aborda este con demasiada vehemencia y flexibilidad en los *tempi*); el vibrante y difícil scherzo, diseñado con figuraciones en notas dobles en *staccato*; la abstracción expresionista del andante, y la alegre vivacidad de la tarantela final. El resultado es más que convincente y hace vislumbrar las dotes del pianista español para convertirse en un acreditado intérprete del compositor, como de hecho sería, especialmente a través de obras como la *Sonata op.83* y, sobre todo, el hipervirtuosístico *Concierto nº.2*, con el que obtuvo muchos de los más resonantes éxitos de su carrera.

CHOPIN: *24 Preludios op.28. Preludio en do sostenido menor op. 45. Preludio en la bemol mayor, op. post.* EMI 1125. Grabación: Londres, 1968

Con solo 22 años abordó Rafael Orozco la grabación de los *Preludios* de Chopin. Y ello, tras haberlos tocado íntegramente en numero-

sas ocasiones, luego de un minucioso estudio de la obra en los años que trabajó con su maestro Alexis Weissenberg. Como más tarde ratificará en su deslumbrante versión de los *Estudios*, también con EMI, Chopin es un compositor del que se siente cercano y cuyo pianismo sabe afrontar con éxito.

En una primera audición quizás llame la atención sobre todo el poderío técnico que muestra el pianista en algunas páginas de considerable dificultad, como el preludio nº.3, en sol mayor, que resuelve con una claridad de ejecución verdaderamente impresionante; el nº.12, en sol sostenido menor, tocado con enorme brillantez, pero exenta de efectismos gratuitos; el nº.16, en si bemol menor, en el que deja ver a las claras su perfecta técnica de dedos, o el nº.19, en mi bemol mayor, interpretado con tal facilidad y sencillez que difícilmente se adivinaría la gran dificultad que entraña su ejecución. Así podríamos seguir con todos esos preludios que necesariamente demandan una técnica acabada.

Pero al escuchar más detenidamente la obra en su totalidad, esa fascinación por la brillantez de la técnica deja paso a una franca admiración por el sentido musical con que Orozco recrea hasta los preludios más fáciles de ejecución. Más aún, lo que verdaderamente llama la atención es que, siendo tan joven, proyecte una sensación de madurez solo propia de los grandes artistas. Así, en esos otros preludios, de carácter más lírico, asoma con decisión la cercana expresividad del joven artista; por ejemplo, en los números 9, 13, 17, 21 y 23, o en el *op.45*, en do sostenido menor.

Estamos, pues, ante una versión de completa solvencia, hecho que explica que pudiera mantener su vigencia y alto nivel años después, en el momento en que colosos de la interpretación, como Pollini, Argerich, Ashkenazy o Barenboim, entrados los años setenta, sacaran sus respectivas lecturas de esta obra. No en vano, la de Orozco es una versión excelente, también desde el punto de vista de la grabación. Por ello, bien hubiera merecido una reedición en disco compacto, tal como sí hizo EMI con los *Estudios*.

BRAHMS: *Sonata op. 5. Intermezzi op. 119 números 1 y 2*. EMI 063-11.270. Grabación: París, 1969

La *Sonata op.5*, en fa menor, de Johannes Brahms es una de las obras capitales del repertorio romántico para piano. Pese a que se trata de una obra de juventud (el hamburgués la escribió en 1854, cuando

tenía 21 años de edad y ejercía como virtuoso del piano), se cuenta entre las más logradas composiciones que su autor destinó al piano, compartiendo honores con obras posteriores del calibre de las *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel op.24*, los dos cuadernos de *Variaciones sobre un tema de Paganini* y las postreras series de *intermezzi*, caprichos, baladas y fantasías (de estética muy diferente a aquellas, pues la monumentalidad formal de antaño deja paso al más quintaesenciado intimismo) con las que se cierra el importantísimo capítulo brahmsiano dedicado al piano.

Rafael Orozco tocaba la *Sonata op.5* desde sus años en el Real Conservatorio de Madrid, se presentó con ella a varios concursos y la había incluido en programas de concierto en numerosas ocasiones. Pese a contar con solo 23 años de edad en el momento de su grabación, puede decirse que tenía bastante madurada la obra y, como se ha dicho, muy contrastada ante el público y la crítica. No ha de extrañar, por tanto, que, tras su excelente grabación de los preludios chopinianos, quisiera consolidar su relación discográfica con EMI apostando sobre seguro. En realidad, buena parte del triunfo en Leeds se lo debía a su interpretación de Brahms: la de esta sonata y la del primer concierto para piano y orquesta.

A diferencia de los dos discos anteriores, que se grabaron en los estudios de Abbey Road en Londres, este nuevo registro se llevaría a cabo bajo el paraguas de la división francesa de EMI y, por ello, su grabación tuvo lugar en la Salle Wagram de París, bajo la dirección de Michel Glotz, quien era a la sazón el productor discográfico de su maestro Weissenberg (además de otros grandes de la música, como Karajan y Maria Callas). Resulta interesante subrayar este dato porque, pocos años después, Glotz se convertiría en el manager general de Orozco.

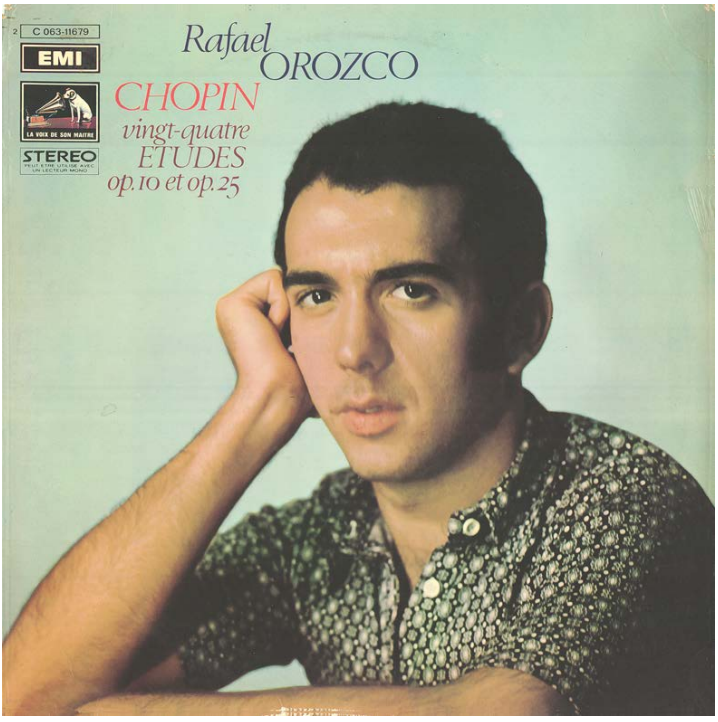
Ciñéndonos a la interpretación, hay que decir que se sitúa en un nivel de calidad muy estimable, pudiendo confrontarse con las que por aquellos años hicieron artistas consagrados de la talla de Julius Katchen (versión que data de 1962) o Claudio Arrau (de 1971)[1]. Aun no teniendo la profundidad expresiva del chileno (quien la grabó en plena madurez como intérprete) o del fenomenal pianista estadounidense,

[1] En el caso de Katchen, véase el doble compacto en el que Decca reedita algunas de sus más celebradas interpretaciones brahmsianas: Decca 452-338-2. En cuanto a la de Arrau, es muy accesible la reedición en compacto, incluida en el cofre de Philips 432 302-2.

referencia obligada al tratar del piano de Brahms, no cabe duda de que la de Orozco es una versión sólida, muy bien construida y magnífica en términos puramente pianísticos (el deslumbrante final es una buena prueba de ello).

El disco se completa con los dos primeros *intermezzi* del *op.119*, los cuales permiten apreciar la vena poética del joven pianista, penetrante en muchos momentos aun a pesar de no hacer una interpretación tan intimista como la que esas páginas permitirían (el trío del segundo *intermezzi* podría servir de ejemplo a este respecto).

CHOPIN: *24 estudios op. 10 y op. 25*. EMI 063-11.679. Grabación: París, 1971



La aparición en el mercado de este disco con los *24 estudios* de Chopin supuso la confirmación internacional de Orozco.

Sabido es que el género del estudio es una de las principales señas de identidad de la literatura pianística romántica. Chopin, Liszt o Schumann, y más tarde Rachmaninov y Scriabin, son buenos ejemplos de ello. Sus series de estudios constituyeron el lógico desarrollo de

una forma iniciada, con fines claramente didácticos, por los primeros pianistas propiamente dichos, o sea, los Clementi, Cramer, Moscheles, Czerny…

De todos los estudios para piano, son las dos series debidas a Chopin las muestras más elevadas de este típico género del siglo XIX. Hasta el punto de que estos veinticuatro estudios chopinianos son para el piano algo así como los *Caprichos* de Paganini para el violín o *El clave bien temperado* para el clavicémbalo: adquieren la categoría de mito. Y aunque en todos los conservatorios del mundo su inclusión en los planes de estudios sea cosa más que obligada, lo cierto es que, como sostienen muchos grandes pianistas, no está claro que se trate de obras para hacer virtuosos sino, muy por el contrario, de partituras concebidas para virtuosos.

Desde su composición en los años treinta del siglo XIX, pocos han sido los pianistas que llevaran estos veinticuatro estudios chopinianos al recital público y, menos aún, a la grabación fonográfica. Backhaus fue uno de ellos, que lo hizo en 1928 en Londres, con EMI[2]. Cortot fue otro: los grabó igualmente para EMI entre 1933 y 1934[3], el mismo sello que acogería en 1957 la versión de Arrau[4] y un decenio después la de Agustín Anievas (una de las tristemente desconocidas)[5]. Digna de mención es también la de Tamás Vásáry, de 1965, para el sello Deutsche Grammophon[6].

Con todo, repasando la trayectoria concertística y discográfica de los grandes del teclado del siglo XX, puede corroborarse la anterior afirmación, pues Rubinstein, Horowitz, Richter, Gilels o Benedetti-Michelangeli, pianistas de referencia y con amplias producciones discográficas, dejaron los estudios de Chopin en el tintero, al menos en lo que se refiere a versiones íntegras de la obra.

De ahí que cuando Rafael Orozco decidió grabarlos para EMI demostrase poseer una fuerte personalidad y grandes dosis de atrevimiento. Pero sabía que podía hacerlo. Desde sus años adolescentes constituían parte importante de su trabajo pianístico. Los estudiaba

[2] EMI EX 29 03453.

[3] Recientemente han sido reeditados en disco compacto por Naxos (8.111052).

[4] EMI 7 61016 2 (reedición en compacto). También de los cincuenta es la versión parcial, en vivo, de Wilhelm Backhaus, que grabó trece de ellos a principios de la década (reeditada en compacto por Decca 455 047-2).

[5] Felizmente reeditada en 2001, en un doble álbum con las baladas y los valses (EMI 5 74290 2).

[6] DG 00289 457 5510 (reedición en disco compacto).

diariamente, sabedor de que con ellos consolidaba su formidable técnica pianística y se preparaba para abordar con mayores certezas la rica literatura de Chopin, uno de los compositores más amados por él. Su relación con los estudios chopinianos se remontaba a los años de formación en Córdoba, pues su profesora, Carmen Flores, los tenía como libro de cabecera. Con José Cubiles siguió profundizando en ellos y, en los dos años que trabajó con Weissenberg, completó las dos series.

Precisamente, así se refería el maestro búlgaro a la grabación orozquiana, cuando tuvo el hermoso detalle de firmar un excelente comentario en la carátula del disco acerca de lo que significan los estudios de Chopin y, más en concreto, sobre la versión de su discípulo: "Orozco interpreta estos *Estudios* con el nervio de un gran pianista. Para él constituyen un recreo, una prueba de alegría. No tiene necesidad de probarse a nadie, y mucho menos a sí mismo. Los ejecuta porque puede hacerlo, porque sabe cómo dominarlos y, por encima de todo, porque los ama. Y esto se percibe".

