

El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (I)

M^a José de la Torre Molina
Universidad de Málaga

RESUMEN

La finalidad de este artículo es dar a conocer y estudiar un inventario de bienes, redactado por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga entre 1808 y 1814. El inventario, inédito hasta el momento, es una fuente imprescindible para conocer el repertorio musical interpretado por el mencionado conjunto en las "funciones contratadas", ceremonias en las que la agrupación actuaba bajo el patrocinio de comitentes distintos al Cabildo de la iglesia Mayor. Al mismo tiempo, se aborda en el artículo un análisis del repertorio mencionado en este inventario, repertorio que conformó un corpus diferenciado del que constituyó el original fondo musical catedralicio. En este análisis se ha prestado un especial interés a los factores que determinaron la configuración de ese repertorio, incluidas las preferencias de los patronos y la procedencia y disponibilidad de obras musicales. La segunda parte del trabajo termina con un apéndice, en el que se edita el inventario estudiado.

PALABRAS CLAVE: Música española/ Siglo XIX/ Catedrales/ Capillas Musicales/ Repertorio Musica / Patronazgo.

The inventory of 1806-1814 and the digest of the Chapel Music's repertory of the Málaga's Cathedral in the functions contracted of beginning of the 19th century (I)

ABSTRACT

The objective of this article is to study and make known an inventory of goods of the Capilla de Música of Málaga Cathedral, compiled by its members; between 1808 and 1814. This inventory, previously unpublished, is a crucial source for our knowledge of the musical repertory performed by the Capilla during the "funciones contratadas", ceremonies not patronized by the Cathedral Chapter, but by other patrons. At the same time, this article offers an analysis of the repertory listed in the inventory, which is distinct and different from that of the Cathedral proper. The article continues by considering the particular elements which conditioned the shape of this repertory, including the tastes of the patrons, and the circulation and availability of music. The second part of this study concludes with an appendix, which presents an edition of the inventory itself.

KEY WORDS: Spanish Music/ XIXth Century/ Musical Repertory/ Cathedrals / Music Chapels / Patronage.

En este artículo me propongo dar a conocer y estudiar detenidamente un inventario de bienes propiedad de los músicos hermanados de la Capilla de la Catedral de Málaga. El inventario fue redactado entre 1806 y 1814 y menciona una gran cantidad de obras musicales, que eran interpretadas en las "funciones contratadas". El listado es una fuente imprescindible para conocer el repertorio musical de estas "fiestas".

* DE LA TORRE MOLINA, M^a José: "El inventario de 1806-1814 y el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de principios del siglo XIX (I)", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 239-269. Fecha de recepción: Marzo de 2009.

He dividido el artículo en dos grandes partes y un apéndice. La primera, “principales rasgos de la fuente estudiada”, está articulada en cuatro apartados. En el primero “ubicación del inventario de 1808-1814”, explico dónde está escrito este inventario y lo sitúo dentro de la serie de doce que elaboraron los músicos hermanados de la Capilla de la Catedral de Málaga entre 1800-1801 y, al menos, febrero de 1827. A continuación analizo qué fueron las “funciones contratadas” y aclaro el significado de las expresiones “Músicos hermanados” y “Capilla de Música”, en el sentido en el que se emplean en las fuentes manejadas. El segundo apartado está dedicado a analizar por qué y para qué se escribieron los inventarios y en él formulo varias hipótesis sobre los cometidos reales que cumplió el de 1806-1814. En el tercer apartado expongo cuándo se redactó el inventario (estratos de elaboración), qué personas intervinieron en su realización y por qué. Por último, en el cuarto apartado analizo cómo están organizadas las obras dentro del listado y cuáles pudieron ser los motivos que aconsejaron esa organización.

Dedico la segunda parte del trabajo a estudiar el repertorio musical empleado por la Capilla en las funciones contratadas de 1806-1814. He dividido la segunda parte en dos apartados. En el primero, “El inventario de 1806-1814 como fuente para la reconstrucción del repertorio”, explico las ventajas del inventario para reconstruir este repertorio: su nivel de detalle, su utilidad para desmentir la datación dada a algunas composiciones y el hecho de que recogió un repertorio vivo, puesto que los músicos optaron por excluir del mismo, conscientemente, las obras que habitualmente no eran interpretadas. Después de exponer las premisas sobre las que he basado mi análisis, explico cómo las obras mencionadas en los inventarios eran propiedad de los músicos de la Capilla, un hecho que determinó la coexistencia de dos repertorios bien diferenciados, interpretados por el mismo conjunto, uno para las celebraciones subvencionadas por el Cabildo Catedralicio y otro para las funciones patrocinadas por otros comitentes. Esta dualidad, sobre cuyas motivaciones presento algunas hipótesis, es observable aún en la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio, aunque la organización del mismo tienda a disimularla, y es únicamente identificable a partir del análisis de los inventarios de la Capilla, de los inventarios de la propia Catedral y a través del estudio pormenorizado de los papeles de música conservados.

El segundo apartado está articulado en dos subapartados. En el primero explico cómo los condicionantes litúrgico-ceremoniales y las preferencias musicales de los comitentes ejercieron una enorme influencia en la configuración de los principales rasgos del repertorio analizado y tanto en la modernización como en el mantenimiento de algunas obras en el mismo. Además de demostrar y exponer cómo se concretaron estos condicionantes e influencias, abordo el delicado tema de la transformación del repertorio que acometió la Capilla a principios del siglo XIX, en qué consistió esa transformación, cómo se complementaron en ella los conceptos de modernización y tradición y qué estrategias se pusieron en marcha para su desarrollo. En el segundo subpartado analizo cuáles son los autores mejor representados en el

inventario, incluidos autores extranjeros como Haydn y Mozart, y cuáles fueron y cómo se construyeron los canales de circulación de repertorio de los que se nutrieron los músicos hermanados para el enriquecimiento del suyo. Considero importante este aspecto, no sólo por el interés que la musicología española ha demostrado hacia el tema en los últimos años¹, sino porque en Málaga los Maestros de Capilla prácticamente estuvieron desvinculados de la actividad “privada” del conjunto musical catedralicio². El trabajo termina con un apéndice, en el que edito el inventario objeto de análisis.

1. PRINCIPALES RASGOS DE LA FUENTE ESTUDIADA.

1.1. UBICACIÓN DEL INVENTARIO DE 1806-1814.

El inventario estudiado ocupa los folios 18r-24r del *Libro de las Constituciones*, un volumen manuscrito que se conserva en el Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga y que fue redactado por los mayordomos de la Capilla de Música del templo, entre 1803 y 1838³. Como puede verse en la Tabla 1, el inventario de 1806-1814 forma parte de una serie de doce, que no han sido objeto de estudio hasta el momento, que fueron realizados por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga. Estos inventarios recogen los bienes materiales de los que dispuso el conjunto, para sus actuaciones en las funciones contratadas, entre 1800 y 1836, año en el que este tipo de intervenciones se interrumpieron⁴. Los objetos reseñados fueron fundamentalmente papeles de música (partituras y *particellas*) y otros destinados al culto religioso, especialmente a la celebración de la fiesta de San Blas, patrono de la Capilla, una de las “fiestas” que los músicos hermanados de la agrupación se habían comprometido a costear anualmente.

¹ Véase por ejemplo TORRENTE, Álvaro, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna”, *Artígrama*, nº 12 (1996-1997), págs. 217-236 y MARÍN, Miguel Ángel, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 255-303.

² Véase el apartado 2 de este trabajo.

³ Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga (en adelante ACCM), Legajo 785, pieza nº 3: *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Este *Libro* contiene, además del inventario de 1806-1814, otro inventario más, cuyo primer estrato se finalizó en febrero de 1827, y la reglamentación de las “fiestas”, que incluye las dos Constituciones de la Capilla que se hicieron en el siglo XVIII y sus modificaciones, incluidos los acuerdos de carácter normativo que se tomaron en las juntas de Capilla celebradas en el primer tercio del siglo XIX. Sobre estas Constituciones, los acuerdos tomados en las Juntas de Capilla y la reglamentación de las funciones contratadas, véase TORRE MOLINA, María J. de la, “Tradición e innovación en las Capillas Catedralicias españolas: las Constituciones de 1766 de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XXVIII, nº 1, 2005, págs. 295-309.

⁴ Cfr. ACCM, Sección de Música, Signatura 265-1, *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Manuscrito (1801-1836).

TABLA 1
INVENTARIOS DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA
(1800-1827).

Fuentes: *Libro de las Constituciones* y *Libro de las fiestas*⁵

Inventario	Fecha	Referencia
[Capilla 1] "Memoria del inventario de los papeles de música que el señor don Pedro Cicoñani, Mayordomo que fue de la Capilla de Música de Málaga y [sic] entrega al señor don José Laure, elegido Mayordomo en 30 de diciembre de 1800"	c. 02.01.1801	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 1v-2v
[Capilla 2] "Gastos de los papeles de música que se han hecho en el año de 1801"	c. 08.02.1802	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 9r
[Capilla 3] "Inventario de las obras que entregó don José Laure a don José Blasco, como Mayordomo nuevo por el año de 1802"	c. 09.01.1803	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 18r-19v.
[Capilla 4] "Inventario y cuenta de las obras de música que se han costado (y tiene la Capilla) en este año de 1803 [sic]"	c. 28.01.1804	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 39v-40v
[Capilla 5] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1804] "Cuenta para cargo y data que da el Mayordomo de la Capilla de los intereses que han quedado en su poder para los gastos comunes que se han ofrecido en los meses de su mayordomía, y es como sigue"	c. 02.01.1805	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 56v-57r.
[Capilla 6] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1805] "Son data a favor del Mayordomo y contra la Capilla [...]"	c. 02.01.1806	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 70v-71r.
[Capilla 7] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1806]	c. 02.01.1807	<i>Libro de las fiestas</i> , ff. 89v-90r.
[Capilla 8] "Inventario formado en el año de 1806 por los señores don Francisco Odena Iburro y don Juan Belmar, individuos y comisionados por la Capilla para reconocer las obras de música, separar las inútiles y determinar cuáles han de quedar existentes para servir todas las fiestas que ocurren"	1806-1808 y 1814, sic	<i>Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla</i> , ff. 18r-24r
[Capilla 9] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1807]	s/l [enero 1808]	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 97v
[Capilla 10] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1808]	enero de 1809	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 97v
[Capilla 11] [Cuentas generales de la Capilla del periodo 1809] "Data de gastos para la Capilla que ha hecho el Mayordomo [José Blasco]"	26.01.1810	<i>Libro de las fiestas</i> , f. 107r
[Capilla 12] "Inventario formado en el año de 1827 por los señores don Mateo Vasallos y don José Velasco, individuos y comisionados por la Capilla para inventariar el archivo, cuyas obras siguen"	15.02.1827 Corregido y aumentado posteriormente. En uso al menos hasta el 27.02.1836	<i>Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla</i> , ff. [29]r-[31]v

⁵ *Libro de las Constituciones*, op. cit. y *Libro de las fiestas*, op. cit.

Antes de continuar describiendo y analizando las características del inventario de 1808-1814, es necesario aclarar los conceptos de “función contratada” y la relación que con este tipo de funciones tuvieron los “músicos hermanados” y la “Capilla de Música de la Catedral de Málaga”. La definición de estas expresiones, empleadas continuamente en las fuentes consultadas, resulta imprescindible para ubicar correctamente las composiciones mencionadas en los inventarios, para conocer por ejemplo en qué tipo de ceremonias, dónde y bajo qué circunstancias se tocaban las obras y quiénes eran los encargados de hacerlo.

La Capilla de Música de la Catedral de Málaga, al igual que otras capillas catedralicias en España⁶, además de atender las necesidades litúrgico-musicales (ordinarias y extraordinarias) de su propia iglesia, también cubría parcialmente las de otros templos de la ciudad (parroquias e iglesias conventuales). Para algunas de sus actuaciones, la Capilla era contratada por comitentes distintos del Cabildo Catedralicio. Las funciones en las que concurría esta circunstancia son llamadas en la documentación catedralicia “funciones contratadas”, “fiestas” o “funciones particulares”. La Capilla cubrió este tipo de funciones al menos desde 1716, cuando se elaboraron las primeras Constituciones que reglamentaron el trabajo de los músicos en las mismas⁷. Los comitentes de las “funciones contratadas” fueron muy variados. Por este orden, comunidades religiosas; particulares (especialmente en ceremonias asociadas a fundaciones y aniversarios, honras fúnebres y profesiones de monjas); hermandades religiosas, asociaciones profesionales y el Cabildo Municipal⁸.

