

## LA MÚSICA RELIGIOSA EN MÁLAGA EN LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX:

JUAN CANSINO Y SU *STABAT MATER* DE 1854

## RELIGIOUS MUSIC IN MALAGA IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY:

JUAN CANSINO AND HIS 1854 *STABAT MATER*

Antonio Tomás del Pino Romero ([coro.catedral@diocesismalaga.es](mailto:coro.catedral@diocesismalaga.es))  
Pontificio Instituto de Música Sacra, Roma (Italia)

Recibido: 31 de diciembre de 2023 / Aceptado: 26 de marzo de 2024

**Resumen:** La investigación musicológica ha soslayado la figura de Juan Cansino Antolínez (1826 ca. - 1897) al ser eclipsada por su coetáneo Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), fundador del conservatorio de Málaga y de su Sociedad Filarmónica. Recientes aportaciones ajenas al ámbito científico, sin embargo, han puesto de manifiesto la importancia de su perfil profesional como compositor de obras tanto sacras como profanas, además de su faceta pedagógica y su intermitente –pero dilatada en el tiempo–, vinculación con la catedral de Málaga como organista. El presente artículo pretende acercar este autor a la comunidad científica estableciendo una primera aproximación biográfica del autor, analizando algunos de los hitos de su carrera profesional y artística, ofreciendo una aproximación a su actividad en el ámbito de las corporaciones penitenciales de Málaga y describiendo el ambiente que rodeó al estreno de su *Stabat Mater* de 1854, recientemente grabado por la Orquesta Filarmónica de Málaga. Para ello, se ofrece una serie de referencias documentales inéditas del archivo de la catedral de Málaga y de la prensa local de la segunda mitad del siglo XIX que revelan a Juan Cansino como un compositor determinante a la hora de completar el panorama musical de la ciudad

**Palabras clave:** compositor; interpretación musical; música vocal; musicología; obras.

**Abstract:** Musicological research has overlooked the figure of Juan Cansino Antolínez (1826 ca. - 1897) who was eclipsed by his contemporary Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), founder of the Malaga Conservatory and its Philharmonic Society. Recent contributions from outside the scientific field, however, have highlighted the importance of the former's professional profile as a composer of both sacred and secular works, as well as his pedagogical facet and his intermittent but long-lasting links with Malaga Cathedral as an organist. This article aims to bring this author closer to the scientific community by putting forward an initial biographical



content about him, analysing some of the milestones of his professional and artistic career, offering an insight into his activity in the penitential corporations of Malaga sphere and describing the ambiance surrounding the premiere of his *Stabat Mater* of 1854, recently recorded by the Malaga Philharmonic Orchestra. To this end, a series of unpublished documentary references from both the archives of Malaga Cathedral and the local press from the second half of the 19th century are offered, which show who Juan Cansino really was.

**Keywords:** composer; musical performance; musician; musicology; vocal music

**Como citar este artículo:**

Pino Romero, del, A. (2024). La música religiosa en Málaga en la segunda mitad del S. XIX: Juan Cansino y su *Stabat Mater* de 1854. *Revista Eivтерна*, (15), 68-86 / <https://doi.org/10.24310/re.15.2024.18318>

## 1. Introducción

La crítica especializada ha elogiado con entusiasmo la sensibilidad de la Orquesta Filarmónica de Málaga para con la grabación, edición y publicación de discos compactos; y lo ha hecho justo en el momento en que el mercado pone en crisis este soporte que, a duras penas, parece sucumbir ante los envites de las diversas plataformas para la reproducción digital de la música (Vayón, 2023). Así, en sus más de treinta años de historia, esta formación sinfónica –fundada en 1991 bajo la denominación de Orquesta Ciudad de Málaga–, ha sobrepasado los cincuenta registros sonoros, en una media de dos grabaciones al año. Entre los títulos que atesora se encuentra una discreta representación –solo cuatro– de fondos inéditos provenientes del Archivo de música de la catedral de Málaga. Estas producciones reflejan, sin embargo, un florilegio de lo que aún han de desvelar los copiosos anaqueles que custodian algo más de quinientos años de sonidos atrapados en diversos formatos, tanto manuscritos como impresos. Se trata en concreto de: dos grabaciones con música del siglo XVIII –Juan Francés de Iribarren, fundamentalmente, y Jaime Torrens–; el repertorio compuesto por Julián de la Orden para los dos órganos a partir de 1781 –los conciertos de José Barrera suponen un hito en la producción musical conservada en los archivos eclesiásticos españoles–; y un *Stabat Mater* de Juan Cansino Antolínez, estrenado en 1854.

De los cuatro, el autor que resulta más desconocido tanto para el público melómano en general como para el erudito local es este último, ya que el polo de atracción –referido a los compositores del siglo XIX malagueño– ha pivotado en torno a Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901). Paradójicamente, este no aparece en el elenco de los músicos catedralicios obsequiados con una grabación de la Orquesta Filarmónica de Málaga, un hecho que señala la necesidad de difundir su figura con los datos que la incipiente investigación dispensa por el momento. Es, por tanto, el objetivo primordial de este artículo hacer una aproximación biográfica a este compositor –si bien solo referida a los datos relacionados con la actividad en el ámbito de las

cofradías y hermandades de pasión de Málaga<sup>1</sup>—, para contextualizar el estreno de su *Stabat Mater* de 1854 y evidenciar la relevancia de su actividad y su producción artística en la segunda mitad del siglo XIX en Málaga.

## 2. Aproximación al autor

La recuperación de la obra y vida de Juan Bautista Cansino Antolínez (1826 ca. - 1897) cuenta con una trayectoria no muy dilatada en el tiempo, lo que contrasta con la ingente labor de composición desarrollada durante la segunda mitad del siglo XIX. Diversos trabajos de distinto alcance han tratado de suplir esta carencia a todas luces injusta ya que su producción se revela sumamente interesante para ahondar en la intrahistoria musical de Málaga. Es justo reconocer que el universo de publicaciones relacionadas con la religiosidad popular supone una plataforma privilegiada para la socialización del conocimiento en lo que se refiere a la historia, el arte, la música, la teología y la liturgia, habida cuenta de la sensibilidad impulsada por asociaciones religiosas de fieles —cofradías y hermandades, en especial— para con las referidas áreas (De la Torre Molina y Castellón Serrano, 2023).

Siguiendo un orden cronológico, en cuanto a las aportaciones documentales que se han ido produciendo en torno al músico de referencia, debemos partir de los artículos firmados por Marín Hueso (2007) y Merino Mata (2007) insertos en una publicación de carácter divulgativo. Quizá sin ser conscientes los autores de la aportación que hacían rescatando el nombre de un artífice que hasta entonces había pasado desapercibido para la historiografía, ofrecían detalles en sus textos de la labor de promoción musical desplegada por la histórica hermandad de la Virgen de los Dolores, radicada en la parroquia de san Juan; especialmente activa a lo largo del siglo XIX, sus funciones religiosas eran engrandecidas por un indispensable despliegue litúrgico-musical. Lo que para los referidos estudiosos —no especialistas— pasó inadvertido, para el responsable de estas líneas constituyó el detonante previo para iniciar una investigación de mayor entidad que se adecuara al perfil del autor y su obra.

Una serie de iniciativas posteriores —entre las que destacan otras publicaciones de ámbito local<sup>2</sup> y la recuperación de piezas tanto en conciertos como en los cultos de la referida corporación— han servido para dar a conocer a Juan Bautista Cansino como creador y testigo de acontecimientos determinantes para la historia de la música local. No en vano, su relación con la Iglesia diocesana y con la catedral lo enrojan en el centro de una serie de cambios que afectaría a la música religiosa a lo largo del siglo XIX.