Una cosa más. Alrededor de la fecha en que Orozco grabó los estudios chopinianos, harían lo propio Maurizio Pollini para Deutsche Grammophon (1972) y Vladimir Ashlenazy para Decca (1975)[7]. Ahí es nada. Pero no sería la cercanía en el tiempo lo único que haría relacionar el registro orozquiano con los de tales gigantes del teclado. A pesar de estar ante las dos mejores grabaciones salidas hasta entonces de los estudios del polaco, el Chopin de Orozco es de enorme categoría, hasta el punto de no desmerecer al de aquellos en modo alguno. Es de una brillantez en la ejecución que asombra. No cabe duda de que el español se decanta por resaltar el aspecto constructivo de la obra y la resolución pianístico-musical de los problemas interpretativos que plantea. En este sentido, resulta deslumbrante la facilidad con que resuelve el complejísimo estudio de las terceras, la velocidad endiablada que confiere al segundo de la primera serie, la precisión en los saltos de la mano izquierda del cuarto estudio de la segunda serie o la ligereza de octavas en el noveno de dicho *op.25*. En realidad, es un derroche de facultades y talento pianístico lo que se aprecia de inmediato al escuchar la versión orozquiana de los *24 estudios* de Chopin.

[7] Ambas versiones son de imprescindible audición (en Deutsche Grammophon 413 794-2 y Decca 466 250-2, respectivamente). De esos años (de 1975, concretamente) es también la de Nikita Magaloff (Philips 420 705-2). Las anteriores referencias son de reediciones en compacto.

Así las cosas, puede afirmarse con rotundidad que este registro con los estudios de Chopin fue uno de los mejores que produjo Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera, al tiempo que quedará como una de las referencias indiscutibles entre cuantos llevaron esta obra al disco; nómina en la que, además de esas tres versiones fundamentales, que son las de Pollini, Ashkenazy y Orozco, se sumarían más tarde las muy estimables de Andrei Gavrilov, Murray Perahia y Boris Berezowsky, entre otras.

Por fortuna, el registro orozquiano de los estudios de Chopin, a diferencia de los anteriores discos del pianista cordobés, sí sería reeditado en disco compacto, en 1999[8].

CHOPIN: *Sonata op. 35 en si bemol menor*. LISZT: *Sonata en si menor*. Philips 6500 432. Grabación: Londres, 1972

Rafael Orozco fue un habitual intérprete de las sonatas de Chopin, de la *op.35*, en si bemol menor, y de la *op.58*, en si menor. En los inicios de su carrera internacional tocó con frecuencia la inmortalizada por la *Marcha fúnebre*, que fue la que llevó al disco en 1972 junto a la *Sonata en si menor* de Liszt. Fue su primer registro con Philips, tras las exitosas grabaciones realizadas para EMI en los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de la siguiente. El hecho de que la firma holandesa le ofreciese en 1971 firmar un contrato en exclusiva que incluyese como plato fuerte la integral de los conciertos de Rachmaninov, propició este primer disco con Philips, en el cual Orozco continúa la senda abierta con los anteriores: el repertorio romántico.

La interpretación que Orozco hace de las sonatas referidas resulta muy elocuente acerca del estilo pianístico del cordobés, en unos años de fulgurante proyección internacional y cuando cuenta con poco más de 25 años de edad. Se aprecian las características de un pianista vigoroso, muy temperamental y que hace gala de su incontestable virtuosismo, lo cual se revela más adecuado en la lectura de Liszt que en la sonata chopiniana.

En su versión de la obra del polaco se aprecia muy pasional y agitado el primer tema del movimiento inicial, y más lírico y cantable el segundo (Orozco resalta muy bien el color de la melodía), pero siem-

[8] EMI 5 67229 2.

pre con un punto de apasionamiento y tensión necesitado quizás de momentos de reposo que equilibraran la dialéctica romántica entre tensión y relajación. El pianista español focaliza la distensión en el comienzo del desarrollo, pero enseguida vuelve la vehemencia discursiva.

En cuanto a la ejecución, Orozco da muestras sobradas de su poderío técnico, cosa ya presumible, por otra parte. Lo que se evidencia, aún más, en el Scherzo que, tocado con enorme robustez de sonido, queda compensado con el tono reflexivo que se imprime al Trío, muy bien fraseado, con apreciable sentido vocal y un medido uso del *rubato*. Sentido vocal que luce con luminosidad más tarde, en la melodía central de la *Marcha fúnebre*; entre otras razones, por no estar tocada excesivamente piano y plana de fraseo, como se escucha tantas veces. Orozco subraya la belleza del canto y sus matices, aun cuando se produzcan en un espectro dinámico muy reducido, quizás para realzar más la tristeza por la desaparición que la nostalgia del recuerdo (algo que sucede igualmente en la estupenda versión de Martha Argerich[9]). E impresionante es el final, resuelto con una claridad expositiva admirable. Por lo que en conjunto, bien puede afirmarse que se trata de una muy estimable interpretación, la cual puede situarse merecidamente entre las más celebradas de su tiempo (Vásáry, Argerich, Ashkenazy y Weissenberg, entre ellas[10]), al tiempo que resulta muy expresiva del pianismo pasional y vehemente que caracterizaba al Orozco que retratan las críticas de los años setenta.

En relación con la sonata lisztiana, de tan imponente presencia en la discografía[11], cabe destacar que la salida al mercado de la versión de Orozco en 1972 casi coincide con la memorable grabación de Martha Argerich de un año antes[12], lo cual haría inevitable la comparación, sobre todo en medios franceses. Y, en verdad, resulta llamativa

[9] Publicada en 1975 y reeditada en disco compacto dentro de la serie *The Originals*, de Deutsche Grammophon (463 663-2).

[10] Y con permiso de algunas anteriores, como las de Cortot (1932), Gilels (1949), Horowitz (1962) y Rubinstein (1961), que forman parte de la discografía más destacada de esta sonata.

[11] Sin duda, se trata de una de las obras más llevadas al disco. A este respecto, véase el muy interesante y documentado artículo que Rafael Ortega Basagoiti dedica a la *Sonata en si menor* de Liszt y su traducción en disco, en *Scherzo Piano* (Madrid), 2 (primavera de 2004), pp.66-73.

[12] Deutsche Grammophon 437 252-2 (reedición en disco compacto en la serie *Galleria*).

una cierta coincidencia en la manera en que ambos intérpretes, muy jóvenes, se enfrentan a la monumental sonata: con fogosidad y pasión irrefrenables, con un virtuosismo desbordante, aunque con más poeticidad en los pasajes cantables por parte de la argentina. Por ello, está claro que este Liszt de Orozco se emparenta más con el ofrecido por Argerich que con el de su maestro Weissenberg, autor de una formidable versión publicada en 1967[13], en la que el búlgaro se muestra más reflexivo que lírico y con un sentido constructivo admirable. Aunque para lirismo, cerca tuvo Orozco la lectura de Annie Fischer (1953), quien le dio algunas clases de esta misma obra a poco de instalarse él en Londres en 1966[14].

Cabe destacar, por último, la reedición en compacto de ambas sonatas dentro del álbum *Great Romantic Piano Sonatas*, publicado en 1994[15], en el cual el arte de Orozco brilla junto al de otros estupendos pianistas que, como él, estaban siendo relativamente olvidados debido a que sus carreras habían dejado de tener la brillantez de otros tiempos, como era el caso de Ingrid Haebler, excelente intérprete del repertorio vienés, o de la uruguaya Dinorah Varsi y el brasileño Jean Louis Steuerman.

RACHMANINOV: *Integral de la obra para piano y orquesta.* Royal Philharmonic Orchestra. Edo de Waart (director). Philips 6747 397 (3 S 30). Grabaciones: Londres, 1972 y 1973

Si hay alguna música que haya quedado como referencia obligada al hablar de Rafael Orozco, esa es, sin duda, la de Rachmaninov (además de la *Iberia* de Albéniz). Su imponente grabación de la integral de la obra para piano y orquesta del formidable pianista y compositor ruso ha quedado inmortalizada como una de las mejores habidas en la historia discográfica de esta colección. Fue el verdadero lanzamiento de Rafael Orozco con la firma holandesa Philips, sello discográfico con el que habría de tener una fructífera relación a lo largo de buena parte de la década de los setenta.

[13] Y afortunadamente recuperada en 2004, en el álbum *Les introuvables de Alexis Weissenberg* (EMI 5 85837 2).

[14] Cercanas, por el tiempo en que salieron al mercado, debieron serle a Orozco la versión de su admirado Rubinstein para RCA (1965), la de Arrau para Philips (1970) y las varias debidas a Gilels y Richter.

[15] Philips 442 617-2.

La aparición de la obra completa para piano y orquesta de Rachmaninov, en 1973, es uno de los grandes hitos en la carrera de Orozco.

Con la Royal Philharmonic Orchestra, y bajo la batuta de Edo de Waart, Orozco llevó a cabo la grabación de los conciertos de Rachmaninov en cuatro sesiones, entre 1972 y 1973, en Londres. En febrero de 1972 grabó los conciertos primero y cuarto; en mayo de ese año, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*; ya en enero de 1973, el tercero, para un mes más tarde culminar la serie con el más popular de todos ellos, el segundo. A lo cual se sumó un disco dedicado a piezas para piano del ruso, de suerte que la integral estuvo en el mercado en dicho año, en el que se cumplía el centenario del nacimiento del compositor.

Veinte años más tarde, en 1993, la discográfica puso en circulación la integral en soporte compacto, dentro de la serie *Duo*[16].

La audición de estos registros, casi cincuenta años después de haber visto la luz, muestra la vigencia de unas interpretaciones que, si entonces causaron un fenomenal impacto en los medios musicales,

[16] Philips 438 326-2 (2 CD).

todavía hoy siguen resistiendo cualquier tipo de comparación con ulteriores lecturas de estos espléndidos conciertos pianísticos. Ciertamente, el pianismo de Rafael Orozco brillaba entonces al más alto nivel, con reflejo claro en su trayectoria concertística en Europa y Estados Unidos, y en lo que era el comienzo de una serie de grabaciones discográficas gracias a las cuales nos es posible aproximarnos hoy al arte pianístico de este intérprete magnífico.

Al escuchar su versión de los conciertos de Rachmaninov, lo primero que se percibe es el gran dominio del piano, en términos instrumentales, que Orozco lucía ya entonces. En efecto, siendo estos unos conciertos para piano y orquesta de extraordinaria dificultad, reservados para los auténticamente virtuosos de dicho instrumento, la rotundidad con que Orozco logra que su ejecución sea tan clara como carente de aristas hace ver el enorme poderío técnico que atesoraba, parangonable al de los más reputados virtuosos. La seguridad y precisión que transmite en todo momento solo son posibles en un pianista que posee una técnica pulida y la pone al servicio de la música a la que sirve. De ahí que las interpretaciones resulten naturales, pensadas y, al tiempo, con esa pizca de espontaneidad que las hace vivas y profundamente comunicativas. En conjunto, puede hablarse, pues, de una versión de referencia.

Del primero llama la atención el fulgurante comienzo en octavas y acordes, con una fuerza y velocidad excepcionales, que hacen justicia a lo que realmente pide el compositor en esa introducción con claras resonancias de Grieg. Luego, la exposición de los diferentes temas es cálida, pero sin caer en sentimentalismos, mientras que, en los pasajes de virtuosismo, la claridad de ejecución es máxima, dejando entrever unos *staccati* muy precisos y transparentes, y un fenomenal toque de dedos (¡qué maravilla de tercer movimiento!), así como una formidable energía en los momentos de mayor intensidad. La cadencia del primer movimiento es un prodigio de fuerza y efusión lírica verdaderamente admirable. Como lo son igualmente la dirección de Edo de Waart y la respuesta de la Royal Philharmonic Orchestra. Además de lo cual, este primer concierto es el que disfruta de una mejor toma de sonido, francamente buena.