Muchas de las funciones contratadas eran extracatedralicias y, por su abundancia, son una excelente muestra de la destacada proyección urbana del conjunto

⁶ Véase por ejemplo RAMOS, Pilar, *La Música en la Catedral de Granada en la Primera Mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, 2 vols.; GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols. y RUIZ JIMÉNEZ, Juan, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento ‘extravagante’ y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, nº 52, 1997, págs. 39-75. En Granada, este tipo de funciones recibían el nombre de “extravagantes”, un término de cuyas connotaciones peyorativas da cuenta el autor, especialmente en las págs. 39-41. Sin embargo, en Málaga la documentación catedralicia nunca llama “funciones extravagantes” a las funciones contratadas ni “extravagantes” a ninguno de los músicos que actuaban en ellas, motivos por los que en el presente trabajo no utilizaré la expresión “funciones extravagantes” como sinónimo de “fiestas”.

⁷ *Libro de las Constituciones*, ff. 11r-14r. Durante el período estudiado, las “fiestas” estuvieron sometidas en Málaga a una amplia y rígida reglamentación, que los profesionales de la Capilla de Música se esforzaron en cumplir y hacer cumplir, al menos en el primer tercio del siglo XIX. Esta reglamentación velaba, sobre todo, por que la liturgia catedralicia no quedase desatendida y por defender los intereses de los músicos hermanados como grupo, incluso frente a los intereses personales que cada uno de los músicos pudiese tener. Sobre las características de esta reglamentación, véase TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 117-145 y TORRE MOLINA, María J. de la, “Tradición e innovación en las Capillas Catedralicias españolas”, págs. 295-309

⁸ *Libro de las fiestas*, passim. En el artículo que presento ahora, por las similitudes existentes entre unas celebraciones y otras y para evitar hacer farragosa la lectura, también englobaré bajo las expresiones “función contratada”, “fiestas” y “funciones particulares” las celebraciones organizadas o pagadas por la propia Capilla de Música, como la fiesta de San Blas, los traslados de viático y los entierros y honras fúnebres de los miembros de la Capilla y de sus familiares directos (incluidas las honras que se celebraban en el convento de las Capuchinas de Málaga ciudad).

musical de la iglesia Mayor⁹. Sin embargo, al menos en el caso de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, es necesario separar la idea de “función contratada” de la de “fiesta extracatedralicia”. En la época que investigo también había “funciones particulares” que se celebraban dentro de la Catedral (por ejemplo, aniversarios y fundaciones y algunas ceremonias extraordinarias financiadas por las autoridades locales)¹⁰ y funciones extracatedralicias (incluidas las oficiadas en la Parroquia del Sagrario) que no eran “funciones particulares”, porque formaban parte de la liturgia ordinaria y extraordinaria de la iglesia Mayor y, en consecuencia, corrían total o parcialmente a cargo del Cabildo de la Catedral de Málaga¹¹.

No todos los músicos de la Capilla de la Catedral de Málaga actuaban en las “fiestas” celebradas fuera de la Catedral, por lo que la idea misma de “Capilla”, en el sentido en el que la manejamos, habitualmente, en la realidad (intra)catedralicia no es operativa en el contexto de las funciones contratadas. Habitualmente, en el contexto de las celebraciones catedralicias malagueñas de los siglos XVI-XIX, el término “Capilla” sirvió para designar a los músicos –Maestro, cantantes, instrumentistas y seises– que se encargaban de cubrir las necesidades de música polifónica que tenía el templo (los salmistas y los miembros del coro de canto llano no pertenecían a la Capilla). En cambio, en las funciones contratadas extracatedralicias sólo actuaron de manera regular los músicos “hermanados” de la Capilla, que eran los que se habían comprometido expresamente a participar en estas ceremonias, a cumplir con una serie de obligaciones y a respetar una serie de reglas detalladísimas que el conjunto se había dado a sí mismo, y que revisaba en juntas generales de Capilla¹².

Entre los profesionales que no estaban hermanados, y que por lo tanto no intervenían en las funciones contratadas de manera regular, se encontraban el Maestro de Capilla y los dos organistas (sólo lo hacían en las “fiestas” celebradas dentro de la Catedral). En varias temporadas del período 1801-1836, tampoco intervinieron de manera continuada en las “fiestas” los cantantes prebendados del grupo¹³. Pero, a pesar de las significativas ausencias que acabo de mencionar, la documentación de las funciones particulares (no el resto de la documentación cate-

⁹ Sobre la proyección urbana de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga a principios del siglo XIX, véase una aproximación en TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 193-198.

¹⁰ Cfr. entre otros *Libro de las Constituciones*, ff. 6r (Junta de Capilla de 14.08.1803, párrafo 3º) y 15v (Junta de Capilla de 13.11.1814) y *Libro de las fiestas*, ff. 49v-50r (nota sobre la mayordomía y sobre los músicos muertos en la epidemia de 1804, sic), 98v (músicos que actuaban en las funciones contratadas, enero de 1808), 71v (acuerdo de Capilla, firmado el 08.02.1806) y 133r (nota a la misa del 15.10.1814 y a la Junta de Capilla de 13.11.1814).

¹¹ Cfr. TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 145-193.

¹² Cfr. *Libro de las Constituciones*, passim.

¹³ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 98v (músicos que actuaban en las funciones contratadas, enero de 1808). Sobre los puestos y categorías profesionales existentes en la plantilla musical de la Catedral de Málaga a principios del siglo XIX, véase TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 78-117.

dralicia) denomina “Capilla” e incluso “Capilla de Música en esta Santa Iglesia Catedral de Málaga” al grupo de músicos hermanados¹⁴. Es en ese sentido en el que utilizaré el término “Capilla” en este trabajo.

1.2. MOTIVOS DE ELABORACIÓN Y FINALIDADES DEL INVENTARIO DE 1806-1814.

Para el correcto desempeño del conjunto en las funciones contratadas, los músicos hermanados de la Capilla necesitaban tener una cantidad suficiente de obras musicales, adecuadas para las ceremonias para las que eran eventualmente contratados, así como otros objetos relacionados con necesidades litúrgicas. Sobre por qué necesitaba la Capilla tener obras propias hablaré más adelante, en el apartado 2.1. Ahora me interesa explicar por qué y para qué se elaboraron los inventarios y concretamente el inventario de 1806-1814:

a. Para clarificar cuáles eran los bienes de los músicos hermanados (patrimonio musical y otros objetos de uso litúrgico) y diferenciarlos de otros bienes (como partituras e instrumentos), que los músicos usaban habitualmente en la Catedral, pero que no eran suyos, sino que pertenecían a la iglesia Mayor¹⁵.

b. Para justificar las inversiones del dinero del fondo común de la Capilla (los bienes del grupo, entre ellos las obras musicales, fueron adquiridos en gran parte gracias a las aportaciones que realizaron los profesionales del conjunto)¹⁶.

c. Para facilitar las labores del Mayordomo¹⁷. Los inventarios, y especialmente el de 1806-1814, debieron de ser imprescindibles para que los sucesivos mayordomos desarrollaran correctamente su trabajo. Como he señalado con anterioridad, los maestros de Capilla prácticamente no participaron en las funciones contratadas que se celebraron a lo largo del período 1800-1836, pues la mayoría de este tipo de celebraciones fueron extracatedralicias. En ausencia del Maestro, el papel de director artístico del conjunto lo asumía el Mayordomo, mientras que las tareas de dirección musical eran desempeñadas por el Presidente¹⁸. El Mayordomo era el encar-

¹⁴ Véase por ejemplo cómo *Libro de las fiestas*, f. 3r está encabezado con “nombres de los individuos que componen la Capilla de Música en esta Santa Iglesia Catedral de Málaga en este año de 1801” (la cursiva es mía), a pesar de que en el listado no se menciona al Maestro de Capilla y a los dos organistas.

¹⁵ Cfr. *Libro de las Constituciones*, f. 23v (nota).

¹⁶ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 9r (“Gastos de los papeles de música que se han hecho en el año de 1801”); 39v (“Inventario y cuenta de las obras de música que se han costado (y tiene la Capilla) en este año de 1803”); 56v (“Cuenta para cargo y data que da el Mayordomo de la Capilla de los intereses que han quedado en su poder para los gastos comunes que se han ofrecido en los meses de su mayordomía, y es como sigue”); 70v (“Son data a favor del Mayordomo y contra la Capilla [...]”); 89v (“Son data a favor del Mayordomo [...]”); 97v, 107r y 114v.

¹⁷ Sobre el puesto de Mayordomo de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y las obligaciones inherentes a este cargo, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143.

¹⁸ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 138-139.

gado, entre otras cosas, de custodiar el archivo de música de la Capilla (distinto al archivo de música de la Catedral), de contratar las funciones particulares a las que asistía la Capilla y de escoger las composiciones que debían interpretarse en cada una de ellas. Esta elección estaba condicionada, primordialmente, por las necesidades litúrgico-ceremoniales de cada celebración y por la “clase” (categoría y solemnidad) que ésta tenía¹⁹. También estaba encargado el Mayordomo de comprar composiciones musicales nuevas y de retirar del repertorio las consideradas viejas²⁰.

Hay que tener en cuenta que el repertorio que debían manejar los mayordomos era cuantitativamente amplio (ascendía a 231 composiciones útiles en 1814)²¹ y que su control debía de ser complejo, ya que, entre 1800 y al menos 1809, la Capilla llevó a cabo una ambiciosa política de adquisición de nuevas obras²².

La elaboración del inventario de 1806-1814 ayudó a ordenar y revisar el archivo de la Capilla, lo que permitió o debió de permitir determinar por ejemplo qué obras podían interpretarse en cada celebración e identificar carencias en el repertorio o pérdidas de algunas obras²³. De esta manera pudo decidirse por ejemplo qué tipo o qué piezas concretas debían comprarse; qué adaptaciones debían realizarse en las que se tenían, para que pudieran ser interpretadas por la Capilla, y cuáles no podían tocarse, porque no se consideraban aptas, por ejemplo porque estaban pasadas de moda, o porque los papeles en los que estaban escritas se encontraban en mal estado²⁴.

1.3. ESTRATOS DE REDACCIÓN.

El inventario de 1806-1814 fue realizado en tres estratos (véase la Tabla 2). El primer estrato constituye con diferencia el grueso del listado: Abarca los folios 18r-23v del *Libro de las Constituciones*. Fue elaborado por tres músicos: el Mayordomo de la Capilla, José Blasco, y dos comisionados, el contralto Juan Belmar y el violinista primero Francisco Odena Ibarro, que fueron elegidos en junta general por sus compañeros hermanados para cumplir este cometido²⁵.

La participación de Blasco no es sorprendente, porque los mayordomos de la Capilla intervinieron en la elaboración de cada uno de los doce inventarios de bien-

¹⁹ Sobre el concepto de “clase” de las funciones contratadas, véase el apartado 2.1 de este trabajo.

²⁰ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143.

²¹ Cfr. el Apéndice Documental de este trabajo publicado en el siguiente número de esta revista.

²² Véase el apartado 2 de este trabajo.

²³ *Libro de las fiestas*, ff. 18r: “Aunque dicen [sic] en el primer inventario ser 57 villancicos, quedan sólo 60 [sic] en virtud de haberse llevado don Juan Colmenares siete y o fueser [sic] en cambio una misa la que no ha entregado”, y 19v: “Un dúo de Juncá con un papel menos que perdió don Pedro Cicoñani y regalado por don Pedro Despax”. Véase también *Libro de las Constituciones*, f. 6r (Junta de Capilla de 14.08.1803, párrafo 6º).

²⁴ Cfr. *Libro de las Constituciones*, f. 23v (firma del inventario [8], 18.01.1807). Véase también más adelante en este estudio la rica información proporcionada por el inventario de 1806-1814.