### 2.1 Algunos apuntes sobre la formación y la trayectoria profesional del artista

---

<sup>1</sup> Las primeras investigaciones evidencian la ingente actividad de un compositor muy activo no solo en el campo de la música sacra. Las referencias hemerográficas de la prensa local revelan a Cansino como celebrado autor de zarzuelas, lo que escapa al objetivo de este artículo. Del mismo modo, el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de España ofrece un nutrido elenco de obras impresas para piano, lo que confirma la versatilidad y las múltiples facetas que abordó este músico.

<sup>2</sup> A los dos trabajos citados se suman cuatro artículos de prensa más: Ferrary (13 de febrero de 2008); Navarro Arias (13 de febrero de 2008); Jiménez (24 de febrero de 2008); y Marín Hueso (2008).

La figura del compositor y organista Juan Bautista Cansino Antolínez [Fig. 1] no era absolutamente desconocida por la comunidad científica, ya que al menos en dos trabajos relacionados de manera tangencial con su figura lo tienen presente; eso sí, sin ahondar ni en su producción religiosa conservada en el archivo catedralicio ni en las composiciones profanas que se encuentran en distintos repositorios. Nos estamos refiriendo a los trabajos de Martín Moreno (1984) sobre la Historia de la Música andaluza, Martín Tenllado (1991) sobre Eduardo Ocón y Rivas y, al de Martínez Solaesa (1996), sobre los órganos de la catedral de Málaga. Para estas firmas, las alusiones se justifican por ser, de una parte, un autor coetáneo del fundador del conservatorio de Málaga –con quien comparte trayectoria profesional y artística–; y, de otra, por el papel decisivo que jugó Cansino a la hora de suplir tanto las vacantes en la organistía primera de la catedral a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX como en las ausencias de Ocón, que ocupaba la segunda.



Fig. 1: Fotografía de Juan Cansino. Colección de la familia

Junto a estos tres trabajos es necesario incidir en algunos testimonios hallados de manera complementaria y fortuita. El primero de ellos se encuentra en unos libros de polifonía de Francisco Sanz<sup>3</sup>, quien fuera maestro de capilla desde 1684 a 1732. No es extraño que quienes lo usaban dejaran huella de su uso y por ello hay firmas y anotaciones de muchos de sus usuarios a lo largo de la centenaria vida de esos documentos. Por eso, encontramos en una de sus páginas iniciales la expresión: «Juan Cansino, seyse desde 10 de / septiembre de 1833, hasta el día 1 de Diciembre de 1840». Esta anotación, sumada a una firma también manuscrita a lápiz con la misma grafía y hallada en la caja del órgano del Evangelio fechada en 1868, evidencian lo dilatado en el tiempo de la relación de Cansino con la catedral.

A partir de estos primeros encuentros quisimos ir recomponiendo los hitos básicos de su trayectoria. Sabemos, pues, que su formación artística se llevó a cabo en el seno de la capilla musical catedralicia, aun cuando esta se encontraba en plena decadencia. En una primera etapa, la educación del joven músico estuvo tutelada por el reputado maestro Mariano Reig<sup>4</sup>. De nuevo, los datos encontrados ponen con relación al personaje con el compositor Eduardo Ocón, hasta el punto de que, al menos en este estado inicial de su formación musical, el segundo va ocupando las plazas dejadas por el primero dada la mínima diferencia de edad<sup>5</sup>.

De esta forma, Cansino fue admitido de seise en 1833<sup>6</sup>, mientras que Ocón lo hizo el día de la Nochebuena de 1840, ocupando precisamente la misma plaza que el otro necesariamente hubo de dejar cuando le sobrevino el cambio de voz<sup>7</sup>. En el último de los años citados, Cansino pasó a ejercer de ministro de coro<sup>8</sup>, logrando lo mismo Ocón a fines de 1848<sup>9</sup>. Concluida esta primera etapa instructiva con plena satisfacción por el cumplimiento de sus competencias, seguirían progresando en sus respectivas escalas profesionales, siendo nombrados profesores de los seises<sup>10</sup>. A partir de ahí, los deberes y encomiendas que se les confiaron volvieron a ser coincidentes en ambos maestros: miembros de tribunal para juzgar la capacidad de los opositores a ocupar una plaza de música<sup>11</sup>; peritos para valorar el estado

<sup>3</sup> (A)rchivo de (M)úsica de la (C)atedral de (M)álaga. Leg. 174-3.

<sup>4</sup> En los fondos del (A)rchivo de (D)íaz de (E)scovar se encuentran unas notas mecanografiadas donde se explicita que Cansino «prestó sus servicios al Cabildo de la Catedral de Málaga, habiendo sido el músico más querido del célebre maestro de capilla don Mariano Reig». A.D.E. Leg. 160 (73). Lo mismo afirma Martín Moreno (1985, p. 317).

<sup>5</sup> La cronología vital de ambos personajes puede ajustarse en los siguientes lapsos temporales: Juan Cansino, entre 1826 y 1897; y, Eduardo Ocón, entre los años 1833 y 1901. Es cierto que se han propuesto varias fechas para fijar el nacimiento de Cansino, según qué fuentes. Nosotros apostamos por la expresada de 1826, atendiendo a que cuando es admitido de seise en 1833, se afirma que contaba los siete años de edad. (A)rchivo (C)apitular (C)atedral de (M)álaga, Actas Capitulares (A.A.C.C.) de 18 de septiembre de 1833, tomo 64, fol. 197 v.

<sup>6</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. ibid.

<sup>7</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. de 24 de diciembre de 1840, tomo 65 fol. 204 v.

<sup>8</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. de 1 de diciembre de 1840, tomo 65, fol. 202.

<sup>9</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. de 3 de noviembre de 1948, tomo 66, fol. 201, v.

<sup>10</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. de 30 de agosto de 1859, tomo 68, fol. 275 v.

<sup>11</sup> A.C.C.M. A.A.C.C. de 23 y 26 de junio de 1876, tomo 72, fols. 37 y 39. También una década posterior: A.C.C.M. A.A.C.C. de 12 de julio de 1886, tomo 73, fol. 200 v.

y conservación de los valiosos órganos catedralicios<sup>12</sup>; y, finalmente, directores ocasionales de la capilla de música<sup>13</sup>.

El momento crucial para ambos se produjo en 1854, cuando optaron a cubrir la plaza vacante de organista segundo de la catedral. Los dos competidores, en palabras de Mariano Reig, contaban con una formación y habilidad similar que los facultaba para conseguir el puesto<sup>14</sup>. Finalmente lo obtuvo Eduardo Ocón, en una decisión que no debió de ser fácil para los canónigos, envueltos en la incómoda tesitura de elegir entre dos personas que no sólo presentaban las debidas competencias profesionales y artísticas, sino que, además, habían crecido musicalmente por igual al abrigo de las mismas bóvedas:

Enseguida se hizo la lectura del informe del maestro de capilla y organista primero de esta Santa iglesia, acerca de la suficiencia y conocimiento de los pretendientes a la segunda plaza de organista, vacante por fallecimiento de don Diego Gallardo. Y resultando de ello que todos merecen igual nota y calificación para el buen desempeño de este instrumento; y resuelto por el Cabildo que la elección se verifique por votación secreta, se repartieron a cada uno de los individuos presentes tres cédulas con los nombres de los tres aspirantes e introduciendo cada uno la que tuvo a bien en la cántara, traída esta a la mesa apareció con doce votos don Eduardo Ocón y con dos Juan Cansino. Y se acordó declarar la elección a favor del referido don Eduardo Ocón, con carácter amovible ad nutum capituli; que desde este día entre al desempeño de su destino, llevando sus deberes y obligaciones y con el goce del sueldo que por fábrica le estaba señalado y percibió últimamente su antecesor, en la manera y forma que los demás ministros dependientes del culto<sup>15</sup>.