Al tratar sobre el segundo, el más popular del ciclo de conciertos para piano y orquesta de Rachmaninov, la avalancha de referencias discográficas es tal, que la primera cuestión que uno se plantea es qué puede aportar de nuevo el joven pianista español (que apenas ha tocado unas cuantas veces este concierto en público), frente a las versiones

de artistas consagrados como Rubinstein o Richter, autores de dos de las más divulgadas versiones surgidas en los años sesenta. Pero la respuesta a esta cuestión se desvela de inmediato: la interpretación de Orozco no tiene nada que envidiar a las mejores producidas hasta ese momento. Reciente estaba la que Weissenberg protagonizara junto a Karajan, o fresca estaba igualmente esa revelación del joven Ashkenazy, quien, en una de sus primeras incisiones para Decca, había ofrecido espléndidas versiones de los conciertos segundo y tercero, junto a Kondrashin y Fistoulari, respectivamente. Precisamente, si hay un Rachmaninov al que asimilar éste de Orozco, es al del ruso emigrado a Occidente, que grabaría luego esta obra en dos ocasiones más (con Previn y Haitink).

De la misma manera que el segundo concierto es el más popular de todos los de Rachmaninov, el tercero es una especie de mito entre los pianistas, debido a las enormes exigencias de ejecución que plantea, que hacen que solo los virtuosos de muchos quilates puedan abordarlo con éxito. En esta obra, más que en ninguna otra del compositor ruso, pueden apreciarse con largueza las características pianísticas de este como intérprete, pues no hay que olvidar que él mismo interpretaba sus conciertos en público, protagonizando además el primer registro discográfico de ellos: la muy recordada grabación acometida por RCA en 1929, con la Orquesta de Filadelfia y Leopold Stokowski y Eugene Ormandy alternándose en el podio[17]. Desde entonces quedaría como un sugerente desafío para los mejores pianistas, propiciando versiones inolvidables de Horowitz, Gilels, Van Cliburn, Weissenberg, Berman, Ashkenazy, Janis y, en fecha más reciente a la nuestra, Argerich, Gavrilov, Sokolov, Pletnev, Lugansky y Volodos, entre otros.

Para Rafael Orozco supuso un reto particularmente complicado, pero que resuelve maravillosamente. Ciertamente, uno queda anonadado ante la energía y despliegue técnico del pianista, quien, por cierto, utiliza la versión más difícil de la complejísima y espectacular cadencia del primer movimiento, que hace de forma impresionante[18].

[17] De entre las muchas reediciones habidas en disco compacto, resulta especialmente accesible la que ofrece Naxos en dos discos: 8.110601 y 8.110602.

[18] Algo digno de ser reseñado, como lo hizo la crítica en su momento, pues no era lo habitual. A este respecto, escúchense versiones referenciales de entonces, como las de Gilels (1953), Weissemberg (1968) o Ashkenazy (1963), para apreciar lo dicho. Este último sí la toca en su segunda versión discográfica, con Previn (1973). Así como Lazar Berman en su inolvidable grabación de 1976, con Claudio Abbado y la London Symphony Orchestra. Y más tarde, Gavrilov y Sokolov, entre otros.

Más de treinta años separan al cuarto concierto de Rachmaninov del tercero y, en verdad, muchas son las huellas de dicha distancia temporal. De hecho, resulta significativo que sean muchos menos los virtuosos que se han acercado a este último. Así, la nómina de artistas que lo llevaron al disco es, efectivamente, muchísimo más reducida que la existente en cualquier otro anterior. Y en tal contexto, reinaba casi en solitario (sin olvidar la de Earl Wild[19] o la muy poco conocida de Yakov Zak) la estupenda versión dejada por Arturo Benedetti-Michelangeli en 1958, con la Philharmonia Orchestra, para EMI[20].

Por consiguiente, la conmemoración del centenario del compositor, en plena expansión de la industria discográfica y, con ello, de la posibilidad de abordar integrales, habría de propiciar una magnífica ocasión para que este *Concierto op.40* incrementase su presencia en los registros discográficos. Como así fue, pues, como se ha apuntado en otro momento, dicha efeméride hizo que las principales firmas discográficas promovieran numerosas iniciativas, entre ellas, abordar la integral de la obra para piano y orquesta del ruso, la cual se halla claramente entre lo mejor de toda su producción. Así, Decca hizo el encargo a Ashkenazy (¡a quien mejor!)[21], EMI al estadounidense de origen hispano Agustín Anievas[22] y Philips a Orozco. Relación a la que luego se sumaría Deutsche Grammophon, sacando en 1977 otra integral, con el húngaro Tamás Vásáry y la London Symphony, bajo la batuta de Yuri Ahronovitch[23].

Como consecuencia de todo ello, el casi olvidado concierto postrero de Rachmaninov se verá así impulsado a una difusión que bien merecía. En tal contexto, la versión de Orozco alcanza un inusitado relieve, como se puso de manifiesto por la crítica al salir al mercado en 1973. Sin poseer la pulcra sujeción a la partitura que se aprecia en Ashkenazy, ni el lirismo de Vásáry (en una versión espléndida por su poeticidad y el acierto de los contrastes dinámicos), la de Orozco es,

[19] Protagonista en 1965 de una de las primeras integrales de los conciertos de Rachmaninov (Chandos 6605).
[20] EMI 5 67258-2.
[21] 455 234-2 (reedición en compacto).
[22] 5 68619 2 (reedición en compacto).
[23] 136453 -2 (reedición en compacto). Cercanas en el tiempo a la del pianista húngaro serían las integrales protagonizadas por Jean-Philippe Collard (EMI, 1978), Zoltán Kocsis (Philips, 1985) y la antedicha de Ashkenazy con Haitink (Decca, 1985). Aparte, claro está, de otras que irían apareciendo después (Shelley, Lugansky, Pletnev, Rudy...).

sobre todo, brillante en cuanto a la ejecución y vibrante de carácter. De nuevo surge la fogosidad del español, quien, aunque no tanto como Anievas, se toma frecuentes libertades en los *tempi*, aun a riesgo de aminorar la solidez rítmica que tan bien mantiene Ashkenazy.

Entre los conciertos tercero y cuarto está la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, con la que Rachmaninov se suma a la ilustre nómina de compositores (Liszt, Brahms…) que se sirven de la música del mayor virtuoso de la historia para homenajearle y, de paso, ensalzar ese fenómeno que llamamos virtuosismo. También Rachmaninov utiliza como punto de partida el *Capricho nº.24* para crear, a partir de la celebérrima melodía, una serie de variaciones en las que el piano parece evocar los más característicos usos del violín: *pizzicati*, dobles cuerdas, notas al aire, golpes de arco…

Por tanto, la escritura de esta rapsodia es sensiblemente diferente a la de los conciertos; al trasladar al teclado los efectos de un medio fónico diferente del piano, hace que el tratamiento instrumental sea también distinto. Aquella escritura abigarrada, marcadamente polifónica y con formulaciones genuinamente pianísticas deja paso aquí a un pianismo más desnudo, transparente y directo. Pero, en todo caso, los distintos problemas pianísticos que presenta la partitura son resueltos con plena convicción por Orozco, al tiempo que la veta fuertemente emocional de la bellísima variación decimoctava es puesta de manifiesto por el cordobés con el aliento justo para no caer en excesos de sentimentalismo. Por consiguiente, puede hablarse de una magnífica versión, que puede situarse con todos los honores junto a las precedentes de Rubinstein y William Kapell (años cincuenta) o las coetáneas de Ashkenazy y Vásáry, antes referenciadas.

Por último, no se puede concluir el comentario de esta grabación, sin duda la que más benefició a la carrera de Orozco, sin apuntar algo acerca de las piezas para piano solo que aparecieron tras los conciertos; un disco dedicado exclusivamente a obras para piano, escogidas entre las dos series de preludios, los dos cuadernos de estudios, los momentos musicales, las transcripciones y las piezas de juventud[24]. De todo ello, justo es resaltar la excelencia alcanzada en los tres estudios-cuadros que Orozco incluyó en dicho disco; especialmente, los dos en mi bemol menor, el *op.33 nº.6* y el muy interpretado *op.39 nº.5*, así como el bellísimo *Liebesleid*, transcripción pianística de la homónima obra de Kreisler.

[24] Philips 6500 542.

CHOPIN: *Scherzos. Berceuse op.57. Nocturno op. 62 nº. 2.*
Philips 6500 978. Grabación: Holanda, 1975

El ciclo completo de los *scherzi* de Chopin fue llevado al disco por Rubinstein en 1932 para EMI[25]; casi veinte años más tarde repetiría la experiencia para RCA y nuevamente en 1959 con esta discográfica[26]. En épocas anteriores a la irrupción del genial polaco como acreditado intérprete de Chopin (y en una forma diferente a la de los pianistas románticos, como Paderewski) solía interpretarse el segundo de la serie, pero no era frecuente presentar el ciclo completo en un recital y, ni siquiera, en una grabación discográfica[27].

En realidad, el interés por ofrecer este tipo de ciclos con un cierto carácter unitario (y no digamos, las integrales) es un hecho posterior, motivado en buena medida por el desarrollo de la industria discográfica y, posiblemente también, por esa nueva mentalidad a la hora de concebir la interpretación musical de forma menos subjetiva de lo que fue moneda corriente durante tanto tiempo. Otros que llevaron al disco los cuatro *scherzi* fueron los norteamericanos Earl Wild y Abbey Simon, el soviético Ashkenazy, Shura Cherkassky y, ya en la década de los setenta, Richter, Vásáry y Freire, entre algunos más.

En tal contexto hay que situar, pues, la grabación de Rafael Orozco; y no solo por dicha cuestión temporal, sino también por los resultados musicales obtenidos. A este respecto, cabe recordar que, cuando en 1975 grabó los cuatro scherzos, Orozco ya tenía experiencia en acercarse a las obras de Chopin, considerándolas como un todo. Primero fueron los preludios y luego los estudios; en ambos casos, de forma plenamente satisfactoria. Y Orozco, que había tocado el segundo scherzo (y, posiblemente, el tercero), tenía ganas de completar un nuevo ciclo. Así, en los dos años anteriores a la grabación, fue recurrente la inclusión de alguna de estas obras en sus recitales, e incluso los cuatro scherzos juntos.

Por otra parte, cabe subrayar que la salida al mercado discográfico del nuevo registro orozquiano coincidiría en el tiempo con el de su

[25] EMI 64933.
[26] RCA Victor LM 1132 y RCA 60822, respectivamente.
[27] En este punto debe reseñarse la versión de Claudio Arrau, de 1953, reeditada en compacto dentro del estupendo album *An Aniversary Tribute*, propiciado por Philips 473 461-2.

amigo Nelson Freire para Teldec[28], anticipándose ambos a la excelente grabación de Richter, de 1977, para el sello Olympia[29].

De nuevo, como ocurre en otras grabaciones del pianista cordobés, lo más llamativo de esta versión suya de los *scherzi* chopinianos es la facilidad con que los ejecuta, advirtiéndose un intérprete sobrado de los medios técnicos para abordar con éxito tales piezas y con la seguridad propia de quien domina las obras hasta en sus más pequeños detalles. La perfección técnica del primero es absoluta, como plausible el sentido musical que brinda el intérprete, fogoso en la sección principal y medido en el lirismo que caracteriza la sección central, tomada de una vieja melodía popular polaca. De esta forma, Orozco pretende enfatizar el carácter meditativo y sereno de este bellísimo trozo, para reforzar así lo tumultuoso y vibrante de la repetida sección principal, que culmina con una brillante coda, resuelta con total esplendidez. Magnífica versión, sin duda.