²⁵ *Libro de las Constituciones*, f. 18r.

es del conjunto, probablemente porque la persona que desempeñaba la mayordomía cada año era la encargada de la custodia del archivo de la agrupación y porque entre sus funciones figuraba también la de secretario, y por lo tanto, responsable de la redacción del *Libro de las fiestas* y del *Libro de las Constituciones*, donde aparecen los inventarios²⁶. La participación de los dos comisionados obedeció probablemente a la dificultad de elaboración del inventario, dada la cantidad de obras musicales a listar, el grado de detalle con el que son descritas las composiciones y la necesidad, autoimpuesta por la Capilla, de valorarlas económicamente, y de manera razonada, y de realizar una selección de las obras útiles entre las muchas que poseía el conjunto (el inventario de 1806-1814 no incluye todas las obras propiedad de la Capilla, sólo aquéllas que podían seguir interpretándose en las funciones contratadas). Los comisionados al parecer se encargaron de la mayor parte del trabajo de selección, mientras que el Mayordomo acometió la redacción propiamente dicha (la caligrafía empleada coincide con la del músico José Blasco, que desempeñó la Mayordomía en 1806):

“Inventario formado en el año de 1806 por los señores don Francisco Odena Ibarro y don Juan Belmar, individuos y comisionados por la Capilla para reconocer las obras de música, separar las inútiles y determinar cuáles han de quedar existentes para servir todas las fiestas que ocurran”²⁷.

El primer estrato del inventario debió de iniciarse en agosto o septiembre de 1806 y se acabó el 18 de enero de 1807²⁸. El encabezado del inventario asegura que el listado empezó a elaborarse ese año: “Inventario formado en el año de 1806”²⁹ y en una junta de Capilla celebrada en septiembre de 1806 se hizo patente la necesidad de convocar a los músicos a ensayos mensuales que clarificaran la tarea de selección de las composiciones:

“Que en lo sucesivo haya, además de las pruebas que el Mayordomo necesite para servir las fiestas, una mensual para ver algunas obras [de las] que se ignora su mérito, para inventario, si son servibles y para que los cantores

²⁶ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 139-143. Aparentemente nunca participaron en la elaboración de los inventarios ni el Maestro de Capilla ni miembros del Cabildo Catedralicio.

²⁷ *Libro de las Constituciones*, f. 18r. La cursiva es mía. El nombramiento de comisionados que asesorasen o colaborasen con el Mayordomo en el cumplimiento de sus tareas no fue infrecuente en la Capilla de Música de la Catedral de Málaga. Por ejemplo, las *Constituciones* de 1766 recogían cómo, para la celebración de la fiesta de patrón del conjunto, San Blas, en la Catedral, el Mayordomo podía contar con la ayuda de dos comisionados nombrados al efecto: cfr. *Extracto de las Constituciones... año de 1766*, capítulo 1º, párrafo 1º: *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, ff. 1v y 5r-5v (instrucción al Mayordomo o Diputados si la Capilla los nombrase por la fiesta de su Santo Patrono) y *Libro de las fiestas*, ff. 22v-23r (fiesta de San Blas, 03.02.1803).

²⁸ *Libro de las Constituciones*, f. 18r (firma del inventario, 18.01.1807).

²⁹ *Libro de las Constituciones*, f. 18r.

prueben las arias para mejor lucimiento”³⁰.

El segundo estrato fue realizado por José Blasco, aparentemente en 1808, e incluye las composiciones compradas, copiadas y/o cedidas a la Capilla en 1807 y muy a principios del 1808. Está partido entre los folios 18r “año 1808” y 24r “sigue el año 1808” del *Libro de las Constituciones*, ya que en parte se escribió aprovechando un hueco dejado en la primera redacción (véase la Tabla 2). Tres hechos apuntan a que este segundo estrato fue realizado en 1808: a. Su autor, José Blasco, abandonó la mayordomía de la Capilla, en favor de Vicente de Úbeda, a principios de 1807 y no volvió a asumirla hasta un año después, en enero de 1808; b. Vicente de Úbeda no realizó ninguna anotación en el Inventario [8] (su caligrafía es muy distinta de la de Blasco) y c. Las obras adquiridas por la Capilla en 1809, que están recogidas en el Inventario [11], no aparecen en este segundo estrato de redacción del Inventario [8]. Tampoco aparece en este inventario, ni en [11], el Motete a cuatro voces *O Salutaris Hostia* que Fernando Sor compuso y regaló a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en 1809³¹.

El tercer estrato fue elaborado en 1814, también por José Blasco. Está escrito en el f. 24r del *Libro de las Constituciones*, sin solución de continuidad respecto al segundo estrato, y es muy breve. Incluye un único asiento, el “Credo” de la *Misa en La Mayor* de José Pons, [8/231], que se compró para su estreno en una ceremonia celebrada con motivo del regreso a España de Fernando VII, en 1814. El asiento en realidad está incompleto, porque junto con el “Credo”, la Capilla también adquirió el “Sanctus” y el “Agnus” de la *Misa*, que también se cantaron y tocaron en la misma ceremonia³². Por motivos que desconozco, aunque el siguiente inventario no se elaboró hasta febrero de 1827, a partir de 1814 no se añadieron nuevas obras al listado. Así, no se incluyó en el inventario estudiado un *Stabat Mater*, compuesto por el tenor de la Capilla Manuel Gutiérrez Ravé, presumiblemente en 1815, obra que sí recoge el inventario [12]³³.

³⁰ *Libro de las Constituciones*, f. 10r (Junta de Capilla de 25.09.1806). La cursiva es mía.

³¹ ACCM, Sección de Música, signatura 177-14: “Motete al Santísimo Sacramento/ para cuatro voces con acompañamiento a toda orquesta,/ compuesto por el aficionado don Fernando Sor./ *De la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga* desde la Octava del Corpus de este año de 1809/. *Se estrenó en la Catedral y después lo regaló su autor*”. La cursiva es mía. Véase un estudio de este motete y su edición crítica en TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 208-214 y vol. II (CD-ROM), págs. 96-153.

³² *Libro de las fiestas*, f. 129r (ceremonia en el Convento de Santa Clara, 05.06.1814): “En la anterior fiesta se estrenó un Credo, Sanctus y Agnus del Maestro Pons, que abonó el Mayordomo por él al señor don Juan Belmar, 60 reales”. Véase el análisis y la edición de la versión del “Credo”, “Sanctus” y “Agnus” de la *Misa en La Mayor* de José Pons propiedad de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en TORRE MOLINA, María J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 202-204 y 214-219 y vol. II (CD-ROM), págs. 154-264.

³³ Véase *Libro de las Constituciones*, f. [33]r. Posiblemente la obra se estrenó en la Procesión de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de los Mártires, celebrada el 17/03/1815: entre los gastos de esa fiesta, figura una partida de 13 reales “por copiar el nuevo Stabat Mater”: *Libro de las fiestas*, f. 136r (procesión del 17/03/1815).

Tabla 2
Inventario [8], 1806-1814
Estratos de redacción y organización interna de las composiciones
 Fuente: *Libro de las Constituciones*, ff. 18r-24r³⁴

Bloques	Asientos
[Primer estrato, 18.01.1807]	
Misas [numeración interna 1 ^o -14 ^o]	[8/1]-[8/16]
[Segundo estrato, 1808]	
Año de 1807 [obras adquiridas en 1807]	[8/17]
Año de 1808 [obras adquiridas en 1808]	[8/18]-[8/23]
[Primer estrato, 18.01.1807]	[8/24]-[8/43]
Rosarios, Salves y Letanias	
[Rosarios, numeración interna 1 ^o -3 ^o]	[8/24]-[8/26]
[Salves, numeración interna 1 ^o -10 ^o]	[8/27]-[8/36]
[Letanias, numeración interna 1 ^o -7 ^o]	[8/37]-[8/43]
Oficios de difuntos	[8/44]-[8/60]
[Oficios de difuntos, numeración interna 1 ^o -3 ^o]	[8/44]-[8/50]
[Misas de difuntos, numeración interna 1 ^o -2 ^o]	[8/51]-[8/53]
[Lecturas de difuntos, numeración interna 1 ^o , 1, 1, sic]	[8/54], [8/57]-[8/58]
[Motetes de difuntos, numeración interna 1, 1, 1, sic]	[8/55], [8/59]-[8/60]
[Responso de difuntos, numeración interna 1]	[8/56]
Misereres y Te Deum	[8/61]-[8/68]
[Misereres, numeración interna 1-4]	[8/61]-[8/66]
[Te Deum, numeración interna 1]	[8/67-68]
Motetes	[8/69]-[8/149]
Motetes regalados por Leonardo de Urtusaustegui [numeración interna 1 ^o -12 ^o]	[8/69]-[8/80]
Motetes costeados por los individuos de la Capilla [numeración interna 1 ^o -55 ^o]	[8/81]-[8/149]
Villancicos [numeración interna 1 ^o -60 ^o]	[8/150]-[8/216]
[Otros objetos de uso litúrgico]	
[Segundo estrato, 1808]	
Segue el año 1808	[8/217]-[8/230]
[Tercer estrato, 1814]	[8/231]

1.4. ORGANIZACIÓN DE LAS COMPOSICIONES DENTRO DEL INVENTARIO.

Las obras anotadas en la primera redacción están divididas en seis apartados: 1. Misas, asientos [8/1]-[8/16], que incluye ciclos completos del Ordinario y también números sueltos, como por ejemplo el “Kyrie” y el “Gloria” de una *Misa* de Francisco Javier García Fajer “El Españolito” y el “Kyrie” y el “Gloria” de una *Misa* de José Pons; 2. Rosarios, salves y letanias, asientos [8/24]-[8/43]; 3. Oficios de difuntos, asientos [8/44]-[8/60], apartado que tiene todo tipo de piezas relacionadas con ceremonias fúnebres; 4. Misereres y Te Deum, asientos [8/61]-[8/68]; 5.

³⁴ Véase el Apéndice de este trabajo.

Motetes, asientos [8/69]-[8/149], y 6. Villancicos, asientos [8/150]-[8/216], donde aparecen todo tipo de obras en castellano (véase la Tabla 2)³⁵.

Como puede verse, aunque a grandes rasgos las divisiones están realizadas según el género de las obras listadas, internamente la distribución parece tener inconsistencias. Sin embargo, antes de juzgar severamente estas aparentes inconsistencias, es importante no perder de vista que una de las finalidades del inventario era que el Mayordomo pudiese localizar rápidamente las piezas adecuadas a las necesidades litúrgico-ceremoniales de cada una de las celebraciones en las que la Capilla intervenía. Por ejemplo, los rosarios, salves y letanías debieron de colocarse en el mismo bloque, porque estas obras a menudo se interpretaban en las mismas ceremonias. Menos coherente resulta desde este punto de vista, sin embargo, el apartado dedicado a los Misereres y los *Te Deum*.

Los estratos de redacción segundo y tercero, al tener que adecuarse al espacio disponible para la escritura, después de la primera redacción, introdujeron distorsiones en la agrupación original de las obras. Por ejemplo, entre el apartado “Misas” y el apartado “Rosarios, salves y letanías”, José Blasco escribió, además de una misa, un oficio de difuntos, unas letanías y varios villancicos adquiridos en 1807 y 1808³⁶.

Durante la elaboración del primer estrato, las obras contenidas en cada uno de los seis apartados recibieron una numeración. No tienen en cambio numeración las composiciones añadidas en los estratos segundo y tercero de redacción del inventario). En ocasiones, dentro de algunos apartados, la numeración se reinicia, lo que da lugar a divisiones internas, implícitas, de algunos de los bloques (véase la Tabla 2). A continuación explicaré la naturaleza y características de estas divisiones.

En el bloque “Rosarios, salves y letanías”, es posible distinguir tres subapartados, correspondientes a: 1. Rosarios, [8/24]-[8/26]; 2. Salves [8/27]-[8/36] y 3. Letanías [8/37]-[8/43]. El apartado “Oficio de difuntos” también presenta claras divisiones internas, que no son tan consistentes como las del apartado anterior. Por ejemplo, en “Oficios de Difuntos”, las obras de un mismo tipo no siempre aparecen juntas. El primer grupo de composiciones, [8/44]-[8/50], son tres Oficios de difuntos, numerados del 1º al 3º por los autores del inventario. Los tres están incompletos, porque faltan las segundas lecciones, y el tercero de los oficios, [8/48-8/50], a diferencia de los otros dos, incluye también una misa de difuntos, [8/50]. Tras una reanudación en la numeración, aparecen, como piezas independientes, misas de difuntos, lecciones de difuntos, motetes de difuntos y un responso³⁷. Probablemente, la numeración interna del apartado se explica de la siguiente manera: Las piezas que constituían cada uno de los tres *Oficios* que aparecen al principio del bloque, inclusive la *Misa* del tercer *Oficio*, posiblemente siempre se cantaban juntas y estaban escritas en unas mismas *particellas*. En

³⁵ Sobre los criterios que he seguido para la numeración de los asientos del inventario, véase el Apéndice de este trabajo.