Pese a todo, y como puede comprobarse por la abundante documentación capitular al respecto, se puede colegir a efectos prácticos que el cabildo no llegó a prescindir nunca de Cansino, cuya trayectoria futura quedará ligada al primero de los templos diocesanos; de modo que, en determinadas épocas y necesidades, lo veremos supliendo a quien en ese momento había ganado la plaza.

Antes de centrarnos de forma monográfica en la faceta de Cansino como creador e intérprete de obras sacras, conviene indicar algunos datos que permitan encuadrar este autor en el contexto de la música religiosa en España y, en general, de la composición en Europa. El primer problema que se plantea es la disparidad de criterios a la hora de dividir en periodos el

---

<sup>12</sup> A.C.C.M. AA.CC. de 26 de octubre de 1871, tomo 71, fols. 15 y 15 v.

<sup>13</sup> En el caso de Cansino, cfr. A.C.C.M. AA.CC. de 4 de agosto de 1888, tomo 74, fol. 16 v. y en lo referente a Ocón A.C.C.M. AA.CC. de 9 y 25 de agosto de 1873, tomo 71, fols. 22, 26 v. y 27. Creemos necesaria hacer una aclaración que nos permita diferenciar entre maestro de capilla y director de la orquesta invitada o de la capilla de extravagantes, ya que el puesto parece idéntico ya que consiste básicamente en dirigir el colectivo musical. En rigor, la plaza que afecta al magisterio estaba ocupada por las fechas que manejamos por Mariano Reig y, tras su nombramiento como canónigo de la catedral malacitana (A.C.C.M. AA.CC. de 6 de junio de 1859, tomo 68, fol. 263), pasó a detentarla a partir de entonces Antonio Sánchez, a quien por estatutos le correspondía dirigir la capilla por ser el prebendado de voz más antiguo. Es cierto que, en esta última cita, podemos ver cómo tras una larga ausencia se depone a Sánchez del cargo a favor de Ocón, pero para dirigir la orquesta cuando la hay, no en sentido estricto de quien ejerce de maestro de capilla, ya que existía un canónigo que estaba en posesión de dicha plaza ganada por oposición y un prebendado sustituto, según derecho.

<sup>14</sup> Según el autor, tanto Ocón como Cansino era iguales de válidos y competentes habida cuenta de la pericia que demostraron en la enseñanza que impartían a los seises. A.C.C.M. AA.CC. de 30 de agosto de 1859, tomo 68, fol. 275 v.

<sup>15</sup> A.C.C.M. AA.CC. de 21 de noviembre de 1854, tomo 66, fol. 337 y 337 v.

siglo XIX español en lo que a música se refiere (Virgili Blanquet, 2004, p. 182). El periodo de formación de Cansino tiene lugar después del trienio liberal y hasta la firma del concordato entre la Iglesia Católica y España en 1851. El musicólogo Rafael Mitjana (1909), al estudiar las *Lamentaciones de Semana Santa* de Rodríguez de Ledesma, relaciona su estilo con determinadas corrientes estéticas europeas alejadas del italianismo reinante y reservando para ella un lugar de honor junto a las Pasiones de Bach, los Oratorios de Händel, los Requiem de Mozart y Verdi así como los *Stabat Mater* de Pergolesi y Rossini. Tal paralelismo nos permite hacer una idea de la repercusión –y el consiguiente influjo– que debió tener su estreno en el Palacio Real en 1838. Otros hitos destacables de la música sacra durante este mismo intervalo de tiempo en España son el estreno en Madrid del apenas mencionado *Stabat Mater* de Gioacchino Rossini en 1833 o el *Miserere* de Hilarión Eslava en 1835 en Sevilla, justo el año en que se estrenaban obras claves en la lírica europea como *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti o *I Puritani* de Vincenzo Bellini en una década crucial para la historia de la música que comenzaba con el estreno de la *Sinfonía Fantástica* de Héctor Berlioz en 1830 y culminaba con *Longesang*, de Felix Mendelssohn, en 1840. 1853 –justo el año anterior al *Stabat Mater* de Cansino– es considerado por Macdonald (2012) como el punto de inflexión en el que los nuevos aires compositivos en Europa, sin abandonar los ideales estéticos del romanticismo, empiezan a soplar en pro del nacionalismo, especialmente en Italia y Alemania. Por último, y coincidiendo con la fecha del estreno de la obra que nos ocupa, 1854 fue el año en que Hanslick presenta *Lo bello en música*, sancionando así el vínculo de la belleza a la forma y no a la capacidad expresiva del arte (Virgili Blanquet, 2004, p. 191).

## 2.2 Cansino, compositor e intérprete de música sacra

El autor estudiado fue un prolífico compositor, del que se conservan en el Archivo de música catedralicio un centenar de obras. Junto a esta considerable producción y los datos que nos proporcionan las referencias documentales de las sesiones de los capitulares sobre su persona, debemos agregar los relacionados con su devenir profesional; a ello contribuyen los recientemente restaurados fondos del Archivo histórico de la mencionada cofradía de los Dolores. En este repositorio se hallan desde facturas manuscritas de su participación en las distintas funciones religiosas hasta los donativos que entregó para ayudar a sufragar los cultos en honor de la Dolorosa, en calidad de hermano de la corporación; a esta se adscribió en 1866, según consta en la relación existente en los libros de cuentas y los distintos censos de hermanos, permaneciendo en ella hasta su fallecimiento [Fig. 2]. Téngase en cuenta que, hasta entrado el siglo XX, las cofradías, mayormente penitenciales, actuaban como mutualidades de entierro, contrayendo la obligación de facilitárselo a sus miembros, lo que conllevaba también la celebración de las correspondientes honras y sufragios (Sánchez López, 1990).

492

ARCHICOFRADÍA SACRAMENTAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES,  
PARROQUIAL DE SAN JUAN.

LIBRAMIENTO NÚM. 283

AÑO DE 1897.

A favor de *D. Manuel García (mayordomo)*

	Pesetas.	Cénts.
Por gastos en el entierro de D. Juan Cansino en la tumba (q. p. d.) ocurrido el 9 de Junio pasado cuya cuenta va adjunta	196	
Total.	196	

Asciende este libramiento á la cantidad de *ciento noventa y seis pesetas*

Málaga 21 de Julio de 1897

V.º B.º Tomé razon,

El Hermano Mayor, *D. Sebastián*      El Contador, *Rafael Jimenez*      El Secretario, *Cominque*

Recibí,  
*Manuel Garcia*  
*Garcias*

Fig. 2. Documento con los gastos del entierro de Juan Cansino. Archivo Histórico de la archicofradía de los Dolores de san Juan. Leg. 9, pza. 13.

Así ocurrió en este mismo caso, por lo que podemos encontrar en los minutarios de la archicofradía los gastos originados por su funeral e inhumación, llevados a cabo en el cementerio público de la ciudad. No menos interesante es la aportación que nos facilitan estas fuentes referentes a testimonios personales: estaba casado con Luisa Causón Torres, estableciéndose el domicilio conyugal en un inmueble situado en el número 15 de la calle del Marqués<sup>16</sup>, en la collación de la misma parroquia de san Juan.

Juan Cansino y el grupo de músicos, tanto cantantes como instrumentistas, que le acompañaba, solemnizaron los cultos celebrados en el popular 'viernes de Dolores' en un periodo comprendido entre 1861 y 1878<sup>17</sup>. La información que nos suministran los minutarios

<sup>16</sup> (A)rchivo (H)istórico de la (A)rchicofradía de los (D)olores de (S)an (J)uan. Leg. 9, pza. 13.

<sup>17</sup> A.H.A.D.S.J. Leg. 3, pzas. 10, 11, 12, 13, 14. También: *El Avisador Malagueño* (22 de marzo de 1861, 4 de abril de 1873 y 6 de abril de 1878).

y libros de cuentas de la cofradía de los Dolores se puede cotejar con las notas publicadas por esos años en los diarios *El Avisador Malagueño* y *El Correo de Andalucía*<sup>18</sup>.

Tras este prolongado paréntesis aparecen de nuevo las anotaciones que citan a Cansino de 1891 a 1895. Tanto en 1896 como al año siguiente los pagos con relación a la capilla no detallan nombre alguno<sup>19</sup>. Sabemos que, como muy tarde, sería el año 1897 el último en que el maestro pudo concurrir a ellos, habida cuenta de que falleció en los umbrales del verano de ese mismo año<sup>20</sup>.

Volvamos a su prolongada ausencia de los cultos de la cofradía de la que era hermano durante la década de 1880. Todo hace pensar que pudo deberse a un posible periodo de tiempo fuera de Málaga, incógnita que hemos podido despejar nuevamente gracias a las muchas anotaciones que de su puño y letra dejó en los libretos de sus composiciones que, recordemos, se encuentran custodiados en los fondos musicales de la catedral malacitana. En una de ellas, concretamente la *Salve a dúo*<sup>21</sup> que compuso en 1882, se puede leer: «Noviembre, Madrid». En una segunda, un *bajete a cuatro voces*<sup>22</sup>, expresa: «6 noviembre, oposiciones organistía 2ª Real Capilla», lo que nos confirma no solo la estancia del maestro en la capital por esa fecha, sino saber además qué la motivaba: el hecho de opositar a uno de los puestos de la capilla musical del Palacio Real<sup>23</sup>. Todo hace pensar que tales aspiraciones no prosperaron, ya que en 1885 aparece como profesor en el recién fundado colegio jesuita de san Estanislao de Kostka, establecido en el barrio de El Palo.

Este regreso a Málaga propició su participación junto a un coro juvenil en el septenario celebrado en honor de la Virgen de la Soledad de la parroquia de santo Domingo<sup>24</sup>, titular de una hermandad con una fuerte presencia de la burguesía local. Como queda indicado, gracias

---

<sup>18</sup> *El Correo de Andalucía* (4 de abril de 1879 y 19 de marzo de 1880) y *El Avisador Malagueño* (20 de marzo de 1880 y 8 de abril de 1881).

<sup>19</sup> A.H.D.S.J. Libro de cuentas de la Archicofradía de los Dolores: 1878-1909.

<sup>20</sup> *La Unión Mercantil* (10 de junio de 1897).

<sup>21</sup> A.M.C.M. Leg. 30-18.

<sup>22</sup> A.M.C.M. Leg. 31-2.

<sup>23</sup> No era Cansino un completo desconocido en los ambientes musicales madrileños. En 1878, un editor adquirió la propiedad de toda su producción artística, lo que además de ser un garante del valor que se le reconocía, explica la apreciable cantidad de obras impresas que de él poseemos (Martín Tenllado, 1990. p. 501). También en los interesantes fondos del legado de Díaz de Escovar hemos podido localizar unas notas que dan cuenta, aunque sin especificar fecha alguna, de cómo Cansino: «... residió en Madrid varios años y probó fortuna en el teatro, escribiendo música para los libretos de varias obras de esplendidos autores». A.D.E. Leg. 160 (73). La prensa madrileña nos completa la información al respecto del periplo en la capital de España aportando el dato de que en 1882 se estrenó en la Capilla Real la primera de las Lamentaciones del Miércoles Santo (*El Norte. Madrid*, 6 de abril de 1882). Tanto la prensa de Madrid como la propia de Málaga ofrecen una cantidad ingente de información sobre la actividad musical y compositiva de Cansino, sólo que al tratar aspectos relacionados con su producción lírica y otros empeños profesionales escapan al ámbito de estudio de este trabajo, si bien quedan recogidos para futuras publicaciones.

<sup>24</sup> *La Unión Mercantil* (16 de abril de 1886): «Setenario a la Virgen de la Soledad de Santo Domingo. Cantará un coro de jóvenes dirigidos por el sr. D. Juan Cansino». Esta misma noticia es recogida por la edición de *El Avisador Malagueño* del mismo día.

a las diferentes –aunque pocas– anotaciones que el autor plasmó en las partituras<sup>25</sup>, podemos reconstruir siquiera aproximadamente detalles de su vida y arrojar algo de luz en otros<sup>26</sup>.

Estas iniciales investigaciones sobre Juan Cansino –basadas documentalmente en las actas capitulares, prensa y anotaciones manuscritas en partituras e insospechados lugares–, tuvieron como resultado práctico la recuperación en concierto de obras religiosas de pequeño formato que, entendemos, las utilizaba el autor con diferentes formaciones musicales de cámara formadas *exprofeso* para atender la demanda de las cofradías para sus funciones más solemnes [Fig. 3]. Dicho concierto tuvo lugar en un enclave tan idóneo para la música malagueña del siglo XIX como el Real Conservatorio María Cristina, el 21 de febrero de 2008, realizándose una grabación en directo publicada en disco compacto en 2022.

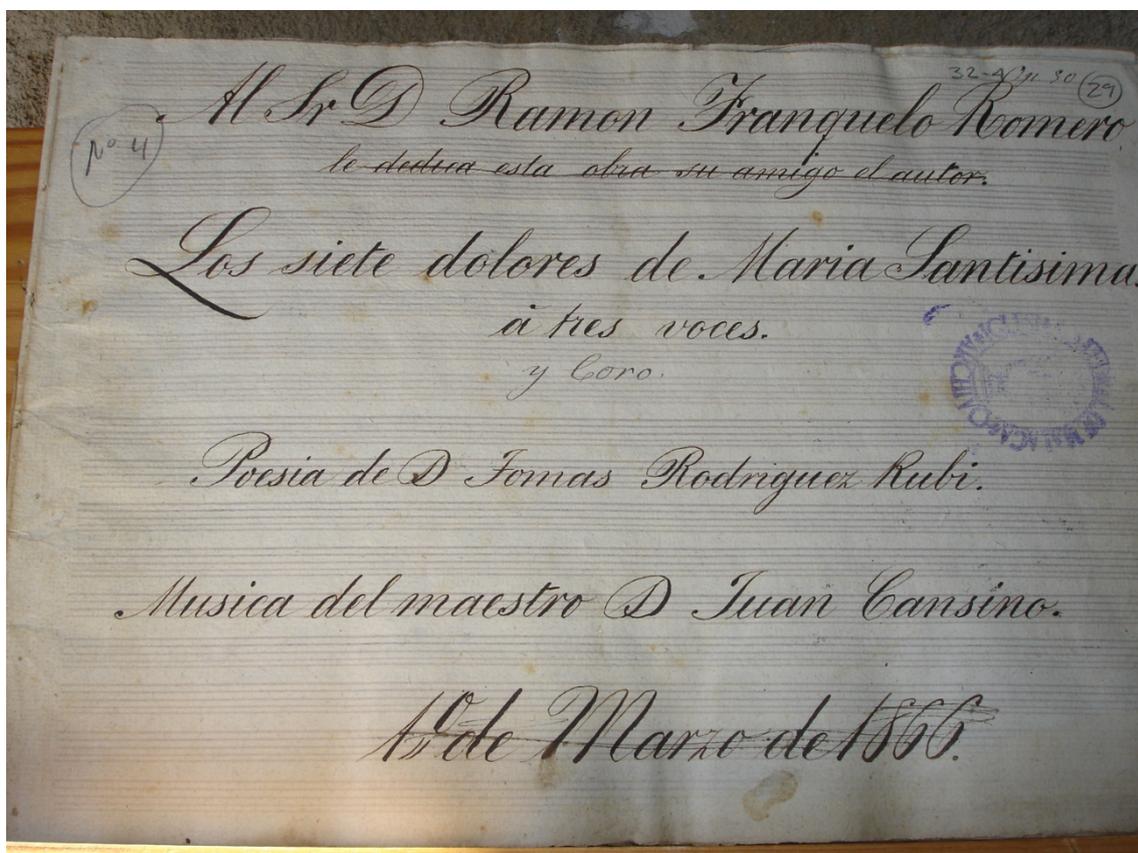


Fig. 3: Portadilla de las Coplas a los siete dolores de María Santísima. AMCM 32-4

### 3. El *Stabat Mater* de 1854

El concierto de febrero de 2008 y su registro sonoro han permitido reconstruir el universo musical de aquellas funciones religiosas con las melodías dedicadas por maestros locales. Esta

<sup>25</sup> Se trata de un *Vir fidelis*, en honor de san José. En dicha partitura encontramos además su firma como 'Maestro de capilla del Excmo. Ayuntamiento'. A.M.C.M. Leg. 30-15.

<sup>26</sup> Como su probable viaje a Portugal en el *Ave María* [A.M.C.M. Leg. 30-16] o la muerte de uno de sus hijos en otro *Stabat Mater* distinto al que nos ocupa [A.M.C.M. Leg. 28-5].

recuperación en tiempos actuales de la música de Cansino, aun tratándose de obras de corta duración y un elenco instrumental y vocal de cámara, invita a abordar otras de mayor envergadura. Esto hizo dirigir nuestra atención a dos composiciones –un *Miserere* y un *Stabat Mater* [Fig. 4] – de temática relacionada con la semana santa, esta vez en formato de oratorio con gran orquesta –como se tildan en el momento del estreno–, coro y solistas.

El momento histórico en el que tienen lugar estos estrenos, fechados en 1854, tienen como marco de referencia la que se ha venido considerando la etapa central de las tres en las que los estudiosos de este periodo clasifican el siglo XIX español marcado sin duda por los avatares políticos y su inextricable repercusión en la situación económica de la Iglesia Católica en España (Virgili Blanquet, 1995, p. 389). Así, las otroras nutridas y estables capillas catedralicias se verán reemplazadas por ocasionales contratas de músicos vinculados con el ámbito eclesiástico o no para mantener el esplendor, al menos, en las celebraciones centrales del año litúrgico cristiano en semana santa. Los compositores tomarán como base literaria los textos de las Lamentaciones del profeta Jeremías para el Oficio de tinieblas, del salmo 50, *Miserere* o, también, de la secuencia *Stabat Mater*, para escribir una serie de obras que, trascendiendo el ámbito ceremonial, se convertían en conciertos paralitúrgicos que acercan más estas composiciones al género del oratorio que a la propia forma en la que deberían tener lugar dentro del oficio sagrado o de la eucaristía (Gómez Amat, 1984, pp. 262 y ss.).

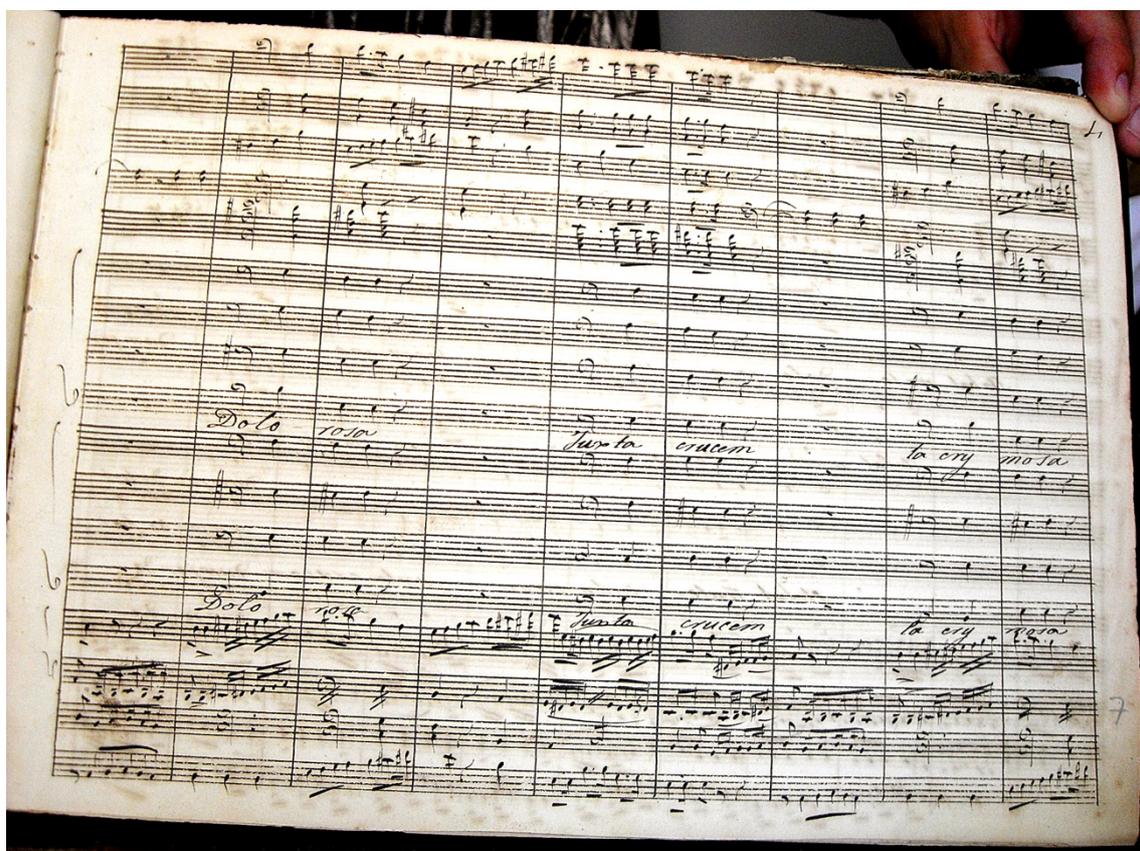


Fig. 4: Manuscrito del *Stabat Mater* de 1854. AMCM 29-1.

Ambas están fechadas en 1854, año decisivo en la vida del artista como se ha expuesto en las líneas precedentes. Gracias a las reseñas publicadas en la prensa hemos podido conocer hasta qué punto en ese momento el compositor vivía el amargo trance de no obtener la plaza de segundo organista de la catedral. Además, estaba inmerso en una actividad frenética –tanto por su participación en cultos de hermandades como, también, por la composición de obras encargadas por estas mismas y destinadas a interpretarse en concierto—. Así, se rastrea su presencia en el septenario en honor a la Dolorosa del Traspaso y Soledad de los Viñeros, venerada en el convento de la Merced<sup>27</sup>; igualmente, prestó sus servicios en los cultos de la Esclavitud Dolorosa, en la parroquia de los santos Mártires<sup>28</sup>, señalando los tabloides la expectación que generaba este acontecimiento, más por su vertiente musical que religiosa:

En la noche del jueves se ensayó en la iglesia de la Concepción el solemne *Stabat Mater*, composición del señor Cansino que debe, según se nos ha dicho, cantarse hoy en la iglesia de los Santos Mártires. Este ensayo duró hasta después de las once (*El Avisador Malagueño*, 8 de abril de 1854).

La actividad que desplegó Cansino durante 1854 fue, como decimos, considerable, habida cuenta de lo publicado en los medios escritos:

[...] definitivamente se cantará en la noche del Sábado próximo y en la iglesia de los Mártires una gran *Salve*, composición del señor Cansino, que será desempeñada por varios señores profesores y aficionados. Este acto religioso ha sido dispuesto por la Hermandad de Nuestra Señora de la Esclavitud Dolorosa que se venera en la expresada parroquia (*El Avisador Malagueño*, 9 de abril de 1854).

Pocos días después de este acto, Cansino tomaría de nuevo la batuta:

Definitivamente se cantará en la parroquia de los Santos Mártires en la tarde del Jueves Santo un solemne *Miserere*, composición del profesor señor Cansino. Como insinuamos ya en otro suelto tomarán parte en él los señores Testa, Oller y otros aficionados y profesores. La costean varios hermanos de la Hermandad de Nuestro Señor Orando en el Huerto (*El Avisador Malagueño*, 16 de abril de 1854).

Apuntemos a raíz de esta última apreciación que era muy frecuente en la época, no solo los cofrades, sino que uno o varios devotos se ofreciesen a costear este tipo de celebraciones en los que la música era protagonista. En todo caso, el acto que nos ocupa, conjuntamente a la predicación que efectuó la mañana de ese día en el mismo templo, fueron considerados por los gacetilleros como los acontecimientos más destacados de la semana santa de ese año, algo lógico para una época en la que las cofradías circunscribían sus salidas procesionales a la estación en la catedral y se hallaban en un momento de reconstrucción corporativa tras las distintas desamortizaciones (Sánchez López, 2012, p. 114).

Las composiciones originales del *Stabat Mater* y el *Miserere* citados se conservan encuadradas formando parte de un solo libro, lo que podría indicar la visión unitaria que sobre ellas tenía su autor, estando destinadas a realzar las ceremonias de la catedral, escenario

---

<sup>27</sup> «Oficiado todo por música a cargo del maestro don Juan Cansino». *El Avisador Malagueño* (17 de abril de 1867, 3 de abril de 1868 y 19, 20 y 21 de marzo de 1869).

<sup>28</sup> Los mismos tuvieron lugar el sábado de Gloria, consistiendo en la interpretación de una *salve* solemne. Véase: *El Avisador Malagueño* (9 y 13 de abril de 1854).

en el que originariamente se estrenó, al menos, el segundo de los títulos<sup>29</sup>. Con ellas se acompañaba la liturgia propia del ciclo penitencial que contemplaba la recitación de este salmo, junto al canto de las *Lamentaciones*, formando parte del *corpus* recitativo del miércoles, jueves y viernes santos. A la par, debemos considerar que estas obras trascendieron los límites puramente litúrgicos, convirtiéndose en oratorios teatrales ideales para ser interpretados durante la semana santa<sup>30</sup>. Recordemos, al hilo de las líneas antecedentes, que la mal llamada 'música religiosa' en España tenía entonces una notoria influencia de la ópera italiana, muy del gusto popular, tan cercano al género lírico. Tal sería la simbiosis que, como comenta uno de nuestros más renombrados escritores naturalistas:

[...] era cosa que ignoraban los canónigos que se indignaban si en una misa se tocase algo de Beethoven, por considerarlo profano, escuchando con unción mística fragmentos que han rodado durante años por los teatros de Italia... (Blasco Ibáñez, 1976, p. 127).

Al contrario de lo que ocurre con el *Miserere*, no tenemos la seguridad de que el *Stabat Mater* se estrenara en la seo malacitana. Pese a ello, las notas referenciales son más sustanciosas por la descripción del ambiente reinante en la iglesia donde se interpretó, así como por ser de las pocas piezas de temática sacra de las que se puede encontrar una crítica elocuente, que la califica de conmovedora:

Uno de los sermones más notables que hemos oído a nuestro excelentísimo e ilustrísimo prelado<sup>31</sup>, fue el que predicó en la parroquia de los Mártires en la tarde del sábado, último día de la novena que se ha celebrado en ella a los Dolores de la Virgen. S.E.I. tuvo embargado, puede decirse, el ánimo y la atención de sus numerosos oyentes, con el bellissimo y estenso (sic) discurso que pronunció en dicha tarde. La concurrencia era tanta que había gente hasta en la calle, concurrencia que, si cabe decirse, se aumentó por la noche para oír el *Stabat Mater* del señor Cansino, que con acompañamiento de una gran orquesta cantaron varios señores profesores y aficionados. Duró hasta las nueve de la noche, y la iglesia estuvo resplandeciente con gran número de luces que iluminaban la nave principal, inclusa la cornisa, el altar de la Virgen, etc (*El Avisador Malagueño*, 11 de abril de 1854).

En cuanto a la obra en sí, huelga decir que la base literaria de la misma es el poema medieval cuya autoría se atribuye a Jacopone da Todi y que ha sido tantas veces musicalizado a lo largo de la historia. De entre todas estas versiones, destacan las de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y las de Gioachino Rossini (1792-1868), dándose además la circunstancia de que de ambas se conservan en el archivo de la catedral de Málaga sendas copias coetáneas. Con respecto a Pergolesi podemos datar su llegada a Málaga al menos en 1746, año en que Juan Francés de Iribarren realiza una serie de *contrafacta* del mismo –coincidiendo en el mismo momento en el que Juan Sebastián Bach hiciera lo propio con la música del napolitano–. De la obra del cisne de Pésaro encontramos en el archivo catedralicio un ejemplar manuscrito en el que aparece de forma explícita la propiedad del documento a Juan Cansino, lo que concuerda con la interpretación en un sábado de Gloria en la Soledad de

<sup>29</sup> A.M.C.M. Leg. 29-1/2.

<sup>30</sup> Esto mismo es aplicable a otro *Miserere* del que no se puede fijar la fecha de composición y que pasa por ser la obra más importante de Eduardo Ocón, por no citar la celeberrima versión de este salmo que compuso Hilarión Eslava para la capital hispalense (1834).

<sup>31</sup> Se trataba del obispo Juan Nepomuceno Cascallana y Ordoñez. (Mondéjar, 1998, p. 342).

santo Domingo<sup>32</sup> de dicha obra bajo la dirección del autor estudiado. En lo que no hay correlación entre Pergolesi, Rossini y Cansino es en la distribución de los tetrámetros trocaicos que componen el poema. Así, por ejemplo, el primero presenta la distribución más copiosa por sus doce números más el *Amen* final; mientras que el segundo y el tercero, por su parte, reducen la estructuración a un total de diez, coincidiendo todos ellos tan solo en la base literaria de los dos primeros números –*Stabat Mater dolorosa* y *Cuius animam gementem*– para después seguir cada uno su propia distribución textual.

Ahora bien, la aparente estructura en diez números de la versión del malagueño puede inducir a un análisis equivocado, ya que, en la mayor parte de los casos, Cansino unifica varios versos en una unidad seccional que, sin embargo, presenta un variado material temático, melódico y textural. Así, por ejemplo, dispone de manera conjunta en el número dos los versos *Cuius animam gementem* y *O quam tristis et afflicta*, o al *Quae maerebat* añade *Quis est homo qui non fleret*. Presentamos a modo de tabla la distribución textual en relación con los números musicales.

Números	Distribución textual
1.	<i>Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.</i>
2.	<i>Cuius animam gementem contristatam et dolentem pertransiit gladius. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater unigeniti</i>
3.	<i>Quae maerebat et dolebat. et tremebat, cum videbat nati poenas incliti. Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?</i>
4.	<i>Quis non posset contristari, piam matrem contemplari dolentem cum Filio? Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum. Vidit suum dulcem natum morientem desolatum dum emisit spiritum.</i>
5.	<i>Eja mater fons amoris, me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam. Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam. Sancta mater, istud agas, Crucifixi fige plagas cordi meo valide. Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati, poenas mecum divide!</i>
6.	<i>Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, donec ego vixero.</i>

<sup>32</sup> Las celebraciones que ha desarrollado secularmente la Soledad de santo Domingo en un día que hoy se considera 'alitúrgico' hunde sus raíces en el acontecimiento milagroso por el que una fragata de la Armada española se salvó del temporal que azotaba el litoral malagueño al encomendarse a la imagen que albergaba el camarín que entreveían en medio de la tormenta. Salvados de manera milagrosa, hicieron promesa de celebrar en su altar una misa votiva de tal acontecimiento, para lo que obtuvieron las necesarias bulas pontificias (Rodríguez de Tembleque, 2015).

	<i>Juxta crucem tecum stare te libenter sociare in planctu desidero.</i>
7.	<i>Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara, fac me tecum plangere. Fac ut portem Christi mortem, passionis eius sortem et plagas recolere.</i>
8.	<i>Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari ob amorem filii, Inflammatum et accensum, per te virgo sim defensum in die judicii.</i>
9.	<i>Fac me cruce custodiri, morte Christi praemuniri, confoveri gratia. Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria.</i>
10.	<i>Quis non posset contristari, piam matrem contemplari dolentem cum Filio? In sempiterna saecula. Amen. Paradisi gloria. Amen. In sempiterna saecula. Amen</i>

Cansino establece un momento central en el número cuatro con el texto *Quis non posset contristari* que, tras una introducción orquestal y coral, presenta un elaborado *concertato* de los cinco solistas del elenco. Este mismo texto introduce –de forma totalmente insólita si lo comparamos con otras musicalizaciones del *Stabat Mater*– el número final al que, tras idéntico inicio instrumental y coral, sigue sin embargo un *fugato* con el texto del *In sempiterna saecula* que no aparece en otras fuentes textuales del poema. Se observa que la mayor condensación literaria se produce en número quinto, en la que el dúo de sopranos se encarga de prestar su voz a los versos *Fac ut ardeat cor meum, Sancta Mater istud agas y Tui nati*.

Las partes más sobresalientes de esta versión del *Stabat Mater* de Cansino [Fig. 5] son confiadas a los solistas: dos sopranos, un alto –que pudo ser él mismo dadas las copiosas referencias a este rol como cantante desarrollado por el compositor–, un tenor y un barítono, siendo mucho más discreta la participación del coro que, como testimonia la prensa, pudo estar compuesto por meros aficionados. El solista contralto y las dos sopranos tienen un número solístico cada uno de ellos, presentando además un dúo las dos tiple. El barítono, por su parte, tiene asignados dos números completos en exclusiva, con el prurito de estar seguidos. Son estas dos arias las que presentan los momentos de mayor misticismo con un coro de metales acompañando al solista lo que le otorga el carácter más contemplativo de toda la obra.

Un análisis somero de la obra nos permite colegir que Cansino es un inspirado melodista que sabe escribir en la tesitura óptima de cada uno de los registros vocales, cuyo ámbito conoce bien habida cuenta de sus inicios en la capilla de la catedral como ministro de voz y su asidua participación en la misma el resto de su vida como cantor contralto. El evidente predominio melódico de la obra se encuadra dentro de los cánones estéticos del belcanto que, como veíamos anteriormente, para la época en que fue compuesta esta secuencia podrían ser considerados como algo superado; si bien, a tenor de la prensa de la época, gozaban del

favor y la estima del público. Junto a la predominante melodía acompañada de la obra, merece la pena realizar una breve reflexión sobre la textura utilizada en los números corales.

En efecto, cuando comparece el denominado *segundo coro*, siguiendo la nomenclatura clásica española, se produce una dualidad a nuestro entender significativa. Por un lado, Cansino utiliza un lenguaje homofónico para conferir una atmósfera de simplicidad y austeridad textural que facilita la comprensión del texto; pero, es también cierto, que maneja con habilidad la técnica del contrapunto en determinados momentos de intensidad dramática coral. Este uso intencionado de la apenas mencionada textura puede tener una doble interpretación: en primer lugar, el autor se muestra cercano al gran público, ofreciendo melodías muy pegadizas –lo que sabemos que era también una estrategia comercial del propio Rossini–; y, en segundo lugar, para mostrar toda la destreza compositiva que había adquirido bajo el magisterio de su maestro Mariano Reig, recurre al contrapunto como algo característico de una formación musical eclesiástica que, además, tiene la capacidad de abstraerse de veleidades estilísticas. No en vano, los movimientos cecilianistas de la segunda mitad del siglo XIX verán en esta técnica compositiva –en especial la referida al periodo renacentista– uno de sus elementos de identificación junto al canto gregoriano.

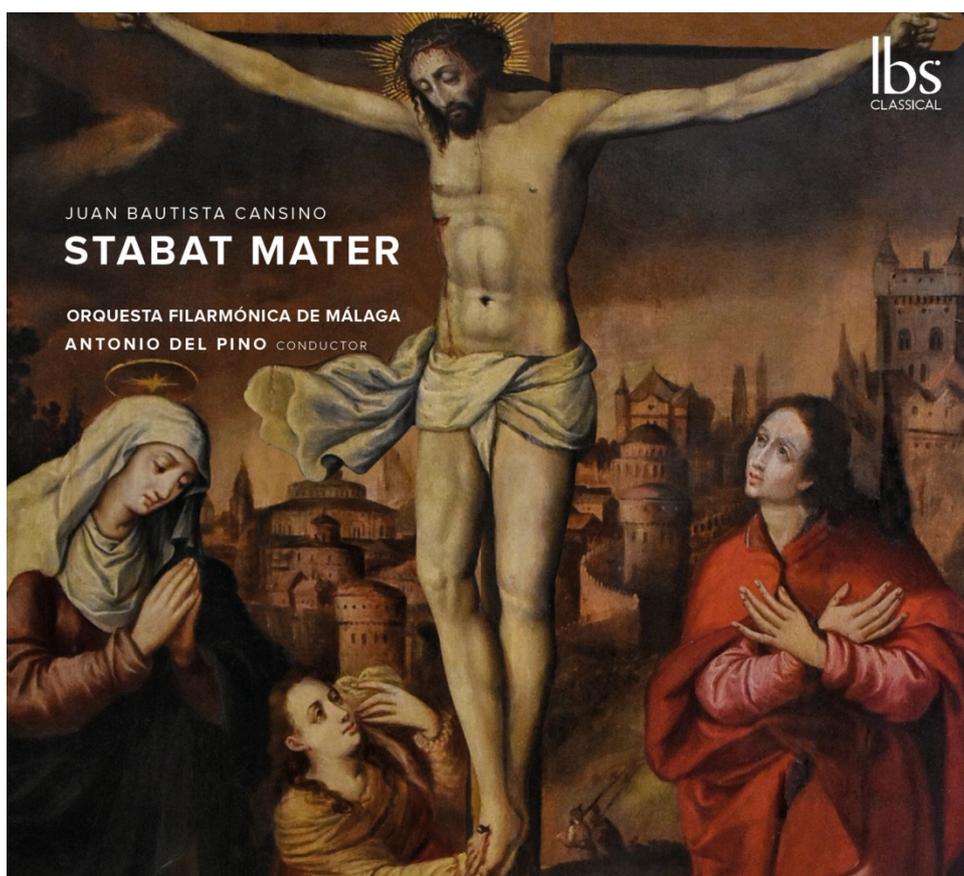


Fig. 5: Portada del Cd grabado por la Orquesta Filarmónica de Málaga en 2021 con el *Stabat Mater* de Cansino de 1854

Entre los aspectos instrumentales a destacar resultan llamativos: el papel concertante conferido al cello en diálogo con el contralto en el aria del número segundo; la introducción de la flauta en el número tres; el solo con cadencia escrita del clarinete en el sexto; o, también, la amplia introducción del violín del antepenúltimo episodio al que sigue una pequeña *fermata* de la flauta antes de dar paso a la soprano solista.

Con respecto a la orquestación, la versión de Cansino presenta un orgánico más modesto que la de Rossini, estrenada en Madrid en 1883 (Stiffoni, 2021) y que sin duda el compositor malagueño conoció e incluso dirigió, como se ha comentado. Seguramente obligado por la escasez de recursos o por la carencia de efectivos a su alcance, la plantilla rossiniana de maderas a dos –dos flautas, dos clarinetes, dos oboes y dos fagotes– queda reducida en el caso de nuestro autor a una flauta, un fagot y dos clarinetes, quedando fuera del elenco los oboes. Con respecto a los metales, siempre imprescindibles a la hora de conferir fuerza, brillantez y dramatismo a los números corales, Cansino recurre a dos trompas, dos trombones y un fígle, que fue sustituido en la grabación por una tuba, dejando fuera las trompetas<sup>33</sup>. Esta breve reflexión sobre la orquestación no debe parecer banal o irrelevante, toda vez que, reducidas las plantillas catedralicias a su mínima expresión tras el concordato de 1851, para estas veladas musicales extraordinarias se debía contar con músicos diletantes, aficionados y con el grupo de profesores y estudiantes del incipiente conservatorio de la ciudad. Datos estos significativos para establecer un contexto certero del eventual contingente de instrumentistas y cantores con los que se podía formar una orquesta y coro *ad casum*.

A nivel organológico, cabe destacar únicamente la presencia del fígle apenas mencionado, que asume el papel de un tercer trombón o un bombardino, si queremos acercarnos más a la sonoridad opaca de los instrumentos pertenecientes a la familia de los bugles<sup>34</sup> a la hora de realizar una interpretación históricamente informada. El resto del elenco instrumental, del que no podemos saber otro tipo de información como el diapasón o el temperamento, puede ser asumido por instrumentos modernos. En último lugar, la percusión está totalmente ausente en la versión de Cansino mientras que Rossini cuenta con un juego de timbales.

## 4. Conclusiones

Una primera aproximación biográfica sistemática a Juan Cansino Antolínez nos descubre a un autor sumamente activo en el ámbito de la música sacra en Málaga. En su producción religiosa podemos distinguir dos niveles: el primero, compuesto por lo que podríamos denominar ‘obras de consumo’ para satisfacer la demanda cultural de las corporaciones pasionistas de la ciudad y que se distinguen por un elenco vocal-instrumental reducido y una

---

<sup>33</sup> Rossini por su parte cuenta con un coro de metales mucho más potente con dos trompetas, cuatro trompas y tres trombones.

<sup>34</sup> El fígle es un instrumento de gran tradición eclesiástica a la hora de doblar el canto llano, función que asumía previamente el bajón. Como reminiscencia de esta práctica, Berlioz los utiliza en su Sinfonía Fantástica (1830) a la hora de citar la melodía gregoriana de la secuencia *Dies irae*.

duración moderada; y, el segundo, tiene que ver más bien con el ámbito del concierto en el que tanto el orgánico como la duración presentan unas proporciones más cercanas al género del oratorio. Uno y otro, en definitiva, permiten completar una imagen hasta ahora poco rica de este género en el periodo en que el autor desplegó sus dotes compositivas.

De esta manera, Cansino se revela como un artista sumamente revelador para comprender a nivel local los cambios que se operaban en todo España y que cambiarían no sólo el estilo artístico imperante sino el propio *modus vivendi* de los músicos, intérpretes y compositores, relacionados con la música sacra en la segunda mitad del siglo XIX.

## 5. Referencias bibliográficas

Blasco Ibáñez, V. (1976). *La Catedral*. Plaza & Janes.

De la Torre Molina, M. J. y Castellón Serrano, F. (2023). Devoción, estatus, ceremonial y música, *La Saeta de Otoño* 78, pp. 71-75.

*El Avisador Malagueño*. 8, 9 y 16 de abril de 1854.

*El Norte. Madrid*. 6 de abril de 1882.

Ferrary, M. (13 de febrero de 2008). Dolores de San Juan recupera las composiciones de Cansino. *La Opinión de Málaga*.

Gómez Amat, C. (1984). Historia de la música española. 5. Siglo XIX. Alianza Música.

Jiménez, M. (24 de febrero de 2008). Los Dolores de San Juan recupera las obras del compositor Juan Cansino. *El Mundo*.

Macdonald, H. (2012). *Música en 1853. La biografía de un año*. Acantilado.

Marín Hueso, S. (2007). El septenario en honor de Nuestra Señora de los Dolores de San Juan de 1857, *Cáliz de Paz* 3, pp. 34-45.

Marín Hueso, S. (2008). Juan Cansino (1828-1897). Dolores. IV época, año XXVII, nº 33, págs. 48-50.

Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la Música en Andalucía*. Editoriales Andaluzas Unidas.

Martín Tenllado, G. (1990). *La Capilla de Música de la Catedral de Málaga a principios del siglo XIX*. *A tempo*, Revista de Música, nº 11, pp. 5-26.

Martín Tenllado, G. (1991). *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*. Seyer.

Martínez Solaesa, A. (1996). *Catedral de Málaga, órganos y música en su entorno*. Studia Malacitana.

Merino Mata, P. (2007). Tres siglos de música de capilla en la Archicofradía de los Dolores de San Juan, *Cáliz de Paz* 3, pp. 108-111.

- Mitjana, R. (1909). El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa. Estudio crítico biográfico. El Cronista.
- Mondéjar Cumpián, F. (1998) *Obispos de la iglesia de Málaga*. Cajasur.
- Navarro Arias, J. A. (13 de febrero de 2008). El pasado musical de los Dolores de San Juan. *Málaga hoy*.
- Rodríguez de Tembleque, S. E. (2015). La cofradía de la Soledad durante el siglo XVIII. En, Camino Romero, A. (Ed.), *Breve historia de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Santo Domingo. Desde su fundación en el siglo XVI hasta 1915* (pp. 42- 65). Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.
- Sánchez López, J. A. (1990). *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (la imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*. Diputación Provincial de Málaga.
- Sánchez López, J. A. (2012). *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*. Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.
- Sanz, F. (s.a.). *Motetes a cuatro voces*. Manuscrito. AMCM. 174-3.
- Stiffoni, G. G. (2021). *Stabat Mater, versión de Madrid (1833)*. Recuperado de: <https://www.march.es/es/madrid/concierto/rossini-espana-stabat-mater-version-madrid>
- Vayón, P. J. (2023). Una orquesta andaluza que graba discos, *Scherzo*, 399, XXXVIII, p. 6.
- Virgili Blanquet, M.A. (1995). La Música religiosa en el siglo XIX español. En, Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. *La Música española en el siglo XIX* (pp. 375-405). Universidad de Oviedo.
- Virgili Blanquet, M.A. (2004). La Música religiosa en el siglo XIX español. *Revista Catalana de Musicología*, nº 2, pp. 181-202.