Muy sólida es también la interpretación del *op.31*, tanto en lo relativo a fiabilidad ejecutoria, que es máxima, como en lo puramente interpretativo. No parece influirle el hecho de que esta sea una de las piezas más interpretadas de todo el repertorio pianístico. Por cierto, con versiones maravillosas. Recuérdese la que Michelangeli grabó para la RAI en 1963[30], la cual tiene un poder de seducción admirable, por la belleza de los fraseos, el preciosismo del sonido, la atención a las voces interiores y los bajos, y un *rubato* excesivo quizás, pero apabullantemente expresivo. En verdad, el individualismo del italiano tiene aquí una bella expresión.

Diferente en lo conceptual, más estricta con las indicaciones de la partitura, con un toque más perlado y con un arco sonoro mayor, tanto que Richter como Michelangeli, Rubinstein dejó una versión espléndida, arquetípica, sin el sesgo individualista y preciosista del italiano. Pues bien, en línea con el estilo del pianista polaco, tendente a un sonido recio y consistente, un sentido de la construcción por encima de los detalles y una dicción clara y directa, se encuentra la versión de Orozco, a una altura que puede medirse con las más interesantes interpretaciones realizadas de esta popular obra de Chopin. Aunque, a decir verdad también, Orozco parece buscar más una adecuada resolución pianística a la composición, que una lectura objetiva con respecto

[28] 8.44075 (redición en disco compacto).
[29] 50 1053 (reedición en disco compacto).
[30] Recogida por Apex 0927 40647 2.

a la partitura. La flexibilidad en el tempo, que muestra desde los primeros compases, es elocuente al respecto, por lo que más convincente, expresivamente hablando, es la forma en que enfoca el trío, con preciosa sonoridad y un fraseo excelente, así como con un uso sutil del *rubato*. Y, desde luego, brillantísima es la resolución de la muy difícil coda, que Orozco ejecuta con una precisión formidable.

Una situación análoga a la anterior se nos aparece con la escucha del tercero. Podemos quedar anonadados con la ejecución virtuosa de los recurrentes pasajes en octavas, con los *staccati*..., pero, de nuevo, asalta la misma cuestión: ¿Por qué un manejo tan flexible del tempo? De hecho, los primeros compases, de carácter introductorio al tema principal en octavas, son tocados más reposadamente que dicho tema principal, al cual dota Orozco de un enérgico y rítmico carácter, pero en tempo superior al de la introducción, cuando en realidad no existe un cambio de tempo entre una parte y otra. Y más acusada se percibe tal flexibilidad rítmica en la interpretación del hermoso coral central, con cascadas de arpegios que Orozco aligera ostensiblemente. De lo cual cabe concluir que, como ocurre en el scherzo anterior, Orozco parece anteponer la efectividad y brillantez de la ejecución, en términos pianísticos, a la objetividad interpretativa en relación con la escritura del compositor. Aunque, paradójicamente, la interpretación de Orozco de este tercer scherzo haga honor a la indicación de la partitura: Presto con fuoco. Y es que, realmente, el pianista se muestra fogoso, casi ansioso (recuerda la versión de la impetuosa Argerich, de 1961[31]), exponiendo su pianismo brillante y sobrado de medios, aunque a veces se eche en falta una mayor paleta dinámica, como la de Richter.

Quizás sea el cuarto el más plenamente logrado del conjunto, donde Orozco despliegue mayores dosis de fantasía, la gama de timbres sea más amplia y el resultado más refinado y acabado, con una absoluta fidelidad al texto. Impresiona la efectividad en los acordes en *staccato*, sin apenas pedal y con una limpieza sin mácula. Por otra parte, la vocalidad de la bella melodía central es lograda por el pianista sin afectación, con toda naturalidad y expresividad, aunque sin alcanzar la *mezza voce* y el reposado lirismo de Richter.

Por fin, se completa el disco dedicado a los cuatro scherzos de Chopin (uno de los imprescindibles de la discografía orozquiana[32])

[31] Reeditada por Deutsche Grammophon en su serie *Galleria* (419 055-2).

[32] Afortunadamente, reeditado en 1996 por Philips (454 135-2), junto la versión de las cuatro baladas de Bella Davidovich.

con la *Berceuse op.57* y el *Nocturno op.62 nº.2*, piezas ambas dichas con fina expresividad y maestría, aunque ensombrecidas por el colosalismo ejecutorio mostrado con los protagonistas del registro.

CHOPIN: *Concierto nº. 2, op. 21, para piano y orquesta. Andante spianato y gran polonesa op. 22.* Orquesta Filarmónica de Rótterdam. Edo de Waart (director). Philips 9500 024. Grabación: Rótterdam, 1975

El *Concierto en fa menor* de Chopin fue uno de los más interpretados por Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera. Mientras algunos, como el de Schumann, el primero de Liszt o el tercero de Bartók, lo fueron en determinadas épocas, y otros, caso de los de Grieg y Dvorak o las *Variaciones sinfónicas* de Cesar Franck, solo en ocasiones puntuales, el segundo de los de Chopin estuvo siempre ahí. A Orozco le encantaba tocarlo y, a tenor de las críticas, puede decirse que era un gran intérprete de esa juvenil y fantástica obra del polaco.

A este respecto, cabría destacar de entrada dos cosas. Por un lado, que lo abordó en sus años de estudio con Weissenberg, quien preparaba por entonces la integral de la obra para piano y orquesta chopiniana, que grabaría en París en 1968 con la orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y Stanislaw Skrowaczewski; sin duda, una de las grandes aportaciones discográficas del búlgaro[33]. Y por otro, el hecho de que Orozco no incorporara más tarde a su repertorio el primero, en mi menor, tratándose como era de un fervoroso chopiniano y siendo esta una obra de perfiles pianísticos análogos a los del *Concierto en fa menor*.

Pero, ciñéndonos a la grabación del *Concierto op.21*, realizada en Holanda con la Orquesta Filarmónica de Rótterdam, bajo la dirección de Edo de Waart, y distribuida en 1975, cabe decir que la interpretación del pianista español es vigorosa y lírica, posee una notable claridad expositiva y maneja con mesura el *rubato*, tan importante en las obras de Chopin. El movimiento lento muestra a un pianista sensible, muy atento al fraseo y al discurso musical, entendido en grandes líneas que no omiten, empero, el valor expresivo de los más diversos detalles, ya sean dinámicos, agógicos o de color. El completo dominio de la obra queda proyectado en el enorme control que Orozco luce en la eje-

[33] EMI 7 69751 2 y 7 69036 2 (reediciones en compacto).

cución de los pasajes más intrincados, en las texturas polifónicas y, como se ha dicho, en el uso del *rubato*. El toque cantable de los dos primeros movimientos, muy cuidadoso con el tono lírico, se hace más perlado en el final, que Orozco recrea de manera destellante, luminosa. Se percibe que el pianismo chopiniano está muy interiorizado en su forma de tocar, que le es muy cercano, en definitiva.

Aunque de factura diferente al concierto, pese a la cercanía cronológica de su composición, el *Andante spianato y gran polonesa op.22* es una obra que demanda igualmente una técnica muy depurada para que su realización resulte fresca y natural, sin imposturas. Orozco acierta en el carácter aplanado que debe tener un andante de tal naturaleza: la expresión es contenida, sosegada, sin alardes. El contrapunto está en la polonesa, que Chopin titula grande, no porque sea amplia de extensión, que lo es, sino por su contenido, variado en formas y carácter. El pianista dibuja con elegancia y grandes arcos la presentación del tema principal y las variaciones que este presenta, al tiempo que resuelve con soberbia seguridad y efectividad los pasajes más veloces; de suerte que el resultado global de la obra no muestra esos excesos virtuosísticos a los que la escritura brillante y típicamente *biedermeier* de la misma hace empujar a tantos intérpretes.

En definitiva, pues, la altura alcanzada en ambas obras hace que este disco pueda codearse perfectamente con las grabaciones que de estas composiciones de Chopin se imponían en el mercado en aquellos años setenta, como eran las de Rubinstein, Weissenberg, Arrau, Vásáry y Ashkenazy, entre otras.

CHAICOVSKI: *Concierto para piano y orquesta nº.1, op.23.* Orquesta Filarmónica de Rótterdam. Edo de Waart (director). Philips 6598 364. Grabación: Rótterdam, 1975

Orozco estudió el *Concierto op.23* de Chaicovski cuando era adolescente y lo tocó con orquesta por primera vez en octubre de 1963, en la final del Concurso Internacional de Bilbao, donde obtuvo el segundo premio. Desde entonces sería uno de los más interpretados; al menos, en los comienzos de su afirmación internacional como concertista. Sobre todo, a raíz de participar en la película de Ken Russell *The Music Lovers*, en 1970.

Como ocurre con toda obra de referencia, en la que abundan las versiones del más variado cuño y en las que resulta sumamente difícil identificarse plenamente con una determinada interpretación, al enfren-

tarnos a la grabación que Orozco hizo con Edo de Waart y la Orquesta Filarmónica de Rótterdam (la cual coincidió en el tiempo con la que Gilels protagonizó junto a Zubin Mehta y la New York Philharmonic[34] y la de Lazar Berman con Karajan y la filarmónica berlinesa[35], ambas extraordinarias), lo primero que llama la atención es la robustez de la ejecución, muy apreciable en los pasajes de mayor bravura: las octavas y acordes que salpican toda la obra, el intermedio velocísimo del tiempo lento y, cómo no, la monumental cadencia del primer movimiento, que resuelve de forma prodigiosa.

Ante todo, se percibe el nervio de un pianista fogoso y muy temperamental, que toca con una seguridad y aplomo admirables. Pero también a un músico que disfruta en el diálogo con la orquesta (es maravilloso el contrapunto que ofrece a los diferentes solistas en el movimiento lento), buscando el color apropiado para cada pasaje: variedad dentro de la unidad. La impecable y brillante ejecución del movimiento final redondea una interpretación global de primerísimo nivel, a la altura de las más celebradas de Horowitz, Richter, Gilels, Weissenberg, Van Cliburn, Argerich o Gavrilov. Por lo que no ha de extrañar que sea de las grabaciones que más veces se ha reeditado de cuantas integran la discografía orozquiana.

Cuando salió al mercado en 1975, fue junto a la versión que Arthur Grumiaux hizo del *Concierto para violín*, con Jan Krenz y la New Philharmonia Orchestra. Posteriormente, sería reeditado como disco compacto en la serie *Classics*[36], también junto al concierto para violín, pero ahora en la versión de Henryk Szering y la Royal Concertgebouw Orchestra, bajo la dirección de Bernard Haitink.

SCHUMANN: *Fantasía op. 17. Kreisleriana op. 16.* Philips 442 653-2. Grabación: Holanda, 1976

Schumann fue uno los compositores preferidos por Orozco. La imaginación musical y la exuberancia de su pianismo subyugaban al pianista español. Como apasionado intérprete del mundo romántico, era lógico que se rindiera ante la frondosidad creativa de uno de los compositores del siglo XIX que más aportó al piano, generalmente

[34] Magnífica, como la realizada pocos años antes junto a Lorin Maazel y la New Philhamonia inglesa (reeditada por EMI 3 50849 2).
[35] Reeditada en disco compacto por Deutsche Grammophon (429 166-2).
[36] Philips 446 203-2.

con un nivel de excelencia musical admirable: el poder de permanencia de tales composiciones es la mejor acreditación de dicha excelencia. Y Orozco se sentía muy identificado con esa música, desde que en sus años adolescentes se sumergiera en la literatura schumanniana; especialmente, con la fastuosa *Toccata op.7*, la página más virtuosística del autor de Zwickau, sin por ello estar exenta de un impresionante caudal creativo. Una obra que Orozco dominaba sobradamente y que no dudó en incluir en el que fue su primer disco, en 1967.