³⁶ Véase el Apéndice de este trabajo.

³⁷ Véase el Apéndice de este trabajo.

cambio, el resto de las piezas estaban “sueltas” y en cada ceremonia la Capilla las combinaba más o menos libremente, según las necesidades de la celebración.

El apartado “Motetes” está dividido en dos subapartados. En este caso, el criterio de división interna no es el género, sino la fuente de financiación de las obras, aunque, como explicaré algo más adelante, esta diferenciación también estuvo condicionada por las ceremonias en las que se interpretaban los doce primeros motetes. El primer subapartado lo constituyen doce motetes regalados por

“el señor don Leonardo Urtusaustegui, los seis primeros [son] del Maestro Mencía, año 1777, y los otros seis, del Maestro Zameza y con ellos se sirve la Dotación de dicho señor [Leonardo Urtusaustegui] a la Virgen de la Concepción en su Capilla de la Catedral”³⁸.

En el segundo subapartado, “Motetes costeados por los individuos de la Capilla”, no sólo hay motetes propiamente dichos, sino una amplia variedad de obras latinas y una obra en castellano. Curiosamente, los autores del inventario no realizaron divisiones internas en función del género y/o el idioma de las piezas ni introdujeron discontinuidades en la numeración original de este subapartado. Entre las obras en latín, distintas a los motetes, aparecen himnos, secuencias y responsorios. La obra en castellano es un *Admirable a cuatro* [8/134] ¿Por qué aparece en este apartado? Es posible que el *Admirable* compartiese la partitura o las *particellas* de la obra junto con la que se menciona “un motete a solo, con dos letras, al Santísimo y a las Vírgenes y Mártires, del Maestro Queralt” [8/135-136]. El *Alabado* pudo estar copiado, en un fascículo, junto con y antes del motete y por este motivo, los autores del inventario pudieron decidir mencionarlo en primer lugar, para facilitar la identificación/localización del material por parte de los mayordomos. No obstante, será difícil encontrar confirmación documental de esta hipótesis, porque por el momento no se han encontrado composiciones de Queralt en el Archivo de Música de la Catedral de Málaga³⁹.

En el bloque de “Villancicos” el Mayordomo y los comisionados incluyeron obras en castellano (villancicos, gozos y el resto de alabados o admirables) y un responsorio latino, *Patres vestri* [8/209]. Es posible que la obra, en poder de la Capilla desde 1803, fuese olvidada en el transcurso de la primera redacción y que José Blasco, al percatarse de su no inclusión entre los “Motetes”, donde están los demás responsorios, intentase solucionar el olvido anotándola casi al final del inventario.

Como he señalado anteriormente, los bienes de la Capilla no se reducían a papeles de música. Los músicos hermanados compartían la posesión de objetos destinados a otros usos litúrgicos, principalmente a la celebración de la fiesta de San Blas, patrón del conjunto. Estos objetos, salvo uno, fueron anotados en la primera

³⁸ Inventario [8]: *Libro de las Constituciones*, f. 20r.

³⁹ Cfr. MARTÍN MORENO, Antonio (dir.). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003, 2 vols, págs. 778-779. En adelante, *Catálogo*.

redacción del inventario, después de los villancicos, al final del f. 23r, y tienen una numeración original propia, que va desde el 1 hasta el 7⁴⁰.

En los apartados “Año 1807”, “Año de 1808” y “Sigue el año 1808”, pertenecientes al segundo y tercer estrato (véase la Tabla 2), las composiciones no tienen numeración interna y no están agrupadas por géneros. En “Año 1808”, por ejemplo, aparecen mezcladas una misa, unas Letanías, un dúo y varios villancicos. En “Sigue el año 1808” aparecen motetes, un juego de obras para Vísperas, villancicos y el “Credo” de la *Misa en La Mayor*, correspondiente al tercer estrato de redacción⁴¹.

2. EL REPERTORIO MUSICAL DE LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA EN LAS FUNCIONES CONTRATADAS.

2.1. EL INVENTARIO DE 1806-1814 COMO FUENTE PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL REPERTORIO.

El inventario de 1806-1816 es una fuente privilegiada para conocer el repertorio interpretado por la Capilla de Música de la Catedral de Málaga durante el período en el que fue redactado, así como para superar perspectivas anquilosadas de estudio de los repertorios catedralicios. El principal motivo es que este inventario no recoge todas las obras propiedad de la Capilla, sino únicamente las que se interpretaban habitualmente. Más adelante, profundizaré en este aspecto. Antes, y para poder comprender las reflexiones e hipótesis que realizaré *infra*, me interesa destacar y analizar el elevado nivel de detalle del que hacen gala muchos de los asientos, que a menudo contienen pequeños comentarios gracias a los que es posible conocer extremos como:

a. Los títulos, la plantilla vocal-instrumental, los géneros y autores de las composiciones mencionadas.

b. Las circunstancias de adquisición (compra, préstamo o cesión) de las obras musicales; los miembros de la Capilla que intervinieron en estas operaciones; los donantes; los copistas y el año o los años en los que la composición se compró, copió o arregló.

c. La cantidad invertida en cada una de las obras y la valoración económica o precio de mercado que el Mayordomo y los comisionados estimaron que tenía esa composición en el momento en el que se inventarió.

d. La forma en la que las composiciones estaban encuadernadas.

⁴⁰ Véase el Apéndice de este trabajo. Entre los objetos propiedad de la Capilla se menciona también en el *Libro de las fiestas*, que ha sido una de las fuentes principales para la elaboración de este artículo: “tiene la Capilla otro libro nuevo donde se estampan las cuentas y distribución del ingreso que la Capilla gana en las fiestas fuera de la Catedral y otras cosas, que principia en el año 1807”. El objeto, añadido después de la primera redacción, se escribió en el f. 18v. Era una bolsa para los papeles, que probablemente sirvió al Mayordomo para llevar las *particellas* a los templos donde actuaba la Capilla.

⁴¹ *Libro de las Constituciones*, ff. 18v y 24r.

e. El tipo de ceremonia en el que se interpretaba cada obra musical.

A diferencia de otros inventarios, [8] recoge con bastante precisión el título, la plantilla vocal-instrumental, el género y el autor de cada una de las composiciones que menciona. No obstante, hay algunas excepciones que merece la pena comentar. Por ejemplo, existe una falta generalizada de datos que permitan ubicar a los compositores mencionados en un determinado entorno profesional, una omisión que se explica por las propias características de la fuente estudiada, y que puede fácilmente solventarse recurriendo a otras fuentes.

Más problemático resulta en cambio que los asientos no recojan el nombre de pila de los compositores. Por ejemplo, el inventario menciona dos Salves a cuatro “del Maestro Aranaz”, [8/30] y [8/31], que podrían ser obras, entre otros, de José Aranaz o de Pedro Aranaz y Vives. Un ejemplo más: el inventario contiene obras de al menos cuatro autores cuyo primer apellido es “García”: Manuel García, Tomás García, Francisco Javier García Fajer “El Españolito” y Fabián García Pacheco. No es infrecuente que el inventario atribuya alguna obra a “García” sin especificar a cuál de ellos se refiere⁴².

Para salvar estos escollos es necesario recurrir a la comparación con el resto de inventarios de bienes de la Capilla y con las entradas recogidas en el actual *Catálogo* de la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio⁴³. Pero estas comparaciones no tienen por qué ser siempre exitosas, porque las entradas de los demás inventarios pueden tener las mismas carencias, porque recogen la obra de una forma tan distinta que es difícil trazar las concordancias de manera clara, porque aparentemente la obra mencionada en el inventario no se conserva en el archivo catedralicio o porque la descripción dada por los inventarios concuerda con varias de las obras que existen en la actualidad. Como los inventarios no tienen los *incipits* de las piezas, no es posible tampoco realizar una labor de comparación con otros catálogos publicados.

En ocasiones, la manera en como el inventario refleja la información relativa a los copistas o/y a los donantes de las composiciones puede crear confusiones respecto a la autoría de las obras. Por ejemplo, el asiento [8/185-186] “Gozos a San José a tres por don P[edro] D[espax] y B[eltri] para primera y segunda y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas”, hace pensar que el músico de la Capilla Pedro Despax y Beltri fue el autor de las dos obras. Sin embargo, la comparación con el inventario [3] aclara que en realidad las composiciones fueron realizadas por Jaime Balius y que el verdadero papel de Despax fue el de donante: “Dos gozos del Maestro Balius a San José regalados por el señor Despax”⁴⁴. Al mismo tiempo, el inventario de 1806-1814 ayuda a aclarar problemas de autoría causados por otros

⁴² Véanse por ejemplo los asientos [8/17] y [8/159].

⁴³ Véase *Catálogo*, *op. cit.*

⁴⁴ *Libro de las fiestas*, f. 19r. La versión para San Antonio se elaboró más tarde, en 1806, para una procesión a San Antonio de Padua que se celebró en la iglesia del Convento de San Francisco el 13.06.1806: *Libro de las fiestas*, ff. 78v (procesión del 13.06.1806) y 79r (reparto de los ingresos de junio de 1806, 01.07.1806).

inventarios. Así, el inventario [2] sugiere que José Blasco fue el autor de una misa: “Copiar las voces de la misa de don José Blasco, 31 [reales]⁴⁵. Una consulta al inventario [8] permite concluir que José Blasco no compuso la obra, sino que la cedió para que la Capilla procediese a su copia o/y arreglo: [8/6] “Misa a dúo y a cuatro del Maestro Martínez, para dotaciones y ordinarias en el año 1797 y [en] el [año] de 1801 costó a don José Blasco lo más [sic] y la Capilla pagó 31 reales”⁴⁶.

La aparición en los asientos de los costes de compra, arreglo o copia de las composiciones resulta a veces crucial para poder encontrar concordancias entre los asientos del inventario de 1806-1808 y el resto de los listados de bienes de la Capilla. Además, la comparación de los dos parámetros, costes y valoración económica de las composiciones, dentro del inventario [8], permite conocer aspectos tan interesantes como, por ejemplo, cuáles eran los factores que influían en el mantenimiento del precio o en la devaluación de una composición musical. Según se desprende del inventario de 1806-1808, la valoración económica de una obra estaba determinada por:

- a. La calidad técnico-compositiva que se le reconocía.
- b. Su duración. Las obras más extensas tenían unos costes de producción (incluido el valor del papel y el trabajo de los copistas) mayores que los de las obras breves.
- c. Su novedad. Este factor era muy determinante. Las obras que eran menos conocidas por el público eran mucho más valoradas que las que habían sido interpretadas muchas veces, que podían sufrir devaluaciones de hasta el 55% en algo más de dos años, como puede verse en las citas siguientes:

“[8/12-13] Kyries y Gloria de primera clase del Maestro García Fajer costó [sic] 129 [reales] en el año 1803 y vale hoy [1806] *por muy usada*, 80 [reales]⁴⁷. [8/36] Salve a dúo y a cuatro del señor Redondo *por muy oída*, para tercera clase, costó composición, copia y papel el año 1804, 35 reales, vale [en 1806], 16 [reales]”⁴⁸.

- d. La “clase” de las ceremonias en las que la obra se podía interpretar. Valían más las piezas para las celebraciones “de primera clase” que las obras para las ceremonias “de tercera clase”⁴⁹.

- e. El estado de conservación de las partituras o *particellas*. Por ejemplo, la copia vieja del *Oficio de difuntos* de Tomás García, [8/48-50], valía sólo 15 reales. La nueva copia, [8/17], costó a la Capilla 80 reales.

⁴⁵ *Libro de las fiestas*, f. 9r.

⁴⁶ *Libro de las Constituciones*, f. 18r. Véase el Apéndice de este trabajo.

⁴⁷ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 18v. La cursiva es mía.

⁴⁸ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 19r. La cursiva es mía. Véase también el Apéndice de este trabajo.

⁴⁹ Sobre las “clases” de las celebraciones véase *infra* en este mismo apartado.

El inventario nos da pistas acerca de la encuadración en grupo de varias obras musicales, lo que puede ser un primer paso para, en el futuro, reconstruir el repertorio específico que se interpretó en celebraciones concretas. El valor del inventario de 1806-1814 para documentar estas uniones es crucial, si se tiene en cuenta que muchas de las encuadraciones conjuntas no se han conservado en la última catalogación del Archivo de la Sección de Música⁵⁰. Las composiciones encuadradas conjuntamente a veces fueron realizadas por distintos autores que, en un principio, no las habían concebido como obras complementarias. Por ejemplo, gracias al inventario de 1808-1814, sabemos que había tres motetes, dos de Domingo Arquimbau y otro de Jaime Balius, que muy posiblemente se interpretaban en las mismas ceremonias: [8/137-139]: “Dos motetes del Maestro Arquimbau *O Salutaris Hostia* al Santísimo y *Urgo* [sic, en vez de “Virgo”] *Prudentissima* a la Virgen con otro a solo del Maestro Balius a la Virgen *Astitit Regina*”⁵¹.

Gracias al inventario sabemos que la Capilla tenía obras destinadas específicamente a tipologías litúrgicas determinadas. Además de las misas y de las obras para honras fúnebres, es posible conocer, por ejemplo, que el conjunto tenía dos gozos destinados a la Novena de la Virgen de la Merced⁵² y un motete *Pange Lingua* compuesto por Esteban Redondo “para procesiones”, entre otros muchos ejemplos⁵³. Pero, cuando afirmo que el inventario nos informa acerca del tipo de ceremonia en el que se interpretaban las obras que menciona, no me refiero únicamente a la tipología litúrgica de las celebraciones, sino a una categoría, establecida por la Capilla, y dependiente, sobre todo, de la solemnidad de la ceremonia y de la cantidad de dinero que el conjunto esperaba recibir por su actuación:

“se les previno [a los músicos hermanados] que todos deben cooperar a que la Capilla consiga aumentos en los intereses y honor [...] dando a cada clase lo que le corresponde según el estipendio que el Mayordomo trate [...] Si fuera fiesta de primera clase, todas las obras que se han de cantar y tocar serán las mejores; si de segunda [clase], otras más sencillas y, si de tercera clase ordinaria, todo lo más común, sin que por esto dejen todos los compañeros de cantar y tocar con el mayor cuidado en todas las clases, para que se sirvan con el mejor lucimiento posible y no se le cause al Mayordomo disgustos cuando reciba el ingreso”⁵⁴.

⁵⁰ Véase TORRE MOLINA, María J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la Catedral de Málaga”, en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando el Católico, en prensa.

⁵¹ Cfr. el Apéndice de este trabajo.

⁵² Véase Apéndice, asientos [8/161] y [8/162].

⁵³ Véase Apéndice, asiento [8/133].

⁵⁴ *Libro de las Constituciones*, ff. 7v-8r (Junta de Capilla de 02.10.1803).

La agrupación destinaba a las ceremonias de primera clase las composiciones que consideraba mejores y de mayor complejidad técnica y a las ceremonias de tercera clase, u ordinarias, las de menor calidad o/y las más fáciles de interpretar. Por lo tanto, las informaciones que los inventarios aportan respecto a este extremo son bastante útiles para conocer mejor la consideración que músicos y público tenían de cada una de las obras musicales propiedad de la Capilla.

Para facilitar la labor de elección de las composiciones, el Mayordomo José Blasco anotó, sobre la *portadilla* de las *particellas*, en qué tipo de ceremonias debía interpretarse cada composición, de acuerdo con lo estipulado por el inventario de 1806-1814. Junto a la clase, también se escribió la fecha de la revisión de la misma, 1806, y una coletilla en la que se identificaba a la Capilla como propietaria de los papeles. Hay que aclarar que estas anotaciones han sido fuente de confusión para los autores del actual *Catálogo* de la Sección de Música del Archivo Catedralicio de Málaga. Si se consulta el *Catálogo* es fácil detectar que hay una gran cantidad de obras que están datadas en 1806. Esta datación es errónea, porque 1806 no fue en muchos casos el año de la composición ni siquiera el año de adquisición, cesión o copia de la obra, sino el año de revisión de la pieza por parte del Mayordomo y los dos comisionados⁵⁵.

He señalado anteriormente que una de las ventajas que presenta el inventario de 1806-1814 es que únicamente incluye el repertorio vivo, las composiciones que la Capilla interpretaba habitualmente en las "fiestas". Este inventario por lo tanto es una fuente crucial para estudiar el repertorio de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en las funciones contratadas de los primeros años del siglo XIX⁵⁶.

A la hora de acometer un análisis del repertorio musical del período 1806-1814, tal y como es presentado por el inventario [8], y para poder comprender el tipo de aproximación que propongo a este repertorio, es necesario considerar los siguientes aspectos:

a. El estudio que presento aquí no tiene como finalidad principal un análisis diacrónico del repertorio interpretado por la Capilla en las funciones contratadas. Este tipo de análisis sobrepasa los límites de este estudio, porque me obligaría a realizar una comparación sistemática entre los doce inventarios existentes, que aún no han sido estudiados. He preferido centrar mi atención en un único inventario, con la intención de realizar un estudio sincrónico del repertorio. De esta manera intento también evitar modelos y tentaciones tradicionales que conducen a planteamientos lineales y evolutivos en el estudio de los repertorios catedralicios, y que dejan de lado fenómenos como discontinuidades y circularidades que son en gran medida consus-

⁵⁵ Véanse otros problemas de datación de obras musicales que presenta este *Catálogo* en TORRE MOLINA, María J. de la, "Música, poder y propaganda en las honras malagueñas por los héroes de Bailén (1808)", *Boletín de Arte*, nº 29 (2008), págs. 215-237 y TORRE MOLINA, M. J. de la, "Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España", *op. cit.*

⁵⁶ Sobre el sentido en el que empleo el término Capilla en este artículo, véase el apartado 1.1 de este trabajo.



tanciales al estudio de cualquier canon musical⁵⁷.

Al estudiar el repertorio tal y como se refleja en el inventario [8], mis objetivos han sido establecer sus principales rasgos (por ejemplo, en qué medida se adecuó a las necesidades litúrgico-celebrativas, incluidas las preferencias de los comitentes de las funciones contratadas, y cuáles son los géneros musicales y los compositores mejor representados) y aclarar algunas circunstancias referentes a la circulación, adquisición, interpretación y valoración de algunas de las obras pertenecientes a ese repertorio.

b. Las obras musicales que aparecen en los inventarios eran propiedad de los músicos hermanados, no del Cabildo Catedralicio.

c. El repertorio interpretado en las funciones contratadas estaba bien diferenciado del repertorio musical que se cantaba y tocaba en las celebraciones de la liturgia catedralicia subvencionadas por el Cabildo del templo.

d. Al seleccionar las piezas que constituyeron este repertorio no se consideró únicamente la calidad técnico-compositiva de las distintas obras, sino su adecuación a las necesidades litúrgico-celebrativas de las celebraciones en las que habitualmente intervenía la Capilla y a los deseos y preferencias musicales de sus contratantes⁵⁸.

He señalado anteriormente, al analizar los motivos de elaboración de los inventarios de bienes de la Capilla de Música de la Catedral, que, entre otras cosas, los inventarios sirvieron para clarificar cuáles fueron los objetos propiedad de los músicos hermanados. El deseo de los músicos hermanados de subrayar la posesión de los bienes listados en los inventarios y las pruebas de esta posesión son muy evidentes. Una primera evidencia es la propia realización de los inventarios. Otra, las anotaciones realizadas por los mayordomos en las portadillas o/y en los encabezados de las piezas propiedad del conjunto. Además, pueden encontrarse más evidencias en el *Libro de las fiestas* y en el *Libro de las Constituciones*, llenos de notas en las que se detallaron cuidadosamente las cantidades de dinero, a veces importantes, que la Capilla pagó por las obras musicales; los nombres de los músicos y otros particulares que regalaron obras al conjunto, algunas compuestas por ellos mismos, y la valoración económica de las piezas. Escojo una cita que me parece muy significativa:

⁵⁷ Sobre la problemática que presentan los estudios sobre repertorio y sobre las posibles estrategias para afrontarlos, véase por ejemplo TORRE MOLINA, María J. de la, "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos", en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (ed.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba, Universidad de Córdoba, en prensa.

⁵⁸ Sobre las trampas que encierra la idea de calidad en el sentido en el que normalmente se maneja en los discursos sobre música, véase por ejemplo TORRE MOLINA, M. J. de la, "La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano", *op. cit.*

“Todo lo relacionado con el anterior inventario [1806-1814] está mandado conservar por ser *propio de los individuos de la Capilla*, que fueron y son sus músicos, *que costearon todas las obras de música* y demás en los años que en dicho inventario se expresan, *con las que se servirán las fiestas que ocurran, como se ha practicado hasta el presente*. Y se previene que si en algún tiempo se hace repartimiento de los referidos bienes, bien sea para reponer otros (por los músicos modernos) o por algún motivo se hará este repartimiento dando por suerte a cada interesado las obras que le toquen, *según lo que gastó en los años que ayudó a costearlas [...]*”⁵⁹.

Las piezas que constituyeron el repertorio de las funciones contratadas cambiaron de ubicación varias veces a lo largo del período 1801-1836, pero siempre se guardaron en lugares que los músicos consideraron propios y nunca junto con las obras que conformaron el fondo musical catedralicio. Prácticamente durante todo el período estudiado, las composiciones de la Capilla estuvieron en la vivienda de la persona que en cada momento desempeñó la mayordomía⁶⁰. En 1803 y 1804, a raíz de la epidemia de fiebre amarilla, los papeles de música se llevaron a la Catedral, para evitar su pérdida, ya que el papel se consideraba transmisor de la enfermedad. No obstante, las composiciones no se trasladaron al Archivo Catedralicio ni se confiaron al Cabildo, sino que se guardaron en la “taquilla del vestuario que [los músicos] tenemos en la Catedral”:

“Murió el Mayordomo don José Laure el día 17 de agosto [de 1804] a las dos de su mañana. Fue músico violinista de la orquesta de esta Santa Iglesia. Rueguen a Dios por él †. Por no haber estado en la casa de su morada enfermo, pues se hallaba su esposa, madre y demás familia ausente por miedo de la peste que en esta ciudad se padecía, se reservaron los *papeles y demás bienes de la Capilla*, que estaban a su cargo, del contagio, los cuales recogió *en su casa* nuestro compañero don Pedro Juan Daniel, y poco después *los colocó en una taquilla del vestuario que tenemos en la Catedral, para que los mayordomos que sucesivamente hubiese no tuviesen motivo de escrúpulo si estando éstos [los papeles] en la casa de alguno muriese éste y, contagiados [los papeles], sería preciso quemarlos con pérdida de estos bienes de la Capilla*”⁶¹.

⁵⁹ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 23v (nota al inventario de 1806-1814). La cursiva es mía. Véanse otros ejemplos en *Libro de las fiestas*, ff. 21r (nota, 1803), 26r (Misa, Te Deum y Profesión de Manuela Méndez, 30.04.1803), 38r (Salve en el Convento de la Victoria, 31.12.1803), 39v (diciembre de 1803-enero de 1804), 45r (función de tarde, 29.03.2804) y 50v (misa en el Convento del Ángel, 14.10.1804). Véase también *Libro de las fiestas*, f. 35v (nota sobre la Junta de Capilla del 02.10.1803): “Mas determinó la Capilla que desde este día se entreguen por entero los maravedíes que a cada individuo le correspondan en los puntos que sirva, pero *que se deje para papeles media parte de todas las fiestas que la Capilla sirva [...]*”. La cursiva es mía.

⁶⁰ Cfr. *Libro de las fiestas*, ff. 40v (enero de 1804), 72r (cuentas de la misa en la iglesia del San Telmo, 20/01/1806) y 83r (cuentas de la misa del 29/09/1806).

⁶¹ *Libro de las fiestas*, f. 49r (nota, [agosto de 1804]). La cursiva es mía. En el “cubillo vestuario de la

La posesión, por parte de la Capilla, de los bienes consignados en los inventarios lleva a concluir que estos músicos manejaron simultáneamente al menos dos repertorios diferentes, uno para las funciones costeadas por el Cabildo Catedralicio (la mayoría de las que se celebraban en la Catedral), constituido por obras que eran propiedad de la institución que patrocinaba estas ceremonias, y otro, para las funciones contratadas, constituido por obras que eran propiedad de los músicos hermanos del conjunto. La duplicidad de los repertorios puede resultar chocante, en parte porque el modelo tradicional de aproximación a las capillas catedralicias ha transmitido la idea de que estas agrupaciones eran absolutamente dependientes de los cabildos e inseparables de cualquier realidad que excediese los límites de la propia catedral. Como consecuencia, se ha tendido a asumir que los músicos de las catedrales tocaban en las parroquias y conventos las mismas obras que interpretaban en su propio templo. Pero, al menos en Málaga, no fue siempre así.

¿Por qué decidieron los músicos de la Capilla adquirir y mantener un fondo musical distinto del disponible en la Catedral? La música que se tocaba en las ceremonias organizadas por el Cabildo Catedralicio era propiedad de esa institución y se guardaban en su archivo. Presumiblemente, el Cabildo hubiese podido exigir cierta exclusividad o al menos unos derechos de explotación de sus obras musicales para su uso en actuaciones que no dependían ni económica ni litúrgicamente del propio Cabildo. Desde esta perspectiva es lógico que la Capilla optase por constituir un fondo musical propio, que es el que recogen los inventarios. De esta manera, los músicos hermanos pudieron disponer de composiciones siempre que las necesitaron; pudieron escoger por sí mismos, sin la intervención ni obligatorio asesoramiento del Maestro ni de miembros del personal catedralicio, ajenos a las “fiestas”, las obras a comprar y pudieron adaptar su repertorio a las exigencias de sus comitentes y a las necesidades litúrgico-celebrativas de las ceremonias en las que intervinieron⁶².

Es importante subrayar las existencia de esta duplicidad de repertorios, sobre todo porque la actual organización del Archivo de Música de la Catedral de Málaga

Catedral”, donde estaba la taquilla en la que se guardaron los papeles de música, celebraron los miembros hermanos de la Capilla dos de sus juntas, una en agosto de 1804 y otra en noviembre de 1810: *Libro de las fiestas*, ff. 49v (nota sobre la mayordomía y los músicos muertos en la epidemia de 1804) y 117r-117v (nota sobre las honras fúnebres por los músicos de la Capilla, 30.11.1810).

⁶² Esta dicotomía entre obras de la Catedral y obras de la Capilla era bien asumida por los profesionales relacionados con la actividad musical religiosa malagueña, que, al realizar una composición, aclaraban a quién vendían o cedían o para quién copiaban la pieza. Por ejemplo, en 1809 Fernando Sor regaló su motete *O Salutaris hostia* a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga, no al Cabildo Catedralicio: “De la Capilla de Música de la Santa Iglesia de Málaga / desde la Octava del Corpus de 1809”: Cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 177-14. En cambio, un año antes, Joaquín Tadeo de Murguía regaló su composición *Libera me* al Cabildo Catedralicio: “Débil y humilde homenaje a los hermanos vencedores de Bailén / Libérame a toda orquesta. / Compuesto en horas por don Joaquín / Tadeo de Murguía, Prebendado / de la Santa Iglesia de / Málaga / Para las magníficas honras celebradas por el Ilustrísimo Cabildo [Catedralicio] el 8 de agosto / de 1808, / a quien se lo dedica humildemente / Borrador para el archivo de la Santa Iglesia”: Cfr. ACCM, Sección de Música, signatura 129-4 [B] (versión en partitura). Véase el análisis y la edición crítica del *Salutaris hostia* en TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 208-214 y vol. II (CD-ROM), págs. 96-153 y del *Libera me* en *ibid.*, vol I, págs. 204-208 y vol. II (CD-ROM), págs. 4-86.

disfraza esta diferencia. A pesar del acuerdo tomado por los músicos de la Capilla, de “que si en algún tiempo se hace repartimiento de los referidos bienes [...] se hará este repartimiento dando por suerte a cada interesado las obras que le toquen, según lo que gastó en los años que ayudó a costearlas [...]”⁶³, el grueso del fondo musical de la Capilla terminó pasando al Archivo de Música de la Catedral de Málaga. Esta cesión debió de producirse después de 1836, fecha de la última función contratada anotada en el *Libro de las fiestas*. Por el momento, no he encontrado testimonios que me permitan reconstruir ni los motivos ni las circunstancias de este traspaso. Es posible que los músicos dejaran sus composiciones en la Catedral de manera voluntaria, para evitar la dispersión de su archivo entre particulares, a la espera de circunstancias políticas que favorecieran una mejora de la situación de las arcas capitulares, lo que hubiese permitido la reanudación de la actividad de la Capilla. En cualquier caso, la existencia, originalmente, de un fondo de la Capilla diferenciado del fondo de la Catedral es fácil de documentar cuando se revisan las concordancias existentes entre las obras mencionadas en los inventarios y las que se conservan hoy en día en el Archivo de Música de la iglesia Mayor. Cuando se conoce esta circunstancia la diferencia es en muchos casos perceptible a simple vista, porque una cantidad importante de las composiciones que pertenecieron al fondo de la Capilla llevan en sus portadillas o/y en sus encabezados una anotación similar a ésta: “de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga”⁶⁴.

2.2. PRINCIPALES RASGOS DEL REPERTORIO ESTUDIADO.

A continuación, explicaré los rasgos más sobresalientes del repertorio de las funciones contratadas, básicamente según la información presentada por el inventario de 1806-1814, pero también contrastada con la que aportan otros inventarios de la Capilla, con las noticias que sobre el estreno o reestreno y las circunstancias que favorecieron la interpretación de composiciones aportan tanto el *Libro de las Constituciones* como sobre todo el *Libro de las fiestas* y con la información proporcionada por las portadillas de las partituras y *particellas* de algunas obras propiedad

⁶³ *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla*, f. 23v (nota al inventario de 1806-1814). La cursiva es mía. Véanse otros ejemplos en *Libro de las fiestas*, ff. 21r (nota, 1803), 26r (Misa, Te Deum y Profesión de Manuela Méndez, 30.04.1803), 38r (Salve en el Convento de la Victoria, 31.12.1803), 39v (diciembre de 1803-enero de 1804), 45r (función de tarde, 29.03.2804) y 50v (misa en el Convento del Ángel, 14.10.1804). Véase también *Libro de las fiestas*, f. 35v (nota sobre la Junta de Capilla del 02.10.1803): “Mas determinó la Capilla que desde este día se entreguen por entero los maravedíes que a cada individuo le correspondan en los puntos que sirva, pero que deje para papeles media parte de todas las fiestas que la Capilla sirva [...]”. La cursiva es mía.

⁶⁴ Véanse varios ejemplos *infra*. Es difícil saber si el archivo de la Capilla pasó en su totalidad al de la Catedral, ya que existen un número importante de composiciones citadas en los inventarios que hoy en día no se conservan en la Catedral. Estas piezas tal vez se perdieron o tal vez algunos de los músicos de la Capilla ejercieron su derecho a quedarse con algunas de ellas antes de proceder al traspaso.

de la Capilla que se conservan en la actual Sección de Música del ACCM.

2.2.1. PATRONAZGO Y ADECUACIÓN DEL REPERTORIO A LOS REQUERIMIENTOS DE LAS FUNCIONES CONTRATADAS.

Uno de los rasgos más destacados del repertorio mencionado en los inventarios es que estaba muy en consonancia con las necesidades que tenía la Capilla respecto a las funciones contratadas. Algunas de esas necesidades, en especial las que se refieren al tipo de composiciones demandadas, son fácilmente constatables. La reconstrucción de otros aspectos, como por ejemplo, en qué medida este repertorio estuvo moldeado por las exigencias o gustos musicales de los comitentes del conjunto, es más compleja, pero intentaré llevarla a cabo en los párrafos siguientes.

Todas las obras musicales mencionadas en los inventarios son composiciones religiosas, con textos en latín o en castellano. No obstante, se sabe que la Capilla tenía, e interpretaba, al principio y al final de algunas ceremonias, obras instrumentales, llamadas “sinfonías”, probablemente también de corte sacro⁶⁵.

La presencia exclusiva de obras religiosas en el repertorio del conjunto no es sorprendente si tenemos en cuenta que todas las funciones contratadas de la Capilla eran celebraciones religiosas. Cabe preguntarse si realmente los músicos hermanos nunca intervinieron en acontecimientos profanos, como representaciones teatrales, bailes o celebraciones en residencias particulares. La participación de los músicos catedralicios en funciones teatrales está a mi juicio prácticamente descartada. El teatro de la ciudad contaba en esta época con una orquesta o agrupación musical, más o menos permanente. El Cabildo de la iglesia Mayor ejerció una enorme presión contra las representaciones teatrales y no vio con buenos ojos que sus músicos, ni a título individual ni mucho menos como agrupación musical del templo, colaborasen con esa orquesta. El interés del Cabildo por disociar la actividad musical religiosa de la actividad musical escénica fue tan grande, que llegó a vetar la actuación de los músicos teatrales en las funciones religiosas en las que participaba la Capilla, incluso en las extracatedralicias⁶⁶. Por otro lado, ni el *Libro de las fiestas* ni

⁶⁵ Véase por ejemplo *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803): “La que se hizo tocando una sinfonía al empezarse al bautismo hasta que se hicieren [sic] señal de echar el agua a la criatura, para lo que estaba prevenido el Salmo Laudate pueri Dominum. Se cantó hasta concluido el Bautismo y después se tocó [una] sinfonía, con lo que se dio fin”. El subrayado es original.

⁶⁶ TORRE MOLINA, M. J. de la, *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*, op. cit., vol. I, págs. 42-63. Cfr. también cómo en una fecha tan tardía como 1830, el Cabildo Catedralicio ordenó a los músicos que no actuasen en ceremonias religiosas con Manuel Molla, cuando se tuvo conocimiento de que este cantante era bajo del teatro, *Libro de las fiestas*, ff. 227v-228r (nota a la función del 11.12.1830, referida a la misa del 12.12.1830): “En esta función del siguiente día [12.12.1830], a la misa, el señor don Felipe Molina, aunque asistió, no quiso cantar, por estar cantando don Manuel Molla [...] puso un memorial al Cabildo [Catedralicio], el que mandó a su Secretario [del Cabildo] hiciera saber al señor don Antonio Godoy, Presidente de la Capilla, que no convidara al dicho Molla para dentro de la iglesia [Catedral] y que lo hiciera saber a la Capilla para sus funciones particulares, para que tampoco se convidara. A lo que la Capilla con-

el *Libro de las Constituciones* recogen la intervención de los músicos hermanados en bailes o fiestas particulares, una faceta que estos profesionales, al menos los que no estaban ordenados, probablemente sí cubrieron a título individual⁶⁷.

Si la presencia exclusiva de obras religiosas en el repertorio de la Capilla es fácil de entender, sí puede resultar más sorprendente el hecho de que prácticamente todas las composiciones citadas en los inventarios son obras polifónicas. La cantidad de piezas de canto llano que se interpretaban en cualquier ceremonia religiosa en la época, incluidas las muy solemnes, era elevado. Sin embargo, entre sus fondos musicales la Capilla únicamente menciona tres composiciones, realizadas por autores locales, en las que el cantollano tenía una presencia importante: [8/5], la *Misa a cuatro y a ocho sobre el Pange Lingua* “de música con cantollano para primera clase del señor Redondo, costeadada en el año 1802”; [8/9], la *Misa a cuatro de cantollano* “por el señor [Esteban] Redondo”, también de 1802, y [8/10], la *Misa de cantollano* “del Maestro Iribarren”, que volvió a copiarse en 1804, aunque la composición es muy anterior⁶⁸. Junto a ellas también se cita una obra cuyo título revela una carga improvisatoria importante y que tal vez se interpretaba en un estilo intermedio entre la polifonía y el cantollano, [8/57], *Lección segunda en medio pliego para cantar ad libitum*⁶⁹.

Es probable que, en las funciones contratadas, los músicos hermanados prácticamente sólo se hiciesen cargo de la interpretación de las obras polifónicas “a papeles”. Si algún cantante o instrumentista de la Capilla (por ejemplo, los bajonistas) interpretaban obras de canto llano o en estilos intermedios entre el canto llano y la polifonía “a papeles”, es posible que lo hicieran en colaboración con los salmistas de la Catedral, que a veces también intervinieron en las celebraciones extracatedrales; con los cantantes de los que disponía el templo donde se oficiaba la ceremonia o/y con otros músicos contratados por los comitentes, y que esas interpretaciones se hiciesen de memoria, de manera improvisada o con libros de cantollano propiedad de la iglesia en la que se actuaba.

testó que en las funciones que había concurrido el susodicho había sido convidado por la parte [por los comitentes], pero, aunque no hubiera sido convidado por la parte, no hubieran tenido inconveniente el convidarlo [sic], aunque era bajo del teatro, pero era un profeso[r] decente [...]”.

⁶⁷ Sobre la participación, en principio puntual, de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga en conciertos públicos al aire libre no vinculados con celebraciones religiosas, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, “La música en las fiestas reales de la Málaga napoleónica (1810-1812)”, *Revista de Musicología*, en prensa.

⁶⁸ La descripción que ofrecen los inventarios sobre la Misa de cantollano de Francés de Iribarren impide identificarla de manera inequívoca con una de las cinco misas de este autor que en la actualidad se conservan en la Sección de Música del ACCM: 1. *Misa a cinco sobre el cantollano del himno Coelestis urbs* (1734), signatura 53-2; 2. *Misa a cuatro con violines y oboe, sobre el canto llano de Sacris solemnibus* (1738), signatura 53-4; 3. *Misa de cantollano a dos coros*, “el primero de música al órgano y el segundo los sochantres en el coro” (1756), signatura 55-4; 4. *Misa de quinto tono a solo y a coro* (1759), signatura 56-3, y 5. *Missa sexti toni a dos coros*, “el primero al órgano y el segundo los sochantres en el coro” (1761). He tomado las referencias y las fechas de composición de estas misas de *Catálogo*, vol. I, págs. 207-300. La copia de la obra se financió gracias a las aportaciones económicas extraordinarias realizadas por los músicos hermanados de sus ganancias en dos funciones celebradas en octubre de 1804: *Libro de las fiestas*, f. 50v (misa del 14.10.1804 y misa del 24.10.1804). Véase también el f. 56v (cuentas generales de 1804).

⁶⁹ Sobre las composiciones mencionadas en este párrafo, véase el Apéndice de este trabajo.

La mayoría de las celebraciones en las que cantaba y tocaba la Capilla eran misas y siestas, sobre todo relacionadas con festividades de la Virgen o de los santos (santos titulares o patronos de parroquias, conventos, órdenes religiosas, cofradías y asociaciones profesionales). También intervenía la Capilla habitualmente en misas de profesiones de monjas. No es extraño por lo tanto el elevado número de misas, motetes y obras en castellano de carácter paralitúrgico que se mencionan en los inventarios de la Capilla, obras que también servían para cubrir las necesidades musicales de fundaciones y aniversarios. No era infrecuente que el conjunto actuase en ceremonias fúnebres, de ahí que contase con un número suficiente de oficios y misas de difuntos para poder servirlos. Puede resultar curioso cómo la Capilla, a lo largo del período estudiado, no actuó en ninguna celebración matrimonial, y sólo intervino en un bautizo, ceremonia para la que fue necesario adaptar una composición, aunque el resultado no pareció ser del gusto de los músicos:

“No hay noticia [de] que la Capilla haya asistido a esta clase de fiesta en ningún tiempo [...] La que se hizo tocando una sinfonía al empezarse el bautismo hasta que se hicieren [sic] señal de echar el agua a la criatura, para lo que estaba prevenido el Salmo *Laudate pueri Dominum*. Se cantó hasta concluido el Bautismo [...] Por lo precipitado que fue este aviso para la Capilla y no tener ésta asignadas obras para esta clase de fiestas, se arregló el salmo dicho, pero en lo sucesivo, si ocurriese otro bautismo, se cantará *Te Deum* en lugar del dicho *Laudate*, exigiendo los derechos según la solemnidad”⁷⁰.

Las funciones contratadas eran una importante fuente de ingresos para los músicos que participaban en ellas. Es lógico, por lo tanto, que la Capilla estuviese interesada en conseguir el máximo número posible de contrataciones. Una de las estrategias desarrolladas por el conjunto en este sentido fue la de adaptar su repertorio a los gustos de sus contratantes. A continuación voy a describir cuáles fueron las principales medidas que se tomaron al respecto.

En 1800, la Capilla, entendida como grupo de músicos hermanados, consideraba que el repertorio musical con el que contaba para las funciones contratadas era excesivamente limitado, cuantitativamente hablando. Por este motivo, decidió empezar un proceso de reforma del mismo: “Se juntó la Capilla de Música [...] para elegir Mayordomo [...] y tratar sobre la reforma de papeles con que debería servirse la Capilla en sus funciones”⁷¹.

La “reforma de papeles” obligó a los músicos de la agrupación a realizar un sobreesfuerzo económico, de manera que pudiera contarse con una cantidad sufi-

⁷⁰ *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803). Los subrayados son originales. Para otras celebraciones similares, la Capilla también hizo adaptar un villancico de José Pons: [8/196-197] “Villancico Si del pecho inflamas del señor Pons, *con voces duplicadas para bautismos, [de] primera clase*”. El subrayado es original. La cursiva es mía.

⁷¹ *Libro de las fiestas*, f. 1r (Junta de Capilla de 30.12.1800).

ciente de dinero para emprenderla y mantenerla. La tarea de adquirir nuevas composiciones (y de separar del repertorio otras) se dejó en manos de la persona que cada año desempeñó el puesto de mayordomo. En 1809 se acordó que el Mayordomo fuese asesorado en esta delicada tarea por otros dos músicos hermanos:

“Más acordó la Capilla que cuando el Mayordomo necesite reponer obras de música o copiar algunas por hallarse indecentes [las que hay] será siempre con intervención de los diputados de la Capilla, para que los tres unidos vean si es más útil mercar obra nueva en lugar de la vieja que copiar éstas [las viejas] y si no hace falta o es música malhoída [sic] borrarla del inventario para que no sirva más”⁷².

Aparentemente se primaron dos líneas de actuación: adquisición de obras “nuevas” y de calidad, y supresión de obras viejas, repetidamente interpretadas o estilísticamente antiguas y susceptibles de ser sustituidas por otras (“mercar obra nueva en lugar de la vieja [...] y si no hace falta o es música malhoída borrarla del inventario”)⁷³.

Sin embargo, antes de seguir profundizando en estos aspectos, creo imprescindible advertir acerca de lo peligroso que, en este contexto, resulta asociar los conceptos de “reforma” del repertorio y “novedad” de las obras musicales con la idea de modernización del repertorio, tal y como la podemos entender en la actualidad. Podría pensarse que el interés de los músicos de la Capilla por adquirir obras “nuevas” fue el reflejo de un cambio en el gusto estilístico de los oyentes. Además, resultaría muy tentador asociar automáticamente este cambio con una transformación radical del repertorio o/y relacionarlo con los ricos intercambios comerciales y de mentalidades que se vivían en la época en una ciudad como Málaga, abierta a tendencias de todo tipo procedentes del resto de Europa⁷⁴.

Hay que tener en cuenta que el interés por la interpretación de obras nuevas es una constante, claramente visible en las relaciones de fiestas en toda España e Hispanoamérica, desde por lo menos mediados del siglo XVIII⁷⁵ y que para los músicos y el público de la época, la idea de “novedad” de una obra musical no implicaba necesariamente que la obra hubiese sido recientemente compuesta o que reflejase tendencias estilísticas de vanguardia. Muchas veces una obra “nueva” era simplemente una obra que no había sido interpretada antes por un determinado conjunto

⁷² *Libro de las Constituciones*, f. 14v (Junta de Capilla de 04.01.1809).

⁷³ *Libro de las Constituciones*, f. 14v (Junta de Capilla de 04.01.1809).

⁷⁴ Sobre la intensa actividad comercial del puerto de Málaga y su influencia e implicaciones en la mentalidad de la Málaga de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, véanse por ejemplo los trabajos de VILLAS TINOCO, Siro, *Málaga en tiempos de la revolución francesa*. Málaga, Universidad de Málaga, 1979; VILLAR GARCÍA, Begoña, *Los extranjeros en Málaga en el siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982 y ESPINAR CASAJÚ, Ana María, *Málaga durante la primera etapa liberal (1812-1814)*. Málaga, Diputación Provincial, 1994.

⁷⁵ TORRE MOLINA, María J. de la, *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Granada, Universidad de Granada, 2004, 3 vols, págs. 349-394.

musical o que era desconocida para la mayor parte del público. Por eso, uno de los objetivos de los párrafos que siguen es aquilatar cómo se conciliaron las ideas de tradición y modernidad en las transformaciones sufridas por el repertorio de las funciones extracatedralicias, tal y como las refleja el inventario de 1806-1814, y de qué manera las preferencias o exigencias de los comitentes de las celebraciones determinaron tanto el estreno de obras no oídas con anterioridad como la interpretación reiterada de otras composiciones.

En líneas generales, uno de los rasgos más destacados del repertorio musical de la Capilla, tal y como es descrito por cada uno de los 12 inventarios realizados (no sólo por el de 1808-1814) es su modernidad, cronológicamente hablando. La obra más antigua, [8/81], fue compuesta en 1730⁷⁶. No hay rastros de composiciones anteriores, ni de la música de los grandes Maestros del Renacimiento ni de destacados compositores de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como Pere Rabassa, que sí está representado en el fondo catedralicio⁷⁷.

Una comparación superficial de los inventarios [1] y [8] permite concluir que más que de un desmantelamiento del repertorio previo, lo adecuado sería hablar de un notable enriquecimiento del mismo. Este enriquecimiento se llevó a cabo atendiendo a cuatro líneas maestras: a. Adquisición de obras, b. Realización de nuevas copias de obras que ya tenía la Capilla, c. Mantenimiento de composiciones propiedad del conjunto y d. Supresión de algunas piezas.

La adquisición de nuevas obras se llevó a cabo principalmente de cuatro maneras: a. Mediante el encargo directo al compositor (o mediante la cesión por parte de éste de alguna obra a la Capilla). Trataré con más detenimiento este tema más adelante, cuando hable de los autores mejor representados en el inventario; b. Mediante la compra de copias usadas de la composición; c. Mediante préstamos para copia (la Capilla o su Mayordomo conseguían que algún músico cediese temporalmente copias de la composición, de manera desinteresada o a cambio de préstamos de obras propiedad del conjunto) y d. Mediante la cesión de copias usadas, normalmente por parte de los músicos de la Capilla.

La adquisición de obras nuevas fue fomentada por los comitentes de la Capilla, tanto de forma indirecta (el conjunto sabía que las obras poco oídas atraían la atención sobre ellas), como de manera directa. A lo largo de los años 1800-1814 fueron varios los comitentes que dieron dinero expresamente para que el conjunto pudiese interpretar obras nuevas, u obras adaptadas, en las ceremonias que patrocinaron. Por ejemplo, en abril de 1803 la Capilla intervino en una ceremonia de profesión que incluyó una Misa y un Te Deum. Los comitentes de la "fiesta" abonaron 100 reales "para gastos de

⁷⁶ Véase Apéndice, [8/81] "Motete a San Pedro de Alcántara, sin violines [y] a cuatro [voces] con acompañamiento, para [fiestas de] todas [las] clases, del Maestro Sanz". La obra se conserva en la actualidad en la Sección de Música del Archivo del Cabildo Catedralicio de Málaga: SANZ, Francisco. *O! Felix poenitentia. Motete a cuatro a San Pedro de Alcántara* [...] "Para el Archivo de esta Santa Iglesia (1730)": signaturas 174-1, 174-2 y 174-3.

⁷⁷ Véase *Catálogo*, vol II, págs. 779-780.

papeles [...] *para que se cantasen todas obras nuevas* [sic]⁷⁸. En una siesta celebrada en marzo de 1804 en el Convento de las Carmelitas, los organizadores propiciaron el estreno por parte de la Capilla de un *Stabat Mater* de Haydn⁷⁹.

Es importante hacer notar que las composiciones formadas por varios movimientos o números no tenían por qué ser adquiridas completas, un hecho que también arroja luz sobre las prácticas interpretativas que la Capilla tenía respecto a este tipo de obras. Por ejemplo, de la *Misa a cuatro y a ocho* de Francisco Javier García Fajer, la Capilla únicamente tuvo, al menos hasta febrero de 1827, dos números, el “Kyrie” y el “Gloria”⁸⁰. De la *Misa en La Mayor* de José Pons, la Capilla sólo tuvo, hasta 1814, el “Kyrie” y el “Gloria”⁸¹. Lo mismo sucedía con los Oficios de difuntos, en los que a menudo faltaba la “Segunda Lección”. Es posible que en este tipo de piezas las partes que no se tenían se sustituyesen con otras, pertenecientes a otras composiciones, incluso de otros autores, o que se interpretasen en cantollano.

La compra o el préstamo de copias usadas permitió a la Capilla hacerse con obras de autores, alejados geográficamente de Málaga, a un precio bajo, porque el mercado de copias de segunda mano era más barato que el mercado de obras nuevas.

El préstamo y la cesión de obras a la Capilla era beneficioso para el conjunto e individualmente para los músicos que lo realizaban. Además de ganarse el favor de otros compañeros, es posible que estos músicos pudiesen solicitar, a cambio, el préstamo para copia de una obra propiedad de la Capilla. Los préstamos o cesiones no tenían por qué cubrir la totalidad de los costes o ser de obras completas. Por ejemplo, Esteban Redondo regaló a la Capilla la composición de al menos una de sus creaciones, pero el conjunto tuvo que abonar la copia de la obra en *particellas* aptas para la interpretación⁸². No fue excepcional que algunos músicos cediesen las partes vocales de una composición, mientras que la Capilla tuvo que pagar por la copia de las partes instrumentales: “Más copia y papel del villancico del señor Pons Dulce María, que regaló el señor [Salvador] Beltri las voces y el instrumental costó 10 [reales y] 28 [maravedíes]⁸³.”

Vale la pena subrayar el interés que, no sólo la Capilla como colectivo, sino también los músicos a título individual, tenían por acumular copias de composiciones musicales. El uso que se les daban a estas copias, particulares, no puede ser documentado a partir de los inventarios, pero es de suponer que algunas de ellas estuvieron destinadas al estudio, pudieron servir de guiones de dirección o como fuentes

⁷⁸ *Libro de las fiestas*, f. 26v (nota a la ceremonia del 30.04.1803). La cursiva es mía.

⁷⁹ *Libro de las fiestas*, f. 45r (siesta del 29.03.1804).

⁸⁰ Véase Apéndice, asiento [8/12-13].

⁸¹ Véase Apéndice, asiento [8/14-15]. El “Credo”, el “Sanctus” y el “Agnus” se compraron en 1814.

⁸² Véase por ejemplo Apéndice, asientos [8/3]. Véase también cómo parece que José Blasco abonó los gastos de composición o/y de envío de “una Misa del Maestro Martínez”, mientras que la Capilla tuvo que pagar 31 reales por la obra, presumiblemente para cubrir los gastos de copia.

⁸³ Apéndice, asiento [8/19]. Véase también el asiento cuádruple [8/217-220].



para la elaboración de nuevas copias⁸⁴. Parece posible que en Málaga existiese un activo mercado de copias de segunda mano en el que la Capilla, o sus músicos, pudieron haber ocupado un papel muy destacado, no sólo como demandantes, sino también como proveedores, para otros conjuntos o para otros músicos ajenos a la agrupación. No obstante, el mercado musical que nutrió a la Capilla de Música de la Catedral de Málaga excedió con mucho el ámbito local, como explicaré más adelante, cuando me refiera a los circuitos de circulación de repertorio que enlazaban con la ciudad o con su Catedral.

Las nuevas copias de obras musicales preexistentes se llevaron a cabo principalmente por dos motivos: porque los papeles que de ellas tenía la Capilla estuviesen “indecentes”, manchados, rotos o tan gastados que fuese sumamente difícil continuar leyendo en ellos, o por motivos técnicos. A menudo era necesario adaptar las composiciones a las condiciones de la Capilla en un determinado momento (por ejemplo, al número y a las posibilidades interpretativas de los cantores e instrumentistas disponibles) o a los requerimientos de una ceremonia en concreto:

“Son data sesenta y ocho reales que importaron las sesenta y ocho caras de copia de la *Misa de Cantollano* [de Juan Francés de Iribarren] que se copió para servir las fiestas que ocurriesen en tiempo de la epidemia [de fiebre amarilla], mediante la escasez de individuos para el desempeño de otras [obras]”⁸⁵.

Es necesario diferenciar la realización de copias nuevas de composiciones que ya formaban parte del repertorio de la Capilla, de la idea de simple mantenimiento de las composiciones. En esta época una nueva copia implicaba a menudo una repriminación o actualización de la obra musical objeto de interés, una labor que podía llegar a producir una obra musical bastante distinta de la “original”, y que era facilitada por el hecho de que, según parece, todas las obras polifónicas a papeles propiedad de la Capilla eran manuscritas, lo que permitió a los copistas realizar cambios, de más o menos calado, durante la elaboración de los nuevos ejemplares⁸⁶. El estudio a fondo de estas modificaciones excede con mucho los límites de este estudio. Ahora daré ejemplos de cómo las nuevas copias alteraron la obra preexistente para adaptarlas a distintas situaciones.

⁸⁴ *Libro de las Constituciones*, f. 18v. Véase también TORRE MOLINA, M. J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España”, *op. cit.*

⁸⁵ *Libro de las fiestas*, f. 56v. La cursiva es mía. Sobre la adaptación de obras musicales propiedad de la Capilla para cubrir las necesidades de celebraciones concretas, véase también *Libro de las fiestas*, f. 34r (nota segunda al Bautismo en la Parroquia de los Mártires, 20.09.1803).

⁸⁶ Véase por ejemplo TORRE MOLINA, M. J. de la, “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España”, *op. cit.* Sobre la importancia de estas modificaciones en la consideración de la obra musical y sobre la necesidad e importancia de su estudio, véase TORRE MOLINA, M. J. de la, “La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano”, *op. cit.*

Hay varios casos en los que se modificó el texto de una composición, por ejemplo para adaptarlo a ceremonias dedicadas a otros santos o a ceremonias diversas. Habría que estudiar en qué medida estas adaptaciones propiciaron alteraciones melódicas o/y rítmicas⁸⁷. Otros cambios fueron más radicales y afectaron al menos a la plantilla de la composición o/y a su estructura formal. La Capilla poseía dos versiones de un *Te Deum* de Jaime Balius, una a dos coros y otra con un solo coro: “Te Deum de primera y segunda clase del Maestro Balius, a cuatro y a ocho, con las cuatro voces de primer coro dobles, para que se pueda cantar con éstas solas”⁸⁸, y dos versiones de una *Misa de difuntos* del mismo autor: [8/51-52] “Misa [de difuntos] de primera clase del Maestro Balius, a nueve voces y con copia de [a] cinco voces para poder cantarla con solas estas [voces]”. Otro ejemplo: En la misma siesta en la que se estrenó el *Stabat Mater* de Haydn, también se tocó por primera vez una versión a dos coros de las *Letanías a cuatro* de José Aranaz. A la obra, posiblemente a petición de los comitentes, que pagaron los gastos de adaptación (y composición), se había añadido un segundo coro, realizado *ex novo*, presumiblemente en Málaga, por un autor distinto a Aranaz⁸⁹.

El mantenimiento en el repertorio de composiciones propiedad del conjunto debió estar a mi juicio determinado por tres factores, principalmente: La calidad que la Capilla reconocía en la obra mantenida (entendiendo calidad en un sentido amplio, que abarca la consideración del autor en un determinado momento y aspectos técnico-compositivos, estilísticos y estéticos y de adecuación litúrgico-ceremonial)⁹⁰; la tradición o la costumbre de interpretar en una ceremonia determinada una composición y los deseos de los comitentes.

Puede entenderse hasta qué punto se relacionaron tradición y deseos de los comitentes cuando se analiza el caso de la fundación de Leonardo de Urtusaustegui, la de las siestas de los días de la octava de la Concepción en la Catedral. Las cere-

⁸⁷ Véase Apéndice, asientos [8/61] “Miserere a dúo, a cuatro y a seis, para segunda y tercera clase, del señor Redondo, año [de] 1802” y [8/62] “Miserere para tercera clase, dotaciones y procesiones, *sacado todo para que pueda cantarse por dos versos del anterior*”. La cursiva es mía; [8/95-96] “Motete a solo con dos letras: *Caro mea* y *Beata Mater*, del Maestro Juncá, para tercera clase”; [8/109-110] “Mote [sic] a solo con dos letras, al Santísimo y de Mártir, del Maestro Juncá, para segunda clase”; [8/116-117] “Motete a solo *Yste sanctus*, y con otra letra para el Santísimo *Quantum potes*, del señor Redondo, [para] segunda clase”; [8/118-119] “Motete a solo con dos letras, al Santísimo y a la Virgen, *Angelorum esca*. [sic] y *Veni sponsa Christi*, del señor Juncá para segunda clase”; [8/125-126] “Motete a dúo con dos letras, *Qui manducat* y *Joanis Vocavitur*, del señor Juncá, [para] primera y segunda [clases]”; [8/134-135] “Admirable a cuatro y un motete a solo, con dos letras, al Santísimo y a las Vírgenes y Mártires, del Maestro Queralt”; [8/147-148] “Motete a cuatro con dos letras al Santísimo: [la] primera *O Admirable Sacramento* [y la] segunda *O Sacrum convivium*, del señor Pons, para fiestas de primera clase”; [8/185-186] “Gozos a San José a tres por don P. D. y B. [sic], para primera y segunda [clases], y sirven para San Antonio por tener las voces duplicadas”; [8/193-195] Dos Villancicos a la Virgen, y [sic] el primero con voces duplicadas para San Juan Nepomuceno”; [8/196-197] “Villancico *Si del pecho ymflamas* del señor Pons, con voces duplicadas para bautismos, [de] primera clase”; [8/207-208] “Gozos a Santo Tomás de Villanueva del Maestro Arquimbau. Pueden servir para San Antonio, [para] primera clase”. Los subrayados son originales.

⁸⁸ Véase Apéndice, asiento doble [8/67-68].

⁸⁹ *Libro de las fiestas*, f. 45r (siesta del 29.03.1804). Véase Apéndice 1, asiento [8/43].

⁹⁰ Cfr. TORRE MOLINA, María J. de la, “La Catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano”, *op. cit.*

monias tenían que ser solemnizadas por la Capilla de Música de la iglesia mayor y, para ello, el fundador, además de dejar al Cabildo las rentas necesarias para celebrarlas, regaló a la Capilla las obras musicales que debía interpretar en ellas: una colección de seis motetes de José Zameza y seis motetes de Manuel Mencía⁹¹. Los decididos intereses y preferencias musicales de Urtusaustegui desde luego ocuparon un papel fundamental en la configuración del repertorio musical vinculado a la fiesta de la Inmaculada en la Catedral de Málaga, no sólo en la época en la se instituyó la fundación, a finales del siglo XVIII, sino también mucho después: Los motetes de Zameza y de Mencía regalados por este patrono continuaron tocándose al menos hasta 1827, fecha en la que aparecen referenciados en el inventario [12], el último realizado por la Capilla, y probablemente hasta 1836⁹². Es posible que estas obras también se interpretasen en otras ceremonias dedicadas a la Inmaculada Concepción y, al menos en el caso de Zameza, que despertasen el interés por otras obras del compositor⁹³.

⁹¹ *Libro de las Constituciones*, f. 20r, nota: "Los dichos doce motetes los regaló a la Capilla el señor don Leonardo [de] Urtusaustegui, los seis primeros [son] del Maestro Mencía, año 1777, y los otros seis, del Maestro Zameza y con ellos se sirve la Dotación de dicho señor [Leonardo Urtusaustegui] a la Virgen de la Concepción en su Capilla de la Catedral".

⁹² *Libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*, op. cit. y *Libro de las fiestas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga*, op. cit.

⁹³ Véase cómo el inventario de 1806-1814 menciona varias obras más de Zameza en Apéndice, asientos [8/86] "Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]"; [8/89] "Stabat Mater a dúo del Maestro Zameza, [para] segunda y tercera [clases]"; [8/151] "Idem [villancico] a cuatro *Ovejuela perdida*, del señor Zameza, [para] tercera clase"; [8/152] "Idem [villancico] a dúo *O mi Dios*, [de] Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones"; [8/153] "Idem [villancico] a cuatro *Cuidado sentidos*, [del] señor Zameza, [para] tercera [clase] y dotaciones"; [8/155] "Idem [villancico] a cuatro *Para qué bien mío*, [del] señor Zameza, [para] tercera clase"; [8/156] Idem [villancico] a cuatro *Duérmete pulidito amor*, [del] señor Zameza, [para] tercera clase; [8/157] "Idem [villancico] a dúo *Hoy defiende nuestra fe*, [para] tercera clase, [del] señor Zameza"; [8/167] "Idem [villancico] a cuatro *Venid, celebrad*, [de] Zamaza [sic], [para] tercera clase" y [8/168] "Dúo *Jilguerillo que cantas*, [de] Zameza, [para] tercera clase". Los subrayados son originales.