Pero la *Kreisleriana op.16* y la *Fantasía op.17* eran otra cosa. Aunque separadas solo por pocos años de la *Toccata*, e incluso de las primeras páginas pianísticas del compositor (*Variaciones Abegg, Papillons*...), en estas obras de 1836-38 aflora la precoz madurez del creador. Su dominio de la escritura pianística le permite volcar en la partitura todo ese mundo, entre fantástico y real, que siempre se confundió en la mente del músico, y que en estas obras antedichas alcanza cotas con escasos parangones en el resto de la producción de Schumann. De ahí que Orozco dejara pasar varios años, desde que empezó a programarlas en sus conciertos, para llevarlas al disco.

Fue en 1976, el mismo año en que su amiga Martha Argerich alumbraba sendas versiones, espléndidas, de la *Fantasía op.17* y las *Piezas de fantasía op.12*. En ese momento, el panorama discográfico del piano de Schumann, y en concreto de las obras propuestas por el pianista español, nos trasladaba a Horowitz (autor de una legendaria versión de *Kreisleriana* para CBS o de una *Toccata op.7* insuperable en verdad[37]), Rubinstein (cuyo *Carnaval* sería luz y guía para entender el mundo de Schumann[38]), Kempff (que entre finales de los sesenta y los primeros años setenta protagoniza varios discos con obras del compositor alemán para el sello Deutsche Grammophon[39]), los ecléctico Arrau y Richter y, más atrás en el tiempo, a las míticas versiones de Cortot, Yves Nat y Sofronitzky.

[37] Versiones ambas de estudio, de 1969 y 1962 respectivamente, recogidas en un disco compacto producido por CBS en 1987 (MK 42409).

[38] Reeditado en compacto (serie *The Rubinstein Collection*), junto a las *Piezas de fantasía op.12*, en excelente versión igualmente. Son grabaciones de 1962-1963 (RCA 85667), años sesenta en que vieron la luz otras espléndidas grabaciones de Schumann; entre otras, las de las dos obras que protagonizaban el disco de Orozco: *Kreisleriana* y *Fantasía op.17*, ambas reeditadas en el volumen 52 de la *Rubinstein Collections*, de RCA.

[39] Venturosamente reprocesados por el sello alemán y distribuidos en un atractivo cofre con varios discos compactos (471 312-2).

La fogosidad y apasionamiento caracterizan la construcción caracteriológica que Orozco hace del primer movimiento de la *Fantasía en do mayor*. Y aun cuando la música fluye con naturalidad y la ejecución es irreprochable, lo cierto es que la interpretación se resiente en algunos momentos (el inicio, por ejemplo) por la excesiva flexibilidad en los *tempi*. Algo similar ocurre en el segundo movimiento, lo que es más apreciable debido al carácter casi marcial que tiene esta página, de forma que la unidad del movimiento, que en buena medida está dictada por la rítmica, queda algo diluida. Lo que no es óbice para que el oyente admire la facilidad con la que Orozco resuelve las dificultades puramente pianísticas de la partitura; singularmente, la vibrante coda, con saltos en las dos manos a una velocidad de vértigo, en ejecución francamente inigualable. Por último, el contemplativo lento final se antoja necesitado de mayor serenidad y de una paleta dinámica más amplia. En suma, estamos ante una estimable interpretación de la hermosa obra que Schumann dedicara a Franz Liszt, aunque sin sentir que se trata de la versión definitiva de un intérprete de la graduación artística del español. De hecho, sería una de las obras que tuvo en proyecto grabar con Auvidis poco antes de morir.

La versión de *Kreisleriana* es formidable. Resulta deslumbrante desde el comienzo, por la autenticidad del virtuosismo y del compromiso del intérprete con la música. Al escuchar esta lectura de la obra de Schumann, uno percibe que el pianista ha interiorizado plenamente la obra, que la ha hecho suya, porque la comprende y se siente privilegiado al poder recrearla. Las cuatro fantasías impares, de acusada dificultad ejecutoria, son tocadas con seductora brillantez, sin excesos gratuitos ni efectos de cara a la galería (excepción hecha, quizás, del final de la tercera). Y en cuanto a las otras cuatro fantasías, más intimistas, introspectivas y líricas, son recreadas con refinada sensibilidad, siguiendo la línea de canto, subrayando los matices polifónicos y dando vida a las voces interiores. En definitiva, se siente que la música no puede ser de otra manera que así.

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta K.537 y K.595*. English Chamber Orchestra. Charles Dutoit (director). EMI Classics for Pleasure CFP40357. Grabación: Londres, 1981

Rafael Orozco sentía desde muy joven una verdadera devoción por los conciertos para piano y orquesta de Mozart, lo que expresaba en

entrevistas de prensa y en cuantas ocasiones podía[40]. Más de una vez reconoció que uno de sus sueños más anhelados era interpretar todos los conciertos del genio salzburgués. Se sentía especialmente orgulloso cuando se le requería para tocar este tipo de repertorio, cansado quizás de que se le relacionara siempre con el pianismo virtuosístico de Rachmaninov y Chaicovski; o deseoso de que se reconociera también en él a un pianista refinado y sensible que podía tocar cómodamente los *concerti* mozartianos.

Artística carátula del último disco de Orozco con el sello EMI. Junto a Charles Dutoit y la English Chamber Orchestra interpreta los dos últimos conciertos de Mozart.

Pero las cosas en una carrera que empezó de forma vertiginosa, como la suya, no son como uno quisiera siempre, sino que se van conformando en función de otros muchos aspectos. Y lo cierto es que Orozco recibía más invitaciones para tocar Brahms, Prokofiev, Rach-

[40] Entre otras, al autor de este trabajo (en entrevista personal de fecha 25-X-1995).

maninov o Chaicovski, que para interpretar a Mozart. Aun así, fueron frecuentes sus presentaciones con varios conciertos mozartianos: además de los incluidos en el disco de referencia, Orozco tocó muy a menudo los *K.459*, *466* y *467* y, tan solo esporádicamente, dos o tres más, entre ellos, el de dos pianos, junto a Radu Lupu.

El presente disco, con los dos últimos conciertos que Mozart destinó al piano, se grabó en abril de 1981, en el Henry Wood Hall, en el distrito londinense de Southwark. Fue una colaboración de EMI con la firma Harveys, de Bristol, y se comercializó en la serie *Classics for Pleasure*. A la sesión de grabación acudió Maria Curcio, fiel consejera del pianista, el cual se sentía especialmente seguro con el aliento y consejo de la italiana.

Según recordaba Orozco, la grabación del *Concierto K.537* se alargó más de lo que en principio cabía suponer, dado que el maestro Dutoit no se sentía satisfecho con la interpretación de algunos pasajes de la orquesta, lo que obligó a repetir en varias ocasiones; tanto que el pianista llegó a sentirse cansado. Pero aunque este recordara con ciertas reservas la versión de dicho concierto, quizás por quedar más contento con el resultado global del *K.595*, la audición de este registro nos permite apreciar un Mozart muy sólido y convincente en ambas obras, en la estela de mozartianos tan eminentes como Serkin, Anda, Haskil, Gulda, Pires, Perahia o Barenboim, referencias obligadas, entonces y ahora, al tratar sobre la interpretación de Mozart.

La ejecución es límpida, transparente y muy cuidada en todos los detalles, con unas logradas *cadenzas* del propio Orozco, en el caso del *Concierto de la Coronación*, y las de Mozart, en el *K.595*. Puede entenderse que a Rafael Orozco la ejecución de este le resultara particularmente feliz, no solo en comparación con el otro *concerto*, sino con el resto de sus trabajos discográficos. Y es que, realmente, es de una calidad admirable el tono obtenido en la línea general de la obra. Aun así, la falta de ornamentación (añadida) de las partes de solo en los movimientos lentos es un aspecto criticable de la interpretación.

En 1998, desparecido ya el pianista, el sello discográfico realizó la remasterización digital de la grabación para la comercialización del disco en compacto[41].

[41] CFP 5 72687 2.

BEETHOVEN: ***Sonatas op .57 "Appassionata", op. 27 nº. 2 "Claro de luna" y op. 90*****. Ricordi RCL 27099. Grabación: Milán, 1982**

Aunque no fueron muy cuantiosas, pero sí frecuentes, las aproximaciones de Rafael Orozco al repertorio pianístico de Beethoven, incluyeron algunas de las mejores composiciones para piano del genio de Bonn. Como cualquier pianista de talla internacional, dedicado de forma permanente al mundo del concierto, Orozco mantuvo siempre unas cuantas sonatas en sus programas de recital, así como algunos conciertos para piano y orquesta. Como en el caso de cualquier intérprete de su nivel, se trataba de un trabajo amasado desde los años de formación y enriquecido luego con nuevas aportaciones, que en su caso llevarían el sello de Maria Curcio, antigua discípula de Schnabel, el primer pianista que grabó en disco las treinta y dos sonatas del compositor alemán.

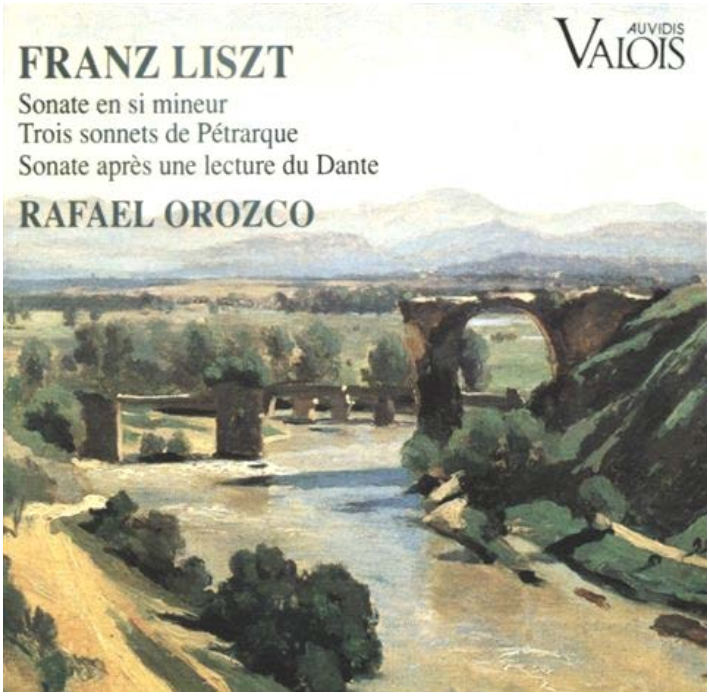
Fue, pues, en aquellos años en Londres, a finales de los sesenta, cuando Orozco puso al día su repertorio de Beethoven, que incluía la *Appassionata* y la *Sonata op.110* entre otras obras, al tiempo que abordaba ese monumento del piano de Beethoven que es la *Hammerklavier*. Con todo, no podría decirse que fuera este un compositor al que dedicara el cordobés una atención preferente; al menos, en comparación con grandes beethovenianos coetáneos suyos, como Daniel Barenboim, Rudolf Buchbinder, Richard Goode, Radu Lupu o Stephen Bishop-Kovacevich.

Curiosamente, sin embargo, fue la *Sonata op.90* de Beethoven una de las obras más tocadas por el pianista. Por lo que no ha de extrañar que, cuando en 1982 se decidiera a grabar un disco con sonatas de Beethoven, la incluyera junto a las mucho más habituales *Claro de luna* y *Appassionata*, conformando así un registro sumamente atrayente, pero muy trillado pues se trataba de obras con infinidad de versiones en el mercado. Y si en el caso de los conciertos de Rachmaninov, o incluso en el de los estudios de Chopin, las versiones de Orozco pudieron convertirse en referencia obligada para los demás, con Beethoven tenía que suceder por fuerza lo contrario, estando vigentes las interpretaciones de maestros como Backhaus, Kempff, Serkin. Gilels, Richter, Brendel, Gulda...

Es decir, aun tratándose de unas buenas interpretaciones las que Orozco ofrecía en este disco de Ricordi, exponentes de su alta talla como pianista, lo cierto es que las mismas no aportaban nada nuevo al panorama ya existente. Lo cual no impide que admiremos muchas

cosas en ellas, sobre todo en la *Sonata op.90*, en la cual se percibe la influencia de la versión de Schnabel[42].

LISZT: *Sonata en si menor. Tres sonetos de Petrarca. Sonata Dante.* Auvidis Valois V 4643. Grabación: Herts, 1990



Con este registro dedicado a Liszt, aparecido en 1991, regresó Orozco a los estudios de grabación tras un prolongado silencio discográfico.

Con el piano de Liszt volvió Rafael Orozco a los estudios de grabación. Habían pasado ocho años desde la última vez que se puso ante unos micrófonos; si entonces fue con obras de Beethoven, ahora lo hacía con uno de los compositores cuya música más le había inspirado en su juventud y en los primeros años de su carrera. No es que Orozco hubiese tocado muchas obras de Liszt, pero sí las más importantes y en multitud de ocasiones. Especialmente, la *Sonata en si menor*, obra cumbre del catálogo lisztiano y de todo el piano romántico; aunque la

[42] De las reediciones existentes de este Beethoven de Schnabel, es muy accesible la de Naxos 8.110762.

grabó en 1972, era de nuevo el plato fuerte de un disco que incluiría, además, los *Tres sonetos de Petrarca* y la conocida como *Sonata Dante* (en realidad, *Après une lecture du Dante*. *Fantasia quasi sonata*), obras estas de más reciente incorporación a su repertorio habitual.

Este regreso discográfico de Orozco fue un gran acontecimiento y la crítica se mostró muy entusiasta con la incursión del artista en el mejor pianismo del húngaro. Los elogios a la alta graduación artística del intérprete cordobés fueron la tónica dominante, resaltándose además la coincidencia en el tiempo con varias versiones discográficas de la monumental sonata, a cargo de algunos de los mejores pianistas del mundo, como Zimerman y Pollini, además de Barenboim, que había hecho lo propio dos o tres años antes que aquellos, y de otros grandes del teclado, como Leonskaya y Ránki. Todo lo cual no fue impedimento para que la versión de Orozco saliese airosa en tan exigente contexto.

En la versión que Orozco ofrecía ahora podían apreciarse, cómo no, las hechuras de un gran pianista y de un profundo conocedor del mundo lisztiano. Menos sanguínea y ardorosa que la incisión de 1972, ahora parecía imponerse un estado de ánimo más distante y contemplativo frente a la partitura, pero no un mayor sentido de la unidad de tan vasta obra. En este punto, mucho tiene que ver la excesiva flexibilidad que toma Orozco en cuanto a los *tempi* y el uso del *rubato*, lo cual, unido a una demasiado contenida efusión lírica, genera una cierta percepción de yuxtaposición de elementos más que de un todo unitario. Ni que decir tiene que, pianísticamente hablando, la ejecución es magnífica. Pero, con todo, bien puede decirse que la versión de 1972 está mejor estructurada, es más natural e igualmente buena y brillante (más, incluso) en la resolución de los problemas técnicos.

En el caso de *Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata)*, obra que constituye el episodio de mayor enjundia de cuantos integran los tres cuadernos de *Années de pèlerinage*, la versión de Orozco habría de confrontarse con las que, a principios de los noventa, eran las de referencia; es decir, las de Lazar Berman, Claudio Arrau, Alfred Brendel y Jorge Bolet. En este punto, puede afirmarse, de entrada, que la interpretación de Orozco no le va a la zaga a las de tan acreditados lisztianos. Es más, bien podría emparentarse con la más emblemática de ellas, que fue la que Lazar Berman hizo para Deutsche Grammophon en 1977[43]. Si bien el ruso confiere a la obra un mayor acento

[43] Reeditada en compacto: 471 447-2.

sinfónico, con variedad de colores, más densidad en los acordes y amplia gama de matices dinámicos, en la visión musical hay grandes coincidencias, sobre todo al afrontar la interpretación con un aparente carácter improvisatorio, algo que se aleja de la sobria textualidad de Brendel[44].

Orozco, que comienza con notoria contención el Presto agitato assai que sigue a la introducción, va enfatizando progresivamente el carácter desesperado y apasionado del discurso, mientras, por el contrario, se muestra reflexivo y recogido en el andante central. Como rasgo sobresaliente, no puede dejar de mencionarse la excelencia ejecutoria, incluso en los más complicados pasajes, ya sean de octavas, trémolos..., o el vibrante presto final, cuyos saltos en ambas manos resuelve con pasmosa facilidad. Se trata, sin duda, de una versión espléndida y digna de ser tenida muy en cuenta.

Se completa el disco con esas tres joyas que son los *Sonetos de Petrarca*, páginas en las que aflora por igual el genio del poeta y el del músico; algo que Orozco pone de manifiesto con una interpretación meditada, intimista y con notable sentido del cantable; y en la que sobresale la apasionada lectura del número 104 (con mucho, el más interpretado). En verdad, una interpretación en la que, nuevamente, parece estar presente el espíritu de Lazar Berman y su emblemática versión, antes referida, de los *Années de pèlerinage*.

ALBÉNIZ: *Iberia. Cantos de España.* Auvidis Valois V 4663 (2 CD). Grabación: Londres, 1992

Hasta hace treinta o cuarenta años parecía que la interpretación de *Iberia* había sido cosa de unos pocos y, menos aún, quienes la llevaran al disco. Las versiones de Alicia de Larrocha eran la referencia obligada y, junto a ellas, apenas se situaban las grabaciones de Esteban Sánchez, Rosa Sabater y Ricardo Requejo. Cierto es que la divulgación de Albéniz y su obra no era parangonable, ni de lejos, a la existente en la actualidad desde hace ya unos años. Ni que llamase la atención de los pianistas en la medida que ocurre ahora. Sin embargo, gracias a la recuperación de grabaciones históricas (por el tiempo transcurrido), fenómeno contextualizado en la revalorización historiográfica y

[44] Philips 420 169-2.

musicológica a la que se asiste de la figura y la obra albenicianas en general, puede vislumbrarse de forma retrospectiva la presencia en el disco de la más universal de las obras pianísticas españolas.

Junto a los conciertos de Rachmaninov, la 'Iberia' albeniciana es el mayor legado de Rafael Orozco como intérprete.

Así, resulta significativo que pianistas legendarios como Cortot, Rosenthal, Backhaus y, más cerca de nosotros, Kapell, Abbey Simon o Emil Gilels, registraran algunas de las piezas de *Iberia*. O, con mayor relevancia, que Claudio Arrau grabara los dos primeros cuadernos. Porque, que Cubiles, Eduardo del Pueyo o José Tordesillas abordaran varios números para su grabación en disco, es algo que parece casi obligado, en tanto continuadores de la tradición pianística española encarnada por el propio Albéniz, Granados y Joaquín Malats. Lo que no debe restar mérito alguno a la determinación con que Alicia de Larrocha se afanó por conseguir la integral del corpus albeniciano, aparecida en disco en 1959[45].

[45] Hispavox 7 62758 2 (reedición en disco compacto).

Por lógico que pudiera parecer, ni nadie lo había hecho antes (salvo Leopoldo Querol), ni posiblemente era su mejor inversión pianística en los años en que empezaba a abrirse paso en una escena internacional con unos estándares de repertorio en los que no figuraba la obra del gerundense. De ahí el mérito añadido de esta extraordinaria pianista barcelonesa, quien con aquella legendaria versión uniría para siempre su nombre al del compositor, al tiempo que incitaría a la andadura de ese camino a otros pianistas españoles de su época y de después: desde su paisana Rosa Sabater hasta la madrileña Rosa Torres Pardo, con una abundante lista entremedias de pianistas tan destacados como Ricardo Requejo, José María Pinzolas, Guillermo González y otros más. Por supuesto, entre estos, dos de los más grandes pianistas que ha dado España: Esteban Sánchez y Rafael Orozco.

Pero no solo pianistas españoles seguirían el camino trazado por Alicia de Larrocha. La enorme difusión que esta hizo de *Iberia* a través de sus conciertos en todo el mundo reclamaría la atención de pianistas notabilísimos, como el francés Aldo Ciccolini, la colombiana Blanca Uribe, el belga Michel Block o, en fecha más reciente, Jean-François Heisser, intérpretes todos que, como ya se ha dicho en otro momento, lograron versiones muy estimables de la monumental obra de Albéniz. Y no han sido los únicos, lógicamente. Pero sí brillantes exponentes de una verdad no siempre reconocida: la universalidad de esta obra pianística, más allá del concepto de idioma nacional, tras el cual parecía afirmarse que se trataba de una música tan española, que solo podía traducirse por quienes sintieran como propio ese idioma.

En tal estado de cosas, Orozco llega a la decisión de grabar *Iberia* luego de treinta años tocándola por todas partes, de haberla interiorizado y asimilado hasta en los más recónditos recovecos, y de asimilarla a una personalidad artística cosmopolita como la suya. Ese plus de universalidad es, junto a la perfección técnica y un refinamiento expresivo madurado y ennoblecido, el que hace que su lectura de *Iberia* vuele por encima de la inmensa mayoría de las habidas, unas excesivamente apegadas al terruño, a lo pintoresquista; otras, sin la fuerza expresiva que, bajo el soporte de un avasallador virtuosismo, esas páginas demandan, y no pocas, con carencias claras en cuanto a poderío técnico[46].

[46] Además del imprescindible libro de Justo Romero, antes referenciado, sobre el compositor catalán y su presencia en la fonografía (*Albéniz. Discografía recomendada...*), véase el estupendo artículo de Luis Suñén "Iberia: cumbre y losa", en *Scherzo Piano* (Madrid), 1 (invierno 2003), pp.44-47.

Cuando uno se sienta ante la *Iberia* orozquiana, una de las primeras impresiones que recibe es la de comprender que esa música tiene que ser necesariamente así. Si en otras grabaciones del español podían encontrarse reservas en ocasiones, sobre todo en lo relativo a cuestiones de interpretación, no de ejecución propiamente dicha, con su Albéniz uno parece haber encontrado la respuesta a todos los interrogantes que plantea tan compleja partitura. Orozco desvela, efectivamente, el misterio que encierra una música con ambición universal, pero apegada a un mundo concreto, ese universo de sonidos, colores y olores que se encierran en la Andalucía amada por el gerundense y siempre presente en el pianista cordobés.

En esta ocasión, lo de menos es admirar la facilidad con la que ejecuta las más difíciles páginas de la suite, como *Lavapiés*, *Triana*, *El Corpus* o *Eritaña*. Lo verdaderamente importante es que, gracias a su descomunal dominio del piano, puede dar cauce sin limitación alguna a una idea muy madurada de lo que son cada una de las piezas que conforman el políptico albeniciano. La interpretación de Orozco es un prodigio de principio a fin, con momentos verdaderamente irrepetibles, tal es el caso de la profundidad lograda en piezas como *El Polo* y *Jerez*, que difícilmente podrán superarse, o la fuerza racial que anida en *El Corpus en Sevilla* o *Lavapiés*.

En general, y buscando la comparación con la primera versión, citada, de Alicia de Larrocha y la de Esteban Sánchez[47], puede decirse que el cordobés se muestra más reposado en los *tempi* que sus dos ilustres colegas, pero logra análogas cotas de claridad y de respeto al texto que la catalana, así como de la expresividad del extremeño, aunque más contenida y refinada, lo que se aprecia especialmente en la dicción de las coplas.

El doble disco se completa con una estupenda versión de los *Cantos de España*, una de las cimas del piano de Albéniz anterior a *Iberia*; un conjunto de piezas de menor ambición que las del célebre políptico, pero que exigen una ejecución clara, no exenta de riesgos (*Preludio: Asturias*) y con notables exigencias expresivas (como ocurre con la inmortal *Córdoba*), todo lo cual queda plenamente satisfecho con la magnífica interpretación de Orozco.

[47] Brilliant Classics 92398 (reedición en compacto).

SCHUBERT: *Sonata en si bemol mayor D.960. Fantasía en do mayor D.760, "El caminante"*. Auvidis Valois V 4683. Grabación: Londres, 1992

Con el disco dedicado a Schubert, aparecido en 1992, pudo constatarse la evolución del pensamiento musical de Orozco y su propia madurez como pianista, cosas apreciadas por crítica y público en los recitales del pianista de los últimos años. Es decir, lo que podía percibirse en las salas de conciertos, traspasaba estas para adentrarse en el ámbito de la fonografía. Ya de entrada podría suponer una cierta sorpresa que un pianista con el perfil de Orozco (ese perfil de bravo virtuoso tan subrayado desde siempre por la crítica) se decantara por un compositor nuevo para él y cuyo pianismo podía antojarse distante para el español. En realidad, había sido así durante buena parte de su carrera, hasta mediados de los ochenta, en que se adentró de lleno en él por medio de dos de sus mejores composiciones para piano: la *Wanderer-fantasie* (*Fantasía del caminante*) y la última de las sonatas, la incomparable *D.960*, en si bemol mayor. Llevarlas al disco, pues, podía ser en aquel momento una mera cuestión de tiempo. Y, efectivamente, nada más volver a los estudios de grabación, planificó el que sería su tercer registro con Auvidis con las mencionadas obras del genio vienés.

Esta decisión de dedicar un disco a Schubert con dichas composiciones revelaba la valentía y determinación de Orozco. En primer lugar, por saber que los estereotipos existentes acerca de ese antedicho perfil de virtuoso podrían jugar en contra suya: ¿Cómo sería posible imaginar que un vehemente intérprete de Chaicovski, Rachmaninov y Prokofiev se acercara al más refinado pianismo vienés? Y una segunda cosa: las obras con las que Orozco trataría de responder satisfactoriamente a esa cuestión eran posiblemente las más interpretadas (junto a los impromptus y si acaso la deliciosa *Sonata D.664*) de todo el repertorio schubertiano. Kempff, Richter, Arrau, Brendel, Annie Fischer…, todos los grandes pianistas eran óptimos difusores de esas obras y contaban con grabaciones excepcionales. Sin duda, era un importante reto el que se había fijado Orozco.

Pues bien, cuando uno escucha el Schubert de Orozco, no solo no tiene la sensación de estar ante un recién llegado a ese mundo, sino que comprueba que su interpretación está en la estela de las mejores habidas, las de pianistas como los citados, de una generación anterior a la suya, y las de los más reputados intérpretes de su generación, co-

mo Pollini, Lupu o Schiff, todos ellos autores de magistrales versiones discográficas de las mencionadas obras. Especialmente, en lo referido a la *Sonata D.960*.

La versión orozquiana de esta obra se acerca, en concepto y realización, a la que Radu Lupu (referencia obligada al hablar del piano de Schubert) nos brindaría en 1994[48]. Orozco resalta el carácter de centro de gravedad que posee el primer movimiento (cuya exposición repite, a diferencia de Brendel o Fischer), con ligeras fluctuaciones del tempo tendentes a facilitar el fluir lírico. El andante que le sigue es expuesto con contención, tanto en la dinámica como en la expresión, para en la sección central mostrar un carácter más marcadamente lírico, anticipando la luminosidad y frescura que nos depararán los movimientos tercero y cuarto. En definitiva, pues, una interpretación sólida y bien construida, impecable en la ejecución y con una veta lírica mesurada.

Dejando a un lado este auténtico testamento del autor de *Winterreise*, obligado es un comentario acerca de la *Fantasía del caminante*, la obra de mayor complejidad técnica de cuantas escribió Schubert para el piano; un corpus importante en cantidad y calidad, el cual surge paralelamente al beethoveniano (primera referencia de envergadura en la literatura para este instrumento), aunque con unos contornos muy diferentes a los del músico de Bonn. Y es que no hay que olvidar que, a diferencia de este, Schubert nunca fue un pianista de concierto; sus actividades se circunscribían a sus famosas reuniones de amigos, en las que se cultivaba, sobre todo, la música de cámara y el *lied*. Razón por la cual no hay una raíz virtuosística en su música pianística, con la excepción precisamente de esta *Fantasía del caminante*, obra que cualquier pianista que se precie ha incluido en su repertorio en algún momento. Recordemos las interpretaciones de Sofronitzky, Edwin Fischer, Rubinstein, Arrau, Brendel y Pollini, entre otros.

No se queda atrás Orozco. Sin llegar al grado de refinamiento de Richter o a la solidez constructiva de Pollini o Brendel, logra no obstante una versión poderosa, bien expuesta, vigorosa en el carácter y con un grado de lirismo bien medido. Pero, sobre todo, llama la atención en los numerosos pasajes de bravura que pueblan esta partitura. Así, su interpretación del Finale es particularmente admirable[49].

[48] Decca 475 7074.

[49] Es muy interesante el estudio que hace Arturo Reverter de la presencia de esta obra en la discografía, en *Scherzo Piano*, 6 (primavera 2005), pp.56-63.

FAVOURITE ENCORES. Obras de Schumann, Liszt, Chopin, Granados, Mompou y Rachmaninov. Auvidis Valois V 4696. Grabación: Herts, 1993

Después del extraordinario éxito conseguido con la grabación de *Iberia* y, en menor medida, también con los registros dedicados a Liszt y Schubert, el siguiente proyecto discográfico de Orozco con Auvidis le lleva a conformar un mosaico misceláneo de piezas de corta duración, que bien podrían ser utilizadas como *encores*, es decir, propinas, piezas con las que el pianista sorprende al público una vez acabado el programa del recital. A este respecto, cabe señalar que son innumerables los casos de pianistas que, en algún momento de sus carreras discográficas, se empeñaron en análoga empresa. Casi siempre con la intención de mostrar obras que, por su singular naturaleza o corta duración, no solían incluirse en los discos llamémosle habituales, es decir, integrados por obras grandes y representativas de los distintos compositores. De alguna forma, en los discos de *encores* cabía casi todo: transcripciones, pequeñas piezas extraídas de obras mayores, páginas concebidas para mostrar el colosal virtuosismo del intérprete… Supuestamente se trataba, en todo caso, de composiciones que los intérpretes tocaban realmente al final de sus recitales como correspondencia a los aplausos y ovaciones del público. Aunque, en verdad, esto no fuera siempre así.

No constituiría originalidad alguna, por tanto, que Orozco confeccionara un disco de estas características. Ni era nuevo tampoco comprobar que la mayoría de las piezas incluidas en él no habían sido en realidad *encores* utilizadas en sus recitales públicos, aunque muy bien lo hubieran podido ser, debido a su duración y carácter. A la vista de lo cual, cabe preguntarse de entrada por qué estas y no otras piezas verdaderamente utilizadas como *encores*, como mazurcas, estudios y valses de Chopin que Orozco tocó en numerosas ocasiones, o la omnipresente primera pieza de las *Escenas de niños* schumannianas.

La respuesta parece clara: Orozco eligió piezas que, pudiendo cumplir bien esa función de bises, le apetecía recuperar, como la *Toccata* de Schumann o *Feux follets* de Liszt, o bien eran de atractivo consumo para aficionados de todo cuño, tal es el caso del lisztiano *Nocturno nº.3* (popularmente conocido como *Sueño de amor*), el *Preludio op.3 nº.2* de Rachmaninov y la *Danza española nº.5* de Granados.

Pero, dejando a un lado dicha consideración acerca de la composición del disco, quizás lo que más de uno pudo preguntarse en su día

era si realmente convenía a Orozco sacar un disco de esas características en ese momento de su vuelta a los estudios de grabación, o si por el contrario hubiese sido más interesante abordar un registro con grandes obras del repertorio que no hubiera grabado antes o que interesara volver a hacerlo. Sobre todo en el primer caso, son muchas las obras importantes que tocó en recitales con cierta asiduidad y que hubieran sido bienvenidas en el ámbito discográfico. Por citar algunas, recordemos la *Sonata op.83* de Prokofiev, el *Gaspard de la nuit* de Ravel, la *Hammerklavier* beethoveniana o la *Sonata op.58* de Chopin. Por no hablar de conciertos para piano y orquesta, donde la nómina sería mucho más extensa, desde los conciertos de Mozart al *Concierto nº.3* de Bartók y, muy especialmente, ese *Segundo* de Prokofiev que tantas satisfacciones le dio a lo largo de toda su carrera. O los dos de Brahms.

Una vez hecha la anterior consideración sobre la oportunidad e interés del disco, uno no puede dejar de alabar interpretaciones verdaderamente excepcionales, que en verdad caminan junto a otras de más de andar por casa. Así, quién no se impresiona con la ejecución de la *Toccata* de Schumann. Es realmente espectacular y digna de figurar entre las mejores llevadas al disco, desde las ya lejanas de Horowitz y Gilels, en los años treinta y cuarenta respectivamente, a la de Pogorelich, entre las más recientes. Orozco logra una interpretación que puede calificarse de electrizante, con un ritmo motórico perfectamente logrado, sin apreturas ni concesiones virtuosísticas gratuitas. Un momento impresionante: las octavas de después de las barras de repetición. Y muy relevante es la claridad de líneas, especialmente gratificante en los pasajes contrapuntísticos.

El otro gran momento del disco nos lo proporciona el quinto de los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt, titulado *Feux follets*. Repasando la discografía existente de esta pieza, se comprueba de inmediato que la versión de Orozco se halla entre las mejores. Sin temor a exagerar, puede afirmarse que es uno de los legados antológicos de todo el pianismo orozquiano. Las enormes dificultades técnicas de esta difícil pieza no parecen existir para Orozco, que las resuelve con admirable naturalidad y un alto grado de interiorización. Se sitúa junto a las versiones de lisztianos como Berman y Bolet, y de la legendaria interpretación de Richter en Sofia (1958)[50].

[50] Philips 420 774-2 (reedición en disco compacto de imprescindible audición).

También del húngaro, el tercero de sus nocturnos nos devuelve al Orozco niño, que estudió esta bellísima página con su inolvidable Carmen Flores, primera profesora y tía. Aparece aquí la exuberancia poética del músico, en un bien calculado despliegue de planos y con una delimitación meridiana de la inefable melodía de Liszt, fraseada tal cual fuese cantada. Versión apasionada, excelente.

De Chopin incluye dos obras: el *Andante spianato y gran polonesa op.22* y el *Nocturno op.15 nº.2*. Si bien la interpretación del nocturno no es particularmente destacable (desde luego no hace justicia a la maestría con que tocaba en público muchos de los nocturnos), en la primera sí nos encontramos con el pianista formidable que era Orozco. El paso de los años desde que estudió esta obra y las innumerables ejecuciones en público de la misma, tanto en su versión original, para piano y orquesta, como en la solística, permiten a Orozco una lectura recreada, pensada y sin aristas. La serena cantabilidad del andante spianato, como un remanso de paz y reflexión, da paso a una polonesa brillante al más puro estilo *biedermeier*, resuelta por Orozco con la mayor efectividad y convicción. Impresionante en la coda.

Todo esto es lo más interesante de un registro de agradable audición, revelador de algunas facetas destacadas del pianista y dirigido a un público amplio.

FALLA: *Noches en los jardines de España. Fantasía bética. Cuatro Piezas españolas. Pour le tombeau de Claude Debussy. Pour le tombeau de Paul Dukas.* Joven Orquesta Nacional de España. Director: Edmon Colomer. Auvidis Valois V 4724. Grabación: Sant Cugat del Vallès, 1994

Como subrayó un crítico a raíz de su salida al mercado, este disco dedicado a Falla nos devuelve al Orozco más idiosincrásico, tras ese florilegio que fue el recopilatorio de bises aparecido en 1993. De nuevo, Orozco sorprende con su interpretación de la mejor música española. Aunque no es ese Albéniz presente desde siempre en sus conciertos y madurado a lo largo de treinta años, no cabe duda de que esta incursión en el universo del gaditano se halla entre las mejores habidas desde que el compositor publicara su exigua pero selectísima obra pianística[51].

[51] Véase la interesante monografía de Justo Romero acerca de Falla y su obra a través de la discografía (Barcelona, Ediciones Península, 1999).

Exigua obra para piano, en efecto, pues aunque Falla fuese un consumado pianista en su juventud, y pese a que este instrumento estuviera muy presente a lo largo de toda su existencia, apenas se concretaría en unas cuantas piezas de carácter neorromántico (*Nocturno*, *Serenata andaluza*, *Vals-capricho*, *Allegro de concierto*) escritas en sus años jóvenes (y hoy ausentes prácticamente en el repertorio de los pianistas), los postreros homenajes a Dukas y Debussy, de tampoco muy frecuente audición, y, sobre todo, las *Cuatro piezas españolas* y la *Fantasía bética*, sus grandes aportaciones a la literatura pianística, las cuales, junto a las *Noches en los jardines de España*, para piano y orquesta, le han hecho estar presente en el corazón de muchos de los mejores pianistas del siglo XX, desde Arthur Rubinstein a Alicia de Larrocha.

No cabe duda de que el primer aliciente de este nuevo registro de Orozco lo constituye la inclusión en él de *Noches en los jardines de España*, obra cumbre de la música española y una de las composiciones concertantes de autores españoles de mayor universalidad, pues no hay que olvidar que si bien la interpretación de las obras para piano solo de Falla ha correspondido preferentemente a artistas españoles, no ocurre lo mismo con las *Noches*, cuya copiosa discografía incluye no solo a los grandes nombres del pianismo hispano, sino también a figuras de rango internacional. Rubinstein trazó el camino hace más de sesenta años, y tras él muchos son los que hoy pueblan el paisaje discográfico de esta bellísima obra. Por su enorme notoriedad, todo el mundo recuerda las versiones de Martha Argerich y Daniel Barenboim.

Pero, echando la vista atrás, nos encontramos con interpretaciones, de factura diversa, que llevan la firma de formidables pianistas del pasado, como Robert Casadesus, Clara Haskil, Aldo Ciccolini, Clifford Curzon, Yvonne Loriod o Margrit Weber, entre otros muchos. Mientras entre los españoles resulta complicado encontrar a figura alguna que haya escapado a la tentación de dejar en el disco su visión de esta obra: desde Gonzalo Soriano, que la grabó en tres ocasiones (y la tocó infinidad de veces), hasta Josep Colom, la relación es extensísima.

Orozco, que la interpretó en diversas ocasiones, no solo en España sino también en Italia, Reino Unido y Japón, logra una versión muy estimable y que hace justicia a la calidad de la composición y a la tradición interpretativa que de ella han ofrecido los mejores pianistas españoles y, más en concreto, los que mejor han servido esta música en la que el mundo sonoro del impresionismo se entrevera con una estética nacionalista de vocación universal. Es decir, las legendarias interpretaciones del mencionado Gonzalo Soriano (con Argenta y con Frühbeck

de Burgos) o las también excelentes de Esteban Sánchez, Joaquín Achúcarro y Alicia de Larrocha, la flor y nata de nuestro pianismo.

Y si expectativas podía suscitar la versión orozquiana de las *Noches*, no menos puede decirse de una obra de las características pianísticas y musicales de la *Fantasía bética*, formidable composición dedicada a Rubinstein, la cual cierra el ciclo andalucista de Falla y con la que este inicia una nueva forma de acercarse a lo popular o, más concretamente, al flamenco. Cabe señalar que la versión de Orozco se caracteriza por la austeridad en el empleo de los medios idiomáticos: claridad textual, mesurado uso del *rubato*, espectro dinámico no demasiado amplio y *tempi* más moderados de lo que es habitual. El respeto al texto es absoluto y la visión de la obra tiene un componente desgarrado y racial, propio de un andaluz temperamental y apasionado como el cordobés.

Por lo que respecta a las *Cuatro piezas españolas*, dedicadas a Albéniz y estrenadas en París en 1909 por ese atento introductor de obras nuevas que fue Ricardo Viñes, y páginas en las que el gaditano evita toda concreción localista, Orozco las interpreta con suma contención, tanto en la elección de *tempi* como en cuanto a efusividad lírica se refiere. Resulta destacable cómo acentúa el carácter nostálgico de la *Cubana* y el andalucismo jondo de la última de las piezas. En general, puede decirse que, siendo espléndida la versión, muy esteticista en la búsqueda del sonido y el color, resulta algo distante y con un aura de menor espontaneidad y frescura que la alcanzada por Larrocha en su versión para RCA, de 1992[52].

Por último, en los *Homenajes* Orozco se acerca a los impresionistas, buscando más la vaporosidad de los colores que la concreción de líneas, sobre todo en *Pour le tombeau de Claude Debussy*.

GRANDES PIANISTAS ESPAÑOLES. VOL.6. Orquesta Sinfónica de RTVE. Enrique García Asensio (director). Obras de Brahms, Albéniz y Guinjoan. RTVE Música. Grabaciones (en vivo) de 1972, 1982 y 1978

Los dos conciertos para piano y orquesta de Brahms fueron uno de los caballos de batalla que tuvo Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera. Con el primero, que le sirvió en su premio de virtuosismo en el Real Conservatorio de Madrid, tuvo la dicha de ganar el concurso

[52] 09026 61389.

de Leeds. Desde entonces, serían innumerables las veces que tocara el concierto, debiendo resaltarse las ocasiones en que lo hizo con Carlo Maria Giulini y, de entre estas, las que tuvieron como formación orquestal a la Sinfónica de Viena.

Al segundo llegó unos años más tarde, cuando estaba ya en Londres y tenía como privilegiada consejera a la italiana Maria Curcio. En los albores de los setenta, Orozco hubo de incluir en su repertorio este concierto, siéndole requerido con frecuencia. Como en esta ocasión, en la que aparece junto a la Orquesta de Radiotelevisión Española y Enrique García Asensio en el Palacio de Congresos de Madrid. Corría el mes de abril de 1972, y apenas había tocado el concierto con anterioridad; dato este que no está mal tener en cuenta ante la escucha de una grabación en vivo, que más bien sorprenderá por la frescura de ideas del joven pianista que por una supuesta falta de madurez en la confrontación con una nueva obra de tan colosales proporciones. Y es que, ciertamente, salvo la fluctuación de *tempi* en el primer movimiento y la necesidad de mayor densidad sonora en el mismo, por lo demás diríamos que estamos ante un consumado intérprete de la obra brahmsiana.

De 1982, en concierto ante los Reyes de España en el Palacio Real de Madrid, es la interpretación de *El Corpus en Sevilla* que le sigue: un prodigio de ambientación sonora, llena de matices y expresividad a raudales. No cabe duda de que era ésta una página especialmente querida por el artista, que cuida hasta el extremo los más pequeños detalles y que transmite una sensación de estar plenamente a gusto entre los pentagramas del genio de Camprodón.

Por fin, se completa el registro con *Divagant*, interesante obra de Joan Guinjoan, quien la escribió para el pianista cordobés. A este respecto, la interpretación orozquiana adquiere inusitado valor no solo por la indudable altura que logra en una partitura de muy difícil ejecución, sino por tratarse de una de las pocas incursiones del pianista español en el ámbito de lo que llamamos música contemporánea. La grabación data de 1978, de un recital de Orozco en el Palau de la Música Catalana, dentro del ciclo *Miércoles musicales de RNE*.

BEETHOVEN: *Concierto nº.5 para piano y orquesta op.73, "Emperador"*. Orquesta Sinfónica de RTVE. Sir Neville Marriner (director). Grabación (en vivo): Madrid, 1992

Fallecido en 1996, no llegó Orozco a la era de la información audiovisual como soporte musical de primer orden. De ahí que, junto a

las numerosas grabaciones discográficas aparecidas en el mercado a lo largo de su carrera, e incluso después (alguna reedición en disco compacto), tan solo podamos encontrar una única referencia audiovisual en los anaqueles de los establecimientos especializados en el mercado de la música clásica. Se trata de un DVD comercializado por el sello RTVE Música (serie *Conciertos Maestros*), en el que se incluye la grabación en vivo del *Concierto nº.5* para piano y orquesta de Beethoven, que Orozco protagonizó junto a Neville Marriner y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, en 1992.

Sin duda, es un documento de mucho valor, por cuanto se puede apreciar visualmente el perfil pianístico del artista cordobés; es decir, su forma de enfrentarse al instrumento, las características de su ejecución y su actitud en el escenario. Desde un punto de vista musical, se constata una vez más la gran talla pianística de Orozco y su fuerte compromiso con la música que interpreta. Excepto algún desliz sin importancia en el primer movimiento y ciertos desajustes con la orquesta, la interpretación transcurre por senderos de maestría: es un Beethoven bien expuesto, robusto, vigoroso y con fuertes contrastes dinámicos. En definitiva, lo que cabe esperar de un *Emperador* en manos de un pianista de la categoría de Orozco.

Aunque tan interesante como el concierto con orquesta, es el suplemento que se incluye en el DVD: dos breves entrevistas con sendas actuaciones, fechadas en octubre de 1977 y producidas en un programa de televisión, *Café-concierto*, que conducía por aquellas fechas el crítico y musicólogo Andrés Ruiz Tarazona. En las entrevistas habla de cuestiones muy diversas: la ajetreada vida del concertista, sobre cómo se ha elevado el nivel medio de los pianistas (aunque grandes intérpretes siempre los hubo), la entonces en auge corriente historicista y su reflejo en la interpretación de Bach al piano, el pianismo de Rachmaninov, la *Iberia* de Albéniz y varias cosas de su biografía, como sus primeros estudios en el seno familiar, el paso por el Real Conservatorio de Madrid, la decisiva influencia de Alexis Weissenberg o su relación con Carlo Maria Giulini. En verdad, testimonios de indudable interés, que se complementan con espléndidas interpretaciones de Rachmaninov y Albéniz. Del primero, el *Preludio op.3 nº.2* y el *Etude-tableau op.39 nº.1*, y del catalán, *Evocación* y una soberbia *Eritaña*.

El libro
Músicos cordobeses de ayer y de hoy,
cuarto de la colección “Rafael Castejón”,
se acabó de imprimir en Litopress,
el día 22 de noviembre de 2019,
festividad de Santa Cecilia

[...] el profesor Moreno Calderón relaciona y analiza el conjunto de las grabaciones comercializadas en su día, las cuales sitúan a Orozco como uno de los grandes pianistas de su generación y como uno de los más internacionales que ha dado España. [...] la veintena larga de discos que nos legó Orozco, junto a otras versiones de las obras interpretadas, nos acercan a un virtuoso de primer nivel, poseedor de una técnica apabullante y una fuerte personalidad musical, lo que le permitió hacer un vasto repertorio desde Bach a Prokofiev, con especial dedicación al gran repertorio romántico, protagonista de la mayoría de sus discos y reflejo a su vez de lo que fue su imponente carrera concertística. [...]

Fuente: Moreno Calderón, Juan Miguel, "Prólogo", en *Músicos cordobeses de ayer y de hoy*, Córdoba, 2019, pp. 21-22.

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA
1810

DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA