



JOSEFA MONTERO GARCÍA
Musicóloga

Doyagüe, claves de una leyenda

En algunos periódicos y revistas decimonónicas aparecen distintas variantes de una leyenda romántica que se tejió en torno a Manuel Doyagüe (1755-1842), último maestro de capilla de la Catedral de Salamanca durante el Antiguo Régimen. Este hecho no deja de ser sorprendente tratándose de un “oscuro” sacerdote, que apenas salió del ambiente provinciano de Salamanca y dedicó la totalidad de su vida a la composición de música sacra. Las mismas fuentes reflejan que, después de su muerte en 1842, Doyagüe fue ampliamente ponderado y comparado con personajes destacados del arte e incluso con héroes de la literatura. Ningún maestro de capilla de su tiempo recibió tantos homenajes.

En este artículo se analiza la construcción de la “leyenda Doyagüe” y se buscan las claves de la misma en el convulso ambiente sociopolítico del siglo XIX español, así como en la ideología y composiciones de Doyagüe.

Palabras clave: Doyagüe, Miserere, Salamanca, leyenda romántica, música sacra, maestro de capilla

Several nineteenth-century journals and periodicals contain different versions of a romantic legend surrounding the composer Manuel Doyagüe (1755-1842), the last chapelmaster of Salamanca's Cathedral during the Ancien Régime. This is surprising, given that Doyagüe was an “obscure” priest, who hardly ever left provincial Salamanca and devoted his whole life to the composition of sacred music. The same sources also show that following his death, Doyagüe was a much-reputed composer and compared with prominent personalities from the arts and even literary heroes. No other chapelmaster in Doyagüe's time received as many tributes.

This paper analyses the keys to the “Doyagüe legend” in the context of the social and political atmosphere of nineteenth-century Spain, as well as in Doyagüe's ideology and works.

Keywords: Doyagüe, Miserere, romantic legend, sacred music, chapelmaster.

Manuel José Doyagüe Jiménez (1755-1842) fue un compositor salmantino, dedicado exclusivamente a la música religiosa en la catedral de su ciudad natal, donde ingresó como niño de coro y murió cuando llevaba 53 años como maestro de capilla¹. Doyagüe conoció el antiguo esplendor de la música de las catedrales, fue el último profesor universitario de música antes de la supresión de la cátedra, y tuvo que sufrir reducciones de salario durante la presencia en la ciudad de las tropas francesas, el trienio libe-

¹ Los principales datos biográficos de Doyagüe se encuentran en Emilio Casares Rodicio: “Doyagüe y Jiménez. Familia de compositores salmantinos compuesta por los hermanos Carlos Florencio y Manuel José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (en adelante DMEH), vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, pp. 540-542, y en Josefa Montero García: *La figura de Manuel José Doyagüe en la música española*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

ral y la desamortización de Mendizábal. Es por tanto, un testigo destacado de un interesante periodo de transición que influyó decisivamente en la música española.

El horizonte de Doyagüe se amplió con su desplazamiento a la corte madrileña en 1817, donde dirigió su *Te Deum* y una de sus misas. En 1830 se interpretó con gran éxito su *Gran Misa a 8 voces con orquesta* en el Palacio Real, hecho que propició su nombramiento como Maestro Honorario del Conservatorio de Madrid al año siguiente. También se dice que uno de sus misereres fue enviado a Rossini y mereció por su parte los más encendidos elogios.

En 1843, cuatro meses después de su muerte, el Ayuntamiento de Salamanca le dedicó un solemne homenaje, colocando una placa conmemorativa en el cementerio de la ciudad. En 1869, el ayuntamiento liberal trasladó sus restos a Madrid, con objeto de enterrarlos en el Panteón de Hombres Ilustres, hecho que no llegó a realizarse. Reclamado insistentemente por las autoridades y el pueblo salmantino, el cuerpo de Doyagüe volvió a Salamanca en loor de multitud en 1884. Finalmente, en 1899 fue enterrado en un sepulcro costeado por suscripción popular, que se encuentra en la Capilla de Santa Catalina de la catedral. Ningún otro músico español de su tiempo recibió tantos reconocimientos institucionales y populares.

Aunque apenas salió de Salamanca, Doyagüe gozó de una gran fama, que traspasó ampliamente los límites de su ciudad natal, llegando sus obras a lugares tan alejados como Hispanoamérica o Filipinas. Su música estuvo vigente en las catedrales españolas hasta que las disposiciones del *Motu Proprio*, que promulgó Pío X en 1903, produjeron un sensible cambio en el repertorio musical eclesiástico, que volvió la mirada hacia el canto llano y la polifonía renacentista de autores como Tomás Luis de Victoria o Palestrina.

Por otra parte, alrededor de la figura de Doyagüe surgieron varios relatos románticos, que quizás buscaban una explicación terrenal a tan inspirada música religiosa. Algunos de estos escritos, debidos a la pluma de autores salmantinos, ven la justificación de la creatividad de Doyagüe en la belleza de una Salamanca entonces decadente, donde el compositor se obstinaba en permanecer, a pesar de que su talento le ofrecía mejores posibilidades. Con objeto de buscar explicaciones a esta fama que alcanzó tintes de novela, se han analizado numerosas publicaciones, comparando su contenido con la realidad de los hechos contrastados.

La leyenda de Doyagüe

La mitificación de Doyagüe gira alrededor de tres aspectos: el patetismo romántico en torno al *Miserere*, la idea de que Doyagüe murió como los genios y, por último, la sublimación de la figura del compositor, al que se

eleva a la altura de autores literarios como Homero o Lord Byron y compositores como Mozart o Rossini, ídolo de los melómanos españoles de aquella época. En los escritos relacionados con el *Miserere*, se destaca la visión romántica de este salmo, donde el pecador arrepentido solicita el perdón de sus faltas. En el segundo caso, un Doyagüe anciano y ausente del mundo, reacciona ante la muerte entonando un pasaje de su *Oficio de Difuntos*. Como ejemplo del tercer aspecto, encontramos la afirmación de que Doyagüe compitió en duras oposiciones con el mismísimo Rossini, que poseía y apreciaba un *miserere* del autor español.

El miserere de Doyagüe

El carácter penitencial del salmo *miserere*, que muestra el sentimiento del pecador arrepentido ante sus faltas, fue el *leitmotiv* de numerosos relatos románticos, entre los que podemos citar la leyenda *El Miserere* de Bécquer² y los escritos que presentamos a continuación. En el caso de la “leyenda Doyagüe”, parece claro que se trata de un relato tradicional, del que se conservan fundamentalmente dos versiones. Todas las narraciones se basan en una pasión amorosa “prohibida” con el arrepentimiento posterior de su protagonista, que desemboca en la composición de un extraordinario *miserere*. Un hecho tan singular, contrasta fuertemente con la vida de Doyagüe, al que se describe como un genio musical de carácter retraído, que despreció fama y honores para dedicarse exclusivamente a la música religiosa³. Por otra parte, la construcción de esta leyenda refleja aspectos de la sociedad de su época, a la vez que proporciona una medida de la relevancia del músico.

1. Antecedentes de la leyenda

Encontramos las primeras referencias a un inspirado *miserere* de Doyagüe durante los primeros años de su magisterio y, aunque no contienen elementos legendarios, parecen preparar el camino hacia la posterior mitificación del compositor salmantino. Como ejemplo, en junio de 1794, Pablo Zamalloa describía sus impresiones acerca de la Semana Santa salmantina

² Además de en numerosas ediciones, esta leyenda está recopilada en Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas y Leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 2009.

³ Probablemente, Doyagüe es el único compositor religioso español sobre el que se forjó una historia novelesca que se propagó en distintas versiones y pervivió durante más de cincuenta años. En otros países se construyeron mitos similares, como el caso de Pergolesi a propósito del famoso *Stabat Mater*, cuya inspiración estaría relacionada con su amor por una alumna a quien sus familiares apartaron del compositor obligándola a entrar en un convento. José María Domínguez: *Un sublime poema del dolor: el Stabat Mater de Pergolesi entre mito, historia y música*. Comentarios al concierto de “La Sfera Armoniosa” en el VII Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora, 20 de marzo de 2009, pp. 13-21 del programa del Festival.

de aquel año, reflexionando en los siguientes términos sobre un miserere interpretado en los oficios de la catedral, que señalaba expresamente como obra de Doyagüe:

En el miserere me parecía oír a David entonando en presencia del Universo atónito versos siempre nuevos. La composición del viernes basta para granjear a su autor la reputación de músico: sin ruido, sin confusión, y haciendo uso de los instrumentos más sentimentales, como son los de cuerdas, con el bajo continuo, y con el alternado de las voces humanas solas, nos detuvo larga media hora sin uniformidad ni pesadez; antes con unos sentimientos variados, pero todos guiados a un centro común⁴.

Preocupado por las manifestaciones artísticas y religiosas de la ciudad, Zamalloa analizaba al año siguiente los monumentos del Jueves Santo y las obras de arte presentes en los templos salmantinos. En una nueva referencia al miserere, esta vez al del miércoles, volvía a admirar la obra de Doyagüe, centrándose en la adecuada expresión del contenido del texto: “porque David estaba en el mayor abatimiento al considerar la gravedad de su pecado, pide a su Señor y Redentor que le devuelva la alegría, y no una alegría retozona, sino una alegría saludable, que le asegure en la confianza de su Dios; de aquí es que el músico no debe darle a la expresión, pues que ésta debe corresponder enteramente al sentimiento”⁵.

Criticaba aquí Zamalloa la teatralidad que caracterizó a algunos misereres de Semana Santa durante los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX⁶, mientras que en la obra de Doyagüe no ocurría “cosa semejante, sino que se conserva hasta el fin el espíritu de compunción sostenido por el tono de aflicción y de abatimiento”. De las reflexiones de Zamalloa, se desprende que, en opinión de este autor, la música de Doyagüe expresaba claramente el sentido penitencial de este salmo y el pueblo al escucharla, sentía el luto en su corazón “tan propio para acabar bien este día”⁷. Quizás Zamalloa no hacía más que reflejar la apreciación de que ya gozaba aquel *Miserere*, sentimiento que debió ir *in crescendo* durante las décadas siguientes.

⁴ Pablo Zamalloa: Artículo sin título, *Semanario de Salamanca*, 3-VI-1794, pp. 167-168.

⁵ Pablo Zamalloa: “Reflexiones”. *Semanario de Salamanca*, 11/4/1795, p. 36.

⁶ Eximeno incluye una referencia a esta teatralidad en su novela satírica *Don Lazarillo Vizcardi*, en la que dos canónigos mostraban su opinión de que los maestros de capilla llenaban los misereres de artificiosidad para lucirse e invitaban a las funciones de Semana Santa “a damas y caballeros”. Antonio Eximeno: *Don Lazarillo Vizcardi*, 2 vols, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-73, vol. 1, p. 309. Citado también en p. 178 de José López-Calo: “El miserere de Vicente Palacios”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 171-194.

⁷ Pablo Zamalloa: “Reflexiones”, pp. 41-42.

Casi un siglo después, en 1860, encontramos en un periódico gallego una referencia a un miserere de Doyagüe. En un relato publicado por entregas, un hombre se sentía profundamente afectado porque acababa de perder a su hijo; entonces le distrajo la voz de una joven vecina, que cantaba maravillosamente “una de esas cantigas tristes y sentimentales del país”, produciendo en el protagonista de la historia un efecto sólo comparable al que sintió “al oír en la Catedral de Salamanca el incomparable *Miserere* de Doyagüe”⁸. Como vemos en este ejemplo, la mítica obra de Doyagüe representaba el paradigma de la música verdaderamente patética y sentimental, adecuada para momentos de profundo dolor. Aunque la referencia a Salamanca es directa, el relato se publicó en Lugo y, por su expresión, deja entender que la obra de Doyagüe era allí sobradamente conocida.

2. *El Miserere de Matilde Cherner*

La escritora Matilde Cherner (1833-1880)⁹ fue, en palabras de Rodríguez Sánchez¹⁰, “una mujer de gran formación, culta, de ideas progresistas y de claras y marcadas convicciones políticas”, aunque “es inevitable encontrar en ella muchas de las características literarias y vitales propias de su época”. Nacida en Salamanca, Cherner desafió los convencionalismos de un mundo esencialmente masculino y se trasladó a Madrid, donde consiguió vivir de la literatura, publicando regularmente en distintos periódicos y revistas bajo el seudónimo masculino de Rafael Luna.

Como salmantina del siglo XIX, Cherner creció en un ambiente que veneraba la figura de Doyagüe y asistió a las ceremonias religiosas de la catedral, donde se interpretaba siempre música del compositor, en virtud de un acuerdo que había tomado el cabildo en 1848¹¹. La admiración de la escri-

⁸ El relato a que hacemos referencia, firmado por E. C. de P. en julio de 1850, apareció en una sección denominada “Variedades. Estudios de costumbres”, con el título de “¡Mejor vida!”. En *El Correo de Lugo*, 20-XI-1860.

⁹ Matilde Rafaela Cristina Cherner y Hernández tomó su seudónimo “Rafael Luna” de su segundo nombre y el segundo apellido de su padre, Juan Cherner y Luna. Se encuentran detalles biográficos de esta escritora en Manuel Villar y Macías (1887): *Historia de Salamanca*, tomo IX, Salamanca, Francisco Núñez, 1887. (reed. facs. Salamanca, Librería Cervantes, 1975) y en María de los Ángeles Rodríguez Sánchez: “Matilde Cherner: Una voz femenina y crítica ante la prostitución en la España de 1880”. *Actas del XIII Congreso de la A. I. H. Madrid 1998*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 370-378.

¹⁰ María Ángeles Rodríguez Sánchez: “Matilde Cherner, canon y anticanon: periodismo político”, *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* (Barcelona 20-22 de octubre de 1999). II Coloquio. Sociedad de literatura española del siglo XIX, pp. 363-375.

¹¹ En Cabildo Ordinario de 1-IV-1848 (en adelante CO), se decidió que la música para la próxima Semana Santa se hiciese con orquesta y “que así en la Semana Santa como en todas las demás solemnidades en que aquélla haya de emplearse, se usen exclusivamente las piezas músicas hechas por el difunto Maestro de Capilla D. Manuel Doyagüe”, Salamanca, Archivo Catedral, (en adelante ACS), AC 73, f. 395 v.

tora por su famoso paisano, convirtió a éste en protagonista de varios artículos, aparecidos en medios de difusión nacional, con lo que contribuyó decisivamente a potenciar la fama de Doyagüe.

Desde el punto de vista personal, las preferencias musicales de esta escritora se inclinaban hacia Meyerbeer, Bellini y Donizetti, cuya música se interpretaba en la salmantina Escuela de San Eloy¹² y estaba muy en consonancia con los gustos de los españoles ilustrados de su tiempo. Sin embargo, todas “las deliciosas impresiones” que siempre le había causado esta música “quedan desvanecidas ante el éxtasis indescriptible” y la profunda admiración experimentó “la primera vez que en la majestuosa Catedral de Salamanca” escuchó el célebre *Miserere* de Doyagüe¹³. La emoción que Cherner sintió en aquella ocasión, le llevó a afirmar que “ni David mismo hubiera sabido dotar su salmo *Miserere* de notas tan conmovedoras y patéticas”. La admiración que manifiesta la escritora por la obra de Doyagüe y su afán por justificar el origen de su genial creatividad, llevaron a Cherner a novelar una historia, que seguramente había escuchado en las calles de su ciudad natal.

“El *Miserere* de Doyagüe”¹⁴ de Matilde Cherner, apareció inicialmente en *La Moda Elegante Ilustrada* (1875), un refinado periódico “de señoras y señoritas” que se distribuía por toda España e Hispanoamérica y se dirigía a un público supuestamente consumidor de historias románticas. Cinco años más tarde, el mismo relato veía nuevamente la luz en *Revista de España* (1880), una publicación más general que aglutinaba a lectores cultos y trataba temas diversos. Como veremos en el posterior análisis, la historia reúne los elementos necesarios para atraer a distintas clases de público, por lo que encajaba perfectamente en las dos publicaciones, algo que contribuiría a su mayor difusión.

Como “la calma y la felicidad jamás elevaron el alma humana a la altura a que la elevan el dolor, el sufrimiento, la culpa”, Cherner no podía justificar tanta inspiración en un hombre del que se decía que jamás se

¹² La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca fue fundada a finales del siglo XVIII por el gremio de artesanos plateros. En 1838 se creó en ella la Sección de Música, que organizó distintas “academias filarmónicas”, donde se interpretaba fundamentalmente un repertorio de ópera italiana. De la actividad de este centro, fundamental para la cultura musical de la sociedad salmantina decimonónica, se han ocupado distintos trabajos, entre los que citamos los siguientes: Dámaso García Fraile: “La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 81-124; Sara Maíllo Salgado: *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno*, Salamanca, Ediciones Anthema, 1999; Josefa Montero García: *La figura de Manuel José Doyagüe...y Álvaro Torrente: “Salamanca”*, *DMEH*, vol 9, Madrid, SGAE, 2002, pp. 551-562.

¹³ Rafael Luna: “Don Manuel José Doyagüe”, *Revista contemporánea*, XII, 4, 1877. Copiada en *La Mañana* de 23 y 24 de enero de 1878.

¹⁴ Rafael Luna: “El *Miserere* de Doyagüe”, *La Moda Elegante Ilustrada*, 28 de febrero, (pp. 63-64) y 6 de marzo de 1875 (pp. 68-70). Cinco años después apareció en la *Revista de España*, LXXIV, Mayo y Junio, 1880, pp. 506-522. Las citas textuales que siguen están tomadas de esta publica-

apartó de la seriedad de una vida dedicada a la religión y a la música. Sin embargo, “cuando las pasiones luchan y combaten en el corazón del hombre, de aquel rudo choque suele brotar la chispa divina que alumbra la carrera del genio”¹⁵. Éste será el hilo conductor de esta singular historia de pasión y renuncia, en la que la fuente de la creatividad del músico se debe al pecado de unos amores prohibidos y al sincero arrepentimiento posterior, que condicionará toda su vida.

El relato de Cherner se remonta al año 1774, cuando el joven Doyagüe contaba 19 años y era un tímido y modesto estudiante, que acudía a la cátedra de música de la Universidad de Salamanca y disfrutaba de la estima de sus maestros “por su aplicación, por su docilidad, por su fácil comprensión y exquisito sentimiento”. El escenario principal de la historia es el Convento de las Úrsulas, cuya madre priora, tía del joven Doyagüe, recibía diariamente la visita de su sobrino. En aquellas reuniones se hablaba fundamentalmente de música y a ellas asistía, discreta y silenciosa, una joven novicia huérfana y sin vocación religiosa, que estaba bajo la tutela de la parienta del músico. En el más puro estilo romántico, Cherner se detiene a describir el aspecto del hábito y demás detalles de la orden religiosa a la que pertenecían las damas de esta narración, poniendo en su relato las correspondientes dosis de sensualidad que van anticipando al lector el posterior desarrollo de la historia.

La joven novicia, de nombre Margarita, estaba en el convento por voluntad de sus hermanos mayores, sacerdote y militar respectivamente, que habían pensado apartar de los males del mundo a una criatura llena de vida y belleza, aunque “debían haber recordado que el fuego no siempre se apaga, aun cuando se entierra bajo la ceniza, y que, por el contrario, a su abrigo suele hacerse más intenso y duradero”¹⁶. Como el carácter flexible de la regla del convento permitía a sus moradoras conservar el pelo largo, llevar una vida cómoda y recibir visitas, Margarita “aunque encerrada en un claustro y muerta para el mundo”, podía “hacer la vida de los vivos”, pues sus hermanos le habían proporcionado una rica dote y habían prometido satisfacer todas sus necesidades y caprichos.

Margarita acompañaba siempre a su maestra, aunque nunca intervenía en la conversación, y su belleza, “un peligro bajo una toca”, era tal vez la causa de las frecuentes y largas visitas que hacía Doyagüe al convento. Como es previsible, se cuenta que entre los dos jóvenes fue surgiendo la pasión, que un día intercambiaron unas palabras y un breve roce de sus manos y,

ción.

¹⁵ Cherner refuerza esta idea con frases como “si registráramos en la historia de todos, o la mayor parte, de nuestros grandes hombres, hallaríamos siempre al infortunio, al dolor, al pecado, sirviendo de poderoso influjo a su genio”.

a partir de aquel instante, “olvidados de sus posiciones y deberes”, comenzaron a escribirse notas y a pensar en una vida en común fuera de las rejas del convento. Así prepararon concienzudamente su fuga, que tendría lugar una tarde de Miércoles Santo.

En aquella época, era frecuente cruzar la catedral para acortar la distancia entre algunas calles salmantinas y eso era lo que hacía frecuentemente Doyagüe, que vivía en las proximidades del templo. De esta forma, cuando se disponía a recoger a Margarita, “con el alma cegada por la concupiscencia, con el corazón combatido por las pasiones”¹⁷ fue a atravesar el templo en el preciso momento en que la capilla musical estaba entonando el *miserere* habitual de aquella fecha litúrgica. Al escuchar esta música penitencial, el joven Doyagüe sintió cómo “su alma, agitada por el remordimiento, doliente, destrozada, sollozante, se inspiraba en el salmo del rey-profeta, y de sus profundidades, sombreadas por la culpa y que el arrepentimiento principiaba a iluminar”¹⁸, y “anonadado ante la enormidad de su culpa”, cayó de rodillas decidiendo no acudir a la cita. Y fue justamente ese sentimiento de contrición el que, cuando ya se había convertido en maestro de capilla, inspiró la celeberrima obra, que tantas veces se interpretó ante las mismas bóvedas que fueron testigos de su arrepentimiento.

Cherner insistía en que escuchando el ya inmortal *Miserere* “se nos revelan las torturas, las angustias, los dolores de aquel alma pura y delicada cuando al borde del precipicio, Dios mismo pareció detenerla”, sentimientos que arrancaron a Doyagüe “tan sublimes lamentos”. Para finalizar el relato, añadía que el arrepentimiento había perdurado hasta el final de los días del compositor, cuando “esta culpa y la esperanza del perdón le hacían entonar en su lecho de muerte los versículos de su *Oficio de difuntos*, y expiró cantando el *Parce mihi* con la majestad de un ángel que se eleva al cielo”¹⁹.

Muy poco después de la aparición del artículo de Matilde Cherner en la *Revista de España, Crónica de la Música*²⁰ se hacía eco de este relato con un resumen del mismo presentándolo de manera atractiva, aunque con menos elementos románticos que la narración original. Al final del artículo, firmado por A. León, se afirma que “el célebre *Miserere* de Doyagüe representa el arrepentimiento de la fatal pasión que concibió por una joven destinada como él a la iglesia” y que esta obra, “una verdadera joya del arte”, que Doyagüe habría escrito “secretamente”, se cantaba todos los años en la Catedral de Salamanca.

¹⁶ *Ibidem*, p. 510.

¹⁷ *Ibidem*, p. 520.

¹⁸ *Ibid.*, p. 521.

¹⁹ *Ibid.*, p. 522.

²⁰ A. León: “El *miserere* de Doyagüe”, *Crónica de la Música*, Año III, 98. Madrid 5-VIII-1880,

Analizando la historia contada por Matilde Cherner, encontramos varios paralelismos con la leyenda de José Zorrilla *Margarita la tornera* (1840)²¹. En ambas coincide el nombre de las protagonistas y la circunstancia de que fueron religiosas y se enamoraron perdidamente de un joven. En la obra de Zorrilla, Margarita es seducida por don Juan y abandona con él el convento, pero la Virgen María apuesta por el arrepentimiento de la joven y la sustituye en sus labores durante su ausencia. Así, cuando Margarita comprende cuál es su camino y rechaza a don Juan, se olvida para siempre del mundo y vuelve sin problemas a la vida monacal, en la que también ingresará doña Leonor de Acuña, la proyección de la amada de Doyagüe en una de las variantes de la segunda versión, que presentamos más adelante. Algo similar ocurrirá con el propio Doyagüe, que gracias al canto del *miserere*, no equivoca su destino y permanece para siempre entre las paredes de la basílica salmantina.

¿Inspiraría Zorrilla la narración de Cherner? Esta idea parece plausible en una persona culta que se movía en el ambiente literario madrileño. Sin duda, la escritora salmantina conocía el germen del famoso *Don Juan Tenorio*, obra inspirada en una leyenda popular, como sin duda lo es el relato de Cherner. Partiendo de este supuesto, y quizás como homenaje al dramaturgo vallisoletano, llamó Margarita a su heroína, que cambiará de nombre en otras versiones, como ya hemos anticipado.

En 1906, Ismael Sánchez Estevan nos narra una variante de esta versión, con el subtítulo de “tradición salmantina”, hecho que demuestra que a principios del siglo XX seguía viva la historia en la que previamente se había inspirado Cherner²². En este caso, se mantienen esencialmente los elementos que defendía la escritora, aunque emplea menos rasgos románticos y no menciona el nombre de la novicia. Por otra parte, Sánchez Estevan incluye más elementos reales, como el hecho de que cuando Doyagüe entra en el templo antes de ir a buscar a su amada, el maestro Juan Martín se encontraba dirigiendo la capilla de la Catedral²³.

3. *La leyenda del Miserere: segunda versión*

En diciembre de 1892, con motivo del quincuagésimo aniversario de la muerte de Doyagüe, los músicos de Salamanca organizaron en el Paraninfo de la universidad una velada literario-musical dedicada al célebre maestro. En ella se interpretó música de Doyagüe y de otros compositores, y se

p. 3.

²¹ Agradezco al profesor Antonio Martín Moreno la sugerencia del posible paralelismo entre la historia de Cherner y la leyenda de Zorrilla.

²² Ismael Sánchez Estevan: “Un *miserere* de Doyagüe. Tradición salmantina”, *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 12-IV-1906, p. 1.

²³ Juan Martín Ramos (1709-1789) fue el antecesor de Doyagüe en el magisterio salmantino,

leyeron poemas y discursos alusivos a la celebración²⁴. Dentro de la parte literaria figuraba la *Historia de un Miserere*, escrita en verso por José López Alonso²⁵, que narraba la versión que exponemos en los párrafos siguientes. Esta composición se publicó pocos meses después, con la inscripción “leyenda tradicional” en la portada, hecho que vuelve a corroborar el origen primario de todos estos relatos²⁶.

En 1920, Mariano de Santiago Cividanes publicaba una variante de la versión de López Alonso²⁷, que volvió a aparecer literalmente en 1934²⁸. Al contrario de lo que ocurre con Cherner y López Alonso, que vivieron la presencia habitual de la música de Doyagüe en la Catedral salmantina, cuando escribe Cividanes habían transcurrido ya dos décadas del siglo XX. En aquel momento, la historia pertenecía a la Salamanca de otro tiempo, pues ya no quedaba allí nadie que hubiera podido conocer a Doyagüe, mientras que su música iba desapareciendo de los templos en virtud de las disposiciones del *Motu Proprio* de Pío X (1903).

En esta segunda versión, la creación del célebre *Miserere* se debe a la pasión del entonces inexperto músico por una bella y distinguida joven llamada doña Leonor de Acuña. Ésta era dama “de alto rango y gran fortuna”, viuda de un condestable, con quien se había casado por imposición de su familia. Por su parte, Doyagüe, “de bondades tan pródigo como avaro en palabras”, era de origen humilde y se preparaba para el sacerdocio. En cuanto a la relación de los jóvenes, había oposición por ambos lados, pues la familia de él deseaba que pronto cantase misa y la de ella un pretendiente de mayor nivel social, ya que “no bastaba para su hija la fama de un músico celebrado, sino que fuera noble y rico”²⁹.

Los jóvenes enamorados se habían conocido gracias a la antigua costumbre salmantina por la que hombres y mujeres paseaban por la Plaza Mayor girando en sentido contrario, con objeto de encontrarse en cada

así como su maestro.

²⁴ Encontramos en la prensa numerosos testimonios de esta velada, donde se interpretó música de Doyagüe, del organista Arnaudas y el bajo de Capilla Martínez. Citaremos como ejemplo “Una velada notable”, *La Semana Católica de Salamanca*. 24-XII-1892, p. 974.

²⁵ José López Alonso (1854-1898) fue catedrático de Patología Médica en la Universidad de Salamanca.

²⁶ José López Alonso: *Historia de un miserere. Leyenda tradicional*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez, 1893.

²⁷ Mariano de Santiago Cividanes fue un escritor, vinculado a Salamanca, que mantuvo una relación de amistad con Gabriel y Galán y publicó parte de la correspondencia entre ambos. “El miserere de Doyagüe” apareció por primera vez en el periódico salmantino *El Adelanto*, de 5-I-1920, en una sección titulada “Salamanca antigua”.

²⁸ Mariano de Santiago Cividanes: “El miserere de Doyagüe”, en *Salmantinos ilustres*, Salamanca, Imprenta Provincial, 1934 (Reimpresa en Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 1983), pp. 153-155. En el prólogo de este libro, Cividanes indica expresamente “no hacemos citas, porque suponen una labor bibliográfica que tampoco consideramos necesaria”.

²⁹ El punto de la diferencia social es común con la leyenda de Pergolesi. J. M. Domínguez: *Un sublime poema del dolor...*

vuelta. Un miércoles santo, cuando apuntaba la primavera y los fieles salían de la catedral después de asistir al oficio de tinieblas, los dos enamorados hablaron a través de la reja de la casa de doña Leonor y “en un arrebatado de pasión” se pusieron de acuerdo para fugarse juntos al día siguiente. La voluntad del joven flaqueaba ante la presencia de su amada, pero tenía serias dudas y remordimientos pues “todo un mundo de misticismo se derrumbaría con el escándalo de la escapatoria; pero ella lo quería y así lo habían concertado”³⁰.

Después de una noche “de continuo batallar” entre su vocación religiosa y “los encantos de Leonor”, aquel jueves santo Doyagüe se dirigió a la catedral, como el resto de los fieles y, a la par que admiraba la belleza del edificio, “cuando sólo lucía la última vela en el tenebrario” escuchó cantar los versos del miserere, sintiendo una melancolía y misticismo que le hicieron arrepentirse y renunciar a su amada. En la variante de López, el carácter penitencial de este salmo provocó el arrepentimiento del joven, que decidió cambiar por “amor divino” su “amor terreno” y plasmar este sentimiento en la composición de un miserere. Finalmente, doña Leonor secunda el comportamiento de su amado y decide ingresar en un convento, donde se convertirá en una santa, mientras él se volcará de lleno en la religión y la música. Hay que destacar, que el poema de López es el único relato que se ocupa del destino de la joven amada de Doyagüe.

Cividanes concluye también con el arrepentimiento, del que nació “la chispa primera del gran *Miserere* que entusiasmó a Rossini”, siendo la única variante que insinúa que fue el miserere de la leyenda la obra que Doyagüe envió supuestamente al compositor italiano. Al final del texto realidad y novela se entremezclan, citando obras de Doyagüe, como el *Magnificat* que encerraron en su tumba, y el hecho de que murió ya octogenario, siendo famoso y celebrado en España y el extranjero. Tanto López como Cividanes aluden a la fama de Doyagüe, a pesar de que los hechos se sitúan en una época en la que éste aún no se dedicaba profesionalmente a la música.

Como puede verse, los planteamientos de ambas versiones son similares y entroncan con la visión de Martínez Ramón, que presentamos más abajo, según la cual una dama “impúdica”, enamorada del músico, trató de apartarle de su vida religiosa. El tiempo transcurrido entre los escritos, ha introducido distintas variantes, pero la leyenda sigue basándose en los mismos pilares: el amor prohibido, la pasión dispuesta a saltar por encima de la educación y vocación religiosa de Doyagüe, y el arrepentimiento que le conduce a renunciar a sus sacrílegos planes y será la fuente de una permanente

³⁰ M. Santiago Cividanes: “El Miserere de Doyagüe” ..., p. 154.

inspiración, que se materializará en una obra sublime; ésta elevará a su autor a la altura de los grandes genios universales, cuyo máximo representante en la España de la época era Rossini, y será el paradigma de todos los misereres románticos.

4. La leyenda del Miserere en otros escritos

Además de protagonizar varios escritos, el mito se incorporó a otras obras, como novelas románticas por entregas o incluso un texto con pretensiones históricas. En 1886, la leyenda del *Miserere* de Doyagüe aparecía como fondo de un relato romántico, que compartía con ella la renuncia a un amor imposible. Se trataba de una corta narración, publicada en Barcelona, titulada *Ella*³¹, una novela de amor, donde el protagonista veía por primera vez a su inalcanzable amada un viernes de cuaresma en el interior de un templo, mientras “la música de la capilla ejecutaba el sublime *Miserere* de Doyagüe. Aquel poema musical que encierra el arrepentimiento de una página de amor sacrílego en alto grado y que no es del caso consignar”. Este relato, escrito por Francisco Grasys Elías, nos muestra cómo los indudables atractivos novelescos de la leyenda del *Miserere* servían para ilustrar y presentar otras historias de amor.

En 1902, encontramos en la prensa una nueva referencia a la leyenda del *Miserere* de Doyagüe. Ésta aparecía de forma tangencial dentro de un relato por entregas que publicó José María Martínez y Ramón, titulado “Grandezas de un cura”, que alababa la figura de Ceferino Calderón, sacerdote de Torrelavega. En medio de su historia, el autor insertaba la leyenda de Doyagüe seducido por “cierta dama problemática” e “impúdica”, cuyo nombre no menciona. Se mantienen los principales elementos, que concluyen con el arrepentimiento del músico al escuchar cómo “el coro de salmistas entonaba los versos del miserere”. Así, el alma de Doyagüe “renace a la luz en medio de las tinieblas catedralicias” y perpetúa “la memoria de su contrición escribiendo un *Miserere* inspiradísimo, que todos los años se canta en la referida catedral el Miércoles Santo por la tarde³²”.

Una parte importante de la propia leyenda es la negación de la misma, que comenzó en 1886 en la pluma de Pedrell. Esto se debió a los cambios en el gusto y apreciación de la música religiosa, que culminarían en el *Motu proprio* de Pío X, cuyas directrices consideraban a la música de Doyagüe y

³¹ Francisco Grasys Elías: “Ella (historia de un pañuelo de batista)”, *La Ilustración Artística*, año V, 237. Barcelona, 12-VII-1886, p. 246. La pequeña novela, que sólo menciona a Doyagüe al principio, concluye en el número siguiente de la misma revista, correspondiente al 19-VII-1886.

³² José María Martínez y Ramón: “Grandezas de un cura” (continuación), *La Dinastía*. 6857, 22-VIII-1902, p. 2.

sus contemporáneos demasiado ampulosa e incluso profana, viéndola como fruto de una moda que convirtió a los compositores más destacados, “pertenecientes a una época de ‘rossinismo feroz’, en ‘idolillos’ locales” incuestionables para todos sus paisanos, aunque en realidad no merecieran serlo³³. De esta forma, Pedrell empezó a cuestionar la obra de Doyagüe, combatiendo su leyenda e insistiendo en que su figura estaba sobrevalorada. Aludía al artículo de Cherner, aunque sin citarlo, en los siguientes términos:

Escribimos intencionadamente esta frase con ánimo de reclamar ante el tribunal de la verdad contra las escenas novelescas inventadas por un ramplón gacetillero para hacer interesante, por medio del conato del rapto de una novicia, la historia del *Miserere* del sencillo y virtuoso Doyagüe. Tan sencillo en sus maneras y tan virtuoso como particular y sacerdote que, abstraído de toda sociedad y de carácter algún tanto duro, pasó su larga vida en el retiro y sin ambicionar los aplausos de la fama³⁴.

En 1891, una nueva alusión a la leyenda del *Miserere* aparece en un escrito de Ramón Barco, sobre el que volveremos más adelante. Después de glosar la figura del compositor salmantino, el autor insertaba la siguiente reflexión:

La fábula también ha hecho presa en el nombre de Doyagüe y al buen presbítero –al fin clérigo era– ha intentado convertirlo en ente fantástico, con pasiones volcánicas, trasunto de Claudio Frollo, pero mejor que éste, porque supo encontrar en el misticismo apaciguamiento a las luchas de su espíritu, y en la música salida de sus arrebatos de poeta. ¡Cosas de poetas también!³⁵

Esta publicación desmiente la leyenda (“¡cosas de poetas!”) aunque da un paso más al relacionar a Doyagüe con el arcediano de la Catedral de Notre Dame, un personaje de *Nuestra Señora de París* (1831) de Víctor Hugo, que estaba enamorado de la gitana Esmeralda pero, a diferencia de Doyagüe, no mostró ningún arrepentimiento por su pasión prohibida. Ésta es la única referencia que hemos encontrado en la que se compara al Doyagüe de la leyenda del *Miserere* con un personaje literario.

³³ Las músicas de estos “Idolillos” “por supuesto todas muy malas (...) se han formado por conglomerados de rutina como se forman todas las leyendas del rebaño“. Felipe Pedrell (1909): “Idolillos”, *Música sacro-hispana*, I, año 2, 1909. Transcrito en López-Calo (1991-92): “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”. *Recerca musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 157-209. Sobre las opiniones de Pedrell en relación con el *Motu proprio* de Pío X, véase Francesc Bonastre: “Pedrell, precursor de la reforma litúrgica de 1903”, *Anuario Musical*, 27, 1972, pp. 103-107.

³⁴ Fernando de Arteaga y Pereira, Felipe Pedrell, Francisco Viada: *Celebridades musicales, o sea biografía de los hombres más eminentes de la música*, Barcelona, Centro ed. Artístico, Isidro Torres, 1886, p. 537.

³⁵ Juan Barco: “¡Oh Dios mío qué prodigio!”, *El Liberal*, 17-II-1891, p. 2.

En diciembre de 1892, la prensa se hacía eco de la velada que se celebró en conmemoración del quincuagésimo aniversario de la muerte de Doyagüe. Con este motivo, un redactor alababa, desde el punto de vista literario, el poema de López Alonso que narraba la leyenda. Sin embargo, cuestionaba su contenido, pues “el fondo de ella [la leyenda] parécenos completamente falso, sintiendo que el oro con que ha vestido su bellísima composición poética el Sr. López Alonso no hubiera adornado otro asunto más simpático y verdadero”³⁶.

En 1908, Pedrell retomaba el tema afirmando que todas las leyendas que se habían escrito sobre Doyagüe “son hijas de una época de ignorancia musical como aquella en que vivió”, y que sólo había que examinar una de sus lamentaciones “para rectificar la estúpida leyenda Doyagüe”³⁷. Un año más tarde insistía en que “de leyendas de música de rebaño e idolillos de localidad, pocas tan saladísimas y perdurables como la de Doyagüe en Salamanca y la de Eslava en Sevilla”. Sobre ello reflexionaba en los siguientes términos: “¡Qué de cosas corren por ahí escritas (sin contar las que se han dicho de oído a oído) sobre el mérito del buen Doyagüe! ¡Qué de pretendidas escenas de su vida, románticas y novelescas en tonto...! [...] La leyenda del Miserere de Eslava es, si cabe, más cómica y perdurable que la de Doyagüe”³⁸.

Además de las versiones anteriores, existe una variante más dramática, que aparece por primera vez en la obra de Mitjana, que menciona la historia del *Miserere* para negarla. En referencia a Doyagüe afirma:

Es un verdadero *romántico de vanguardia* con todas las cualidades y todos los defectos que ello conlleva. El intenso sufrimiento, exagerado, externo de sus diversos *Miserere* impresionaba enormemente al auditorio y las imaginaciones exalta-

³⁶ “Una velada notable”, *La Semana Católica de Salamanca*, 24-XII-1892, p. 974.

³⁷ Incluía este comentario en la ficha correspondiente a la lamentación de Doyagüe que se conserva en la Biblioteca de Cataluña: “Totes les crítiques que s’han escrit sobre’l merit d’aquest autor y totes les llegendes que s’han inventat entorn de son nom, son filles d’una epoca d’ignorancia musical com la d’aquella en que visqué. No cal més qu’examinar aquesta composició, plena de lloens comuns, pera rectificar l’estúpida llegenda Doyagüe”. Felipe Pedrell: *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, p. 287.

³⁸ Felipe Pedrell: “Idolillos”, *Música sacro-hispana*... pp. 204-205. En el mismo año (1909), Pedrell incluía este artículo en *La Vanguardia* del 17 de marzo, y añadía detrás del párrafo que sugiere que había una leyenda sobre el *Miserere* de Eslava, que el mismo Eslava “bufaba de indignación” ante esta obra que, patrocinada por el Ayuntamiento de Sevilla, se seguía cantando cada año en aquella catedral por “todos los tenores de viso, nacionales o extranjeros”. El *Miserere* de Eslava, compuesto en 1835 para dos coros y orquesta, es para Virgili “la obra que mejor ejemplifica la línea teatralizante y ampulosa, en la que música y texto se alejan del realce mutuo necesario en la música sacra”. María Antonia Virgili Blanquet: “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicologia*, II, 2004, pp. 181-202. Este comentario está en la p. 188.

das de la época vieron en este sufrimiento la manifestación de los violentos remordimientos que atormentaban a un alma criminal. Esas desesperadas súplicas tenían que proceder de un pecador arrepentido y se inventó que este excelente sacerdote, cuya vida fue pura y ejemplar, era un gran culpable. Loco de amor, no había dudado en traicionar a Dios y en *seducir a una monja* de uno de los conventos de Salamanca; luego, para ocultar su pecado, *había asesinado a su amante*. La historia va bien con el estilo romántico, circuló en la época, pero no es más que una calumnia que ni merece ser refutada³⁹.

La versión de Mitjana muestra dos grados más avanzados de la leyenda del *Miserere*, añadiendo al pecado de los amores prohibidos de Doyagüe la consumación del mismo y la idea del posible asesinato de su amante, algo que habría aumentado su culpa y, por lo tanto, el posterior arrepentimiento. Como Pedrell, Mitjana insistía en que Doyagüe jamás pensó en otra cosa que en su música y su ministerio sacerdotal. Consideraba al autor salmantino como un “artista de indiscutible valor cuya extraordinaria fama en su patria nos parece un poco exagerada”, aunque le presentaba como un compositor de mérito e insistía en la idea de que sus defectos son propios de su época, como la falsedad de la historia del *Miserere*, fruto únicamente de la exaltación del periodo romántico.

Considerando que Mitjana es uno de los autores más leídos de su generación, sin duda, ésta fue la versión más difundida entre los estudiosos e interesados por la música. De ella se hacía eco Mary Hamilton, que en 1937 dedicaba a Doyagüe dos páginas de su *Historia de la música española*:

Se ha dicho que su música era apasionada, llena de color y emoción en alto grado. Si era capaz de plasmar un dolor tan abrumador, sus oyentes debieron de pensar que éste procedía necesariamente de un alma que habría experimentado las penas más profundas. Este músico, sacerdote y ermitaño tenía que basarse en su propia experiencia. Así, circuló en la pequeña ciudad de Salamanca la historia de que D. Manuel había amado a una monja, y la había seducido. Después, para esconder su culpabilidad, había asesinado en secreto a su amante. Parece que esta leyenda no tiene fundamento, pero Mitjana repite la historia romántica por lo que pudiere haber de cierto en ella⁴⁰.

³⁹ Hemos señalado en cursiva las principales ideas del párrafo. Rafael Mitjana: (Ed. de Antonio Álvarez Cañibano), Madrid, Centro de Documentación Musical. INAEM, 1993, pp. 255-256. Publicada originalmente en francés: “La musique en Espagne: Art Religieux et Art profane”, A. Lavignac y L. Laurencie, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1920.

⁴⁰ “It has been said that his music was passionate, colourful, and emotional to a high degree. If grief was despicted, it was a sorrow so crushing that it must come, his auditors thought, from a soul which had plunged to the depths and knew all sorrows. This hermit-priest-musician must have had

De esta forma, Hamilton da a entender que la leyenda tenía un origen popular y circulaba por Salamanca, como demuestran los datos que presentamos anteriormente. Por otra parte, la investigadora americana subraya el desmentido de Mitjana, pero el hecho de que ambos inserten la leyenda en sus escritos concede a ésta la suficiente relevancia.

En los relatos que hemos expuesto encontramos al menos un aspecto que los convierte en inverosímiles o, al menos, en muy improbables. Ninguno de ellos menciona el hecho de que Doyagüe en su juventud era mozo de coro de la catedral Salmantina y, como tal, debía estar presente siempre en el culto, bien desempeñando alguna función musical o simplemente como acólito. Esta obligación era aún mayor durante las funciones solemnes, como los oficios de Semana Santa. De esta forma, un Miércoles o Jueves Santo, donde se sitúan todas las narraciones, Doyagüe se encontraría dentro del templo durante toda la celebración litúrgica y no es plausible que entrase desde fuera sorprendiéndose al escuchar el miserere. Y por las mismas razones, es muy improbable que escogiese un día solemne para su premeditada fuga.

5. *El Miserere legendario*

Después de estudiar las variantes de la leyenda y las abundantes reseñas sobre la interpretación del *Miserere* de Doyagüe que aparecen en la prensa salmantina⁴¹, no resulta fácil concretar cuál podría ser la famosa obra fruto del arrepentimiento del músico. A continuación, insertamos una tabla donde constan todos los misereres conservados de Doyagüe y sus principales características, junto con los ejemplares de cada pieza, que hemos localizado hasta el momento. En cualquier caso, el número de copias conservadas y el estado en que se encuentran, confirman que se trata de obras muy apreciadas e interpretadas en nuestros templos.

his own experiences! So the story was circulate about the small city of Salamanca that D. Manuel had loved a nun, and had seduced her, and then to hide his guilt, had secretly killed his mistress. There seems to be no foundation in fact for this legend, but Mitjana repeats the romantic morsel for what may be in it". Mary Neal Hamilton, *Music in eighteenth century Spain*, University of Illinois, 1937. Reedición New York, Da Capo Press, 1971, p. 247.

⁴¹ En todos los periódicos salmantinos de la segunda mitad del siglo XIX y primera década del siglo XX, aparece el "programa" de las lamentaciones y misereres que se interpretaban los días del Triduo Sacro durante el Oficio de Tinieblas de la catedral.

Tabla. Listado y características de los misereres de Doyagüe⁴²

MD	Título	Aire	C	Ton.	Plantilla	Fuentes
61	<i>Miserere "corto"</i>	Allegro	3/4	Mi b M	SATB SATB vns tps ac	10
62	<i>Miserere</i>	Largo	3/4	Mi b M	SATB SATB vns obs cls tps ac	6 GMM
63	<i>Miserere a 4 y a 8</i>	Larghetto no mucho	C	Fa M	SATB SATB vns obs tps ac	1
64	<i>Miserere a 4 y a 8</i>	Andante	C	Mi b M	SATB SATB vns cls tps fags ac	4
65	<i>Miserere</i>	Larghetto no mucho	C	La m	SATB fls fags tps vln ac	2 LSH
66	<i>Miserere a 8</i>	Largo	3/4	Do M	SATB SATB vns obs tps ac	1
67	<i>Miserere a 8</i>	Moderado	2/4	Mi b M	SATB vns fls cls sax ac	2
68	<i>Miserere a 8</i>	Largo	C	Mi b M	SATB SATB vns fls cl tps fags ac	2
69	<i>Miserere a 8</i>	Largo	C	Do m	SATB SATB vns tps bjn ac	1
70	<i>Miserere</i>	Despacio	C	Mi b M	SATB vns obs o cls tps ac	1

Considerando que la famosa obra sea la que el mismo Doyagüe pudo enviar a Rossini, seleccionaríamos uno de los seis misereres en Mi bemol mayor⁴³. Sin embargo, cabría también la posibilidad, quizás asumida de forma más general, de que se tratase del *Miserere en La menor* (MD 65), publicado por Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*, que sugiere una cierta oscuridad al carecer de violines. Partiendo del supuesto de que, por su fama, la obra mereciese ser publicada, podría tratarse del *Miserere en Mi bemol mayor* (MD 62),

⁴² Las siglas MD corresponden al número de catalogación de estas obras que aparece en Josefa Montero García: *La figura de Manuel José Doyagüe...*, Apéndice II. La última columna de la tabla hace referencia al número de fuentes de cada obra, que se han localizado hasta el momento en archivos religiosos de la Península. Las siglas LSH y GMM, indican que la obra en cuestión se publicó respectivamente en el volumen 7 de Hilarión Eslava: *Lira Sacro-Hispana; gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos* (10 vols.), Madrid, 1852-1860 y en la *Gaceta Musical de Madrid*, como expresamos más abajo. Las abreviaturas utilizadas para la plantilla, son: S (tiple), A (alto), T (tenor), B (bajo), vn (violín), ob (oboe), cl (clarinete), tp (trompa), sax (saxofón), vln (violón) y ac (acompañamiento).

⁴³ Santiago Tejero, discípulo predilecto de Doyagüe, afirma que entre los misereres en Mi bemol mayor está el enviado a Rossini "a su instancia por los años de 28 ó 29, mereciendo el pláceme de este compositor insigne". Santiago Tejero: "Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe, que cediendo a nuestra amistad nos ha remitido un modesto y digno discípulo suyo", *El Salmantino*, 9, 29-IV-1843, p. 72.

aparecido en la *Gaceta Musical de Madrid* durante el año 1866⁴⁴. Por otra parte, uno de los misereres en Mi bemol mayor (MD 61), cuyas fuentes son todas manuscritas, parece haber tenido más difusión y uso que los demás, por lo que también podría tratarse de la famosa y novelada pieza, aunque su denominación de “miserere corto” no encajaría con la afirmación de Pedrell, según el cual Doyagüe envió a Rossini “el *Miserere* llamado *grande*”⁴⁵. La hipótesis de que se trate del “miserere corto” se vería apoyada por otra parte de la bibliografía, donde se insiste en que la obra en cuestión se interpretaba todos los años en la Catedral de Salamanca, junto con el testimonio de Guzmán Gombau, que afirma, sin vincularlo con Rossini, que el *Miserere corto* (MD 61) se cantaba, con el *Christus factus est*, todos los jueves santos hasta la primera década del siglo XX⁴⁶. ¿Se interpretaban todos los años los misereres “corto” y “grande”? En cualquier caso, la primera de estas obras es muy significativa en la carrera de Doyagüe, como parece demostrar su amplia difusión.

La muerte novelada

Otro de los tópicos recurrentes en la literatura representa a Doyagüe anciano y “loco”, o al menos indiferente a las cosas de este mundo, reaccionando ante la interpretación de una de las piezas de ópera italiana en boga en la España decimonónica, que se supone no conocía por haber estado siempre encerrado en el mundo de las composiciones religiosas, huyendo de la fama y los honores que correspondían a su talento. El personaje que se atreve a importunar a Doyagüe con su visita varía de una narración a otra, así como la pieza concreta, que en algún caso es del propio Doyagüe. Todos los escritos hacen hincapié en que, en sus últimos momentos, el maestro recobró la cordura y murió entonando un fragmento de su *Oficio de Difuntos*, concretamente la lección *Parce mihi*, que comienza con la súplica “Perdóname, Señor”.

En 1860, Lucas García Martín⁴⁷, catedrático de la Facultad de Medicina de la universidad salmantina, publicó un relato sobre los últimos días de Doyagüe, donde se describe una escena protagonizada por el anciano músico,

⁴⁴ La *Gaceta Musical de Madrid* anunciaba la publicación de esta obra en su número de 25-I-1866 para los “señores suscriptores que han optado por la sección de música religiosa de la Biblioteca Musical”. La primera entrega salió con el número de 1 de febrero, la segunda el 1 de marzo y la conclusión el 7 de abril.

⁴⁵ Felipe Pedrell (dir.): “Nuestros grabados”, *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, Barcelona 30-I-1893, pp. 12-13.

⁴⁶ Este artículo apareció con motivo del centenario de la muerte de Doyagüe. Guzmán Gombau Guerra: “Hoy hace cien años”, *El Adelanto*, 18-XII-1942, p. 4.

⁴⁷ Lucas García Martín: “El Genio”, *Adelante* de 22-VII-1860, pp. 1-2. Más adelante, apareció, con distinta redacción, en *Boletín eclesiástico de los obispos de Salamanca y Ciudad Rodrigo*, 6, 15-III-1872, p. 88-94 y en *El Semanario Salmantino* de 3-IX-1872, p. 1.

postrado en un sillón y sumido en sus pensamientos sin interés por nada de este mundo. En ese estado lo encontró Piñeiro, un oficial y músico notable, que pasaba una temporada en Salamanca y quiso conocer al maestro tras escuchar una interpretación de su *Tè Deum*. Doyagüe no había reaccionado a la visita hasta que el forastero tocó el piano de forma estridente y le causó gran indignación. A continuación, Piñeiro ejecutó de forma armoniosa motivos de *La Extranjera* de Bellini y el anciano reaccionó demostrando que aún permanecía el genio musical en su alma. Concluye recordando que tanto Mozart como Beethoven recobraron sus facultades en el lecho de muerte y entonaron su música. Doyagüe muere también “como estos grandes artistas”, cantando una de sus obras. “Cuántas horas dura su agonía las pasa cantando el *Parce mihi* de su gran oficio de difuntos. Su canto era triste, dulce, poético, tenue. El alma se acercaba a las gradas del trono de Dios y le entregaba esta ofrenda de su genio, pidiéndole al mismo tiempo misericordia y perdón”⁴⁸.

En similares términos se expresaba Cherner en la biografía de Doyagüe aparecida en 1878⁴⁹. En esta obra, también se refiere una anécdota de los últimos años de Doyagüe, con su mente nublada por su avanzada edad e inmóvil en un sillón con la mirada perdida. Entonces se presentó en su casa un oficial amante de la música y gran admirador del maestro; el visitante deseaba ver al músico e insistía en que, a pesar de su estado de postración, era imposible que no quedase en aquel anciano “la llama del genio”. Para comprobar este extremo, abrió el viejo piano que había permanecido cerrado mucho tiempo y emitió sonidos disonantes ante la cara de disgusto y las súplicas del maestro de que echasen de allí al intruso. En ese momento, el extraño comenzó a tocar un fragmento de *L’Elisir d’amore* de Donizetti, mientras Doyagüe se emocionaba ante la escucha de una pieza bella y bien interpretada. Como se ve, el relato es sustancialmente el mismo en ambas versiones, con la única salvedad del nombre de la pieza que pudo admirar Doyagüe en manos del visitante, en ambos casos perteneciente a un repertorio en boga por aquel tiempo y habitual en las “academias” de la salmantina Escuela de San Eloy⁵⁰.

⁴⁸ Lucas García Martín: *Boletín eclesiástico...*, pp. 93-94.

⁴⁹ Rafael Luna: “Don Manuel José Doyagüe”, *Revista contemporánea*, XII, 4, 1877, pp. 483-498. Copiado en *La Mañana* de 23 y 24 de Enero de 1878. Existe un recorte de este artículo en la Biblioteca Nacional de España. Legado Barbieri. MSS/14027/127.

⁵⁰ El repertorio que se interpretaba en la salmantina Escuela de San Eloy estaba formado en gran medida por óperas italianas de Bellini, Rossini y Donizetti, como puede verse en el archivo de este centro y en Álvaro Torrente: “Salamanca”.

Casi veinte años después, Juan Barco incidía en *El Liberal* sobre el mismo tema, con una pequeña variante en el repertorio y los protagonistas, afirmando que Doyagüe murió loco, “como mueren los genios”. En esta ocasión, el visitante de Doyagüe era su amigo Francisco Olivares, primer organista de la Catedral salmantina, que tocó ruidosamente el clavicordio buscando la atención del maestro para interpretar a continuación “combinaciones dulcísimas, creadas quizás por el moribundo”, quien “abrió por última vez los ojos y así expiró”⁵¹.

Con pequeñas diferencias, estos escritos muestran una nueva forma de mitificación de Doyagüe, cuyo genio despierta ante la música de calidad y surge por encima de su decrepitud física, manifestándose en el momento de su muerte sólo como lo hace en los más grandes compositores. Por otra parte, las versiones de esta historia reflejan claramente que el repertorio italiano de autores como Bellini o Donizetti, que estamos seguros de que Doyagüe conocía, era el verdadero paradigma de música de calidad en aquella época.

Además, estos relatos entroncan con el arrepentimiento que manifestaban las distintas versiones de la leyenda del *Miserere*, en este caso a través del *Oficio de Difuntos*, “una obra perfecta”, en opinión de Salustiano Ruiz, que al escucharla “parece se oyen los sordos remordimientos de los sepulcros”⁵². Por otra parte, se establecía un paralelismo con la figura de Mozart, a quien también se muestra en sus últimas horas cantando el *Réquiem* que dejó inconcluso. Ésta era una forma de colocar a Doyagüe a la altura de uno de los mayores genios musicales de la humanidad.

Si buscamos una base real de estos relatos, está documentado que Doyagüe, que alcanzó una longevidad muy notable para su época, vivió en sus últimos tiempos ausente del mundo. Como ejemplo, no pudo recibir todos los últimos sacramentos “por hallarse demente”⁵³. Un año antes, en 1841, su indisposición le impidió firmar un memorial que envió al cabildo indicando que las obras de música que tenía en su casa eran de su propiedad, y proponiendo al capellán Santiago Tejero para sustituirle. Este documento está firmado por su sobrino Andrés Bretón⁵⁴.

⁵¹ Juan Barco: “¡Oh Dios mío, qué prodigio!”, *El Liberal*, 17-II-1891, pp. 1-2.

⁵² Estas afirmaciones se hicieron con motivo del homenaje que el Ayuntamiento de Salamanca tributó a Doyagüe pocos meses después de su muerte, donde se interpretó el *Oficio de Difuntos*. Salustiano Ruiz. *El Salmantino*, 23-IV-1843, p. 69.

⁵³ Así consta en la partida de defunción del músico, publicada en José Joaquín Herrero, *Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura artística de su tiempo*. Discurso leído en el acto de su recepción por el excelentísimo señor don Cecilio de Roda López. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912, p. 81.

⁵⁴ El escrito incluía “la lista de las obras cuyas copias se cantan en esta Santa Iglesia, y que se entregarán por sus testamentarios después de sus días al sujeto que el Cabildo se sirva designar,

Sublimación de la figura de Doyagüe

En una buena parte de los escritos de musicólogos y aficionados que se ocupan del compositor salmantino durante la segunda mitad del siglo XIX, se eleva a Doyagüe a la altura de grandes mitos de la humanidad y de los principales músicos de la historia, como Mozart o Rossini. Sin embargo, prácticamente todos inciden en que el compositor despreció la fama dedicándose exclusivamente a la música de su catedral, algo que aumentaría su grandeza. Las primeras alusiones que elevan la figura de Doyagüe a las más altas cotas, aparecen ya en vida del compositor. Como testimonio, citamos un párrafo publicado en *La Gaceta de Madrid* en 1827, en un artículo sin firma, que reflexionaba sobre la valía de los compositores españoles:

nadie tampoco podrá disputarnos entre los modernos el mérito de los que en el día poseemos, y a cuya cabeza no es temerario colocar al Néstor de la armonía sacra, el Sr. Doyagüe, a quien citamos a nombre de todos, y cuyas obras sin rebajar el mérito de los poco ha difuntos, los Sres. López y Lidón, se admiran cada día más en la Real Capilla, y en las principales solemnidades a que asiste gran orquesta en los templos de Madrid⁵⁵.

Esta afirmación es un anticipo de las muchas que se harán en este sentido ponderando la figura de Doyagüe, y es también la primera referencia que hemos encontrado, que califica al compositor salmantino como *Néstor de la armonía sacra*⁵⁶. Debemos destacar que se trata de una publicación de ámbito nacional y apareció en Madrid, diez años después de que Doyagüe dirigiese personalmente su *Tè Deum* y *Gran Misa* en la Capilla Real.

Unos meses antes de la muerte del compositor, encontramos la primera referencia de carácter mítico a su proyección internacional. En la Semana Santa de 1842 se habían cantado en la Catedral Salmantina dos nuevas lamentaciones, respectivamente de Francisco Olivares, primer organista, y José Carlos Borreguero, sustituto de Doyagüe en el magisterio. La prensa calificaba a Olivares de “excelente contrapuntista” y encontraba “bellezas recomendables” en la pieza de Borreguero, añadiendo que “también tuvimos la satisfacción de oír en la misma tarde otra lamentación del célebre Doyagüe, de este excelente músico, cuyos cánticos han resonado en las bóvedas del Vaticano”⁵⁷.

manifestando asimismo que el presbítero D. Santiago Tejero, capellán del coro de esta Iglesia se le ha ofrecido a enseñar a los mozos de coro que de nuevo se reciban y espera de la bondad del Cabil-do, presente su asentimiento a esta indicación”. CO 4-VI-1841. ACS, AC 73, ff. 70-70v.

⁵⁵ “Variedades”. *Gaceta de Madrid*, 3-IX-1827, pp. 419-420.

⁵⁶ Esta denominación será recordada en biografías posteriores de Doyagüe. Sirva como ejemplo Álvaro Gil Sanz: “Biografías Españolas. Don Manuel José Doyagüe, maestro de capilla de la Catedral de Salamanca”, *Semanario Pintoresco Español*, 29-III-1846, pp. 102-103.

⁵⁷ *La Lira del Tormes*, Literatura y bellas artes, 3, 27-III-1842, p. 23.

Durante el acto homenaje que se tributó a Doyagüe en 1843, Álvaro Gil Sanz⁵⁸, bajo el título *Triunfo del Genio* manifestaba que las obras del compositor salmantino “le ponen a la altura de los grandes maestros del arte, puesto elevado desde el que no ha descendido jamás”. Además, defendía la teoría de que sólo la muerte pone verdaderamente de manifiesto a las grandes figuras de la humanidad, entre las que se encuentra Doyagüe, al que situaba a la misma altura que Homero, Byron, Rafael o Bellini, pues “supo encontrar los puros raudales de la armonía sagrada, e igualar con el estro de sus composiciones la sublime poesía del cristianismo. Sin desmentir la severidad del carácter eclesiástico, terminó su larga vida humilde y desconocido, sin haber aspirado a ostentarse en la altura a que su genio le hubiera levantado”.

En las reseñas del mencionado homenaje, la prensa madrileña denominaba a Doyagüe el “Rossini español”, aunque hay que hacer notar que tal afirmación procedía de Salamanca⁵⁹. Poco después, decía Salustiano Ruiz que Doyagüe se había anticipado a los famosos maestros italianos haciendo en la música “con veinte años de anterioridad”, la “revolución portentosa que después realizaron también Rossini y Bellini”, e incluso que “su retrato está en la colección de músicos célebres de Roma”⁶⁰. En 1846, Doyagüe era “El Mozart español” para un corresponsal del madrileño *El Heraldo*, que escribía desde Valladolid, a propósito de unas oposiciones de organista, donde había competido un discípulo de Doyagüe, cuyo nombre no menciona.

En 1852, Lucas García Martín, a quien nos hemos referido en relación con el mito de la muerte de Doyagüe, defendía la teoría de que la música “es excitante del sistema nervioso” y “entregarse inmoderadamente a la composición” podía incluso conducir a la enajenación mental, algo que podía comprobarse estudiando las biografías de los compositores célebres. Comenzaba por Mozart y glosaba las escenas relativas a la composición del *Réquiem*. Abordaba a continuación el caso de Doyagüe, quien “sujeto a esas excentricidades, efecto de su profesión” despreciaba honores y condecoraciones, a pesar de que “sus obras son recibidas con aplausos hasta en el mismo Vaticano”⁶¹.

⁵⁸ Además de diputado progresista y Jefe Político de Salamanca en 1843, Gil Sanz fue uno de los juristas más importantes del siglo XIX, publicó artículos en *El Semanario Pintoresco Español* y participó activamente en *El Correo Salmantino*, periódico trisemanal promovido por los progresistas de la ciudad.

⁵⁹ “Escriben de Salamanca”, *El Espectador*, 4-V-1843, p. 4.

⁶⁰ En una sección titulada “Españoles célebres”, dentro de “los que están enterrados en esta provincia”, dedica un apartado a Doyagüe. *El Salmantino*, 18, 2-VII-1843, p. 142.

⁶¹ Lucas García Martín: “Estudios médicos”, *Revista Salmantina*, 25, 1, 21-III-1852, p. 263. Este artículo se publicó en varias entregas.

Ya en 1865, la prensa madrileña amplificaba la figura de Doyagüe, que era admirado en Roma y competía con el propio Rossini en la patria de éste. Se trataba de la reseña de la celebración de unas rogativas en Salamanca, donde había sonado la “música más elocuente”. El texto afirmaba que:

en la santa basílica había resonado antes el eco de una música sublime, compuesta por un insigne salmantino, cuya muerte aún lloran sus amigos, por el gran maestro de capilla de la misma iglesia, por el último profesor del arte de las armonías en la universidad, por el competidor de Rossini en la oposición a la Capilla de Nápoles, por el segundo compositor de música sagrada, según el parecer de este último, por el genio español, tan desconocido en su patria como admirado en Roma, lo que no es muy frecuente entre nosotros, por el ilustre Doyagüe⁶².

En el caso que acabamos de referir, la información provenía de “un presbítero de Salamanca”, por lo que no dejaba de tener un trasfondo local, a pesar del ámbito nacional de la publicación. Sin embargo, en 1877, encontramos nuevamente la idea de que la música de Doyagüe se interpretaba en Roma, esta vez en la pluma del escritor cántabro Demetrio Duque y Merino, que describe detalladamente los oficios de Semana Santa en Roma, indicando que

Los misereres de las Tinieblas, tanto los del miércoles y jueves, como el de este día [viernes], son de los más escogidos, y se ejecutan con perfección suma por la excelente Capilla de San Pedro, aquella capilla que en un tiempo tuvo por maestro director a nuestro Salinas, y que ha ejecutado con admiración y aplauso, y en ocasiones repetidas, el portentoso *Miserere* de nuestro insigne Doyagüe⁶³.

Como vemos, estos testimonios comparan a Doyagüe con personajes de gran altura intelectual y artística, y nos presentan al músico anticipando las innovaciones artísticas de genios tan valorados como Rossini, al que llega a superar en su propio país, mientras el ídolo del público español de la época reconoce y alaba la valía de su competidor. Por otra parte, la gran difusión de *La Ilustración española y americana* impulsa la creciente fama de Doyagüe. Siete décadas más tarde, Artero afirmará también que la música

⁶² Se describía una novena solemne celebrada entre los días 3 y 12 de noviembre entre el Convento de San Esteban y la catedral, con las correspondientes procesiones de ida y vuelta de un templo a otro. Carta aparecida en “Noticias de las provincias” y firmada por “un presbítero de Salamanca”, publicada en *La Esperanza*, periódico monárquico de Madrid, de 22-XI-1865.

⁶³ Demetrio Duque y Merino: “Semana Santa en Roma antes de 1870”, *La Ilustración española y americana*, suplemento al número XII, 1877, p. 222. 19 años más tarde, este mismo relato aparecía en un periódico de Santiago de Compostela sin firma de autor. *Gaceta de Galicia*, año XXVI, 75. 2-IV-1896, pp. 1-2.

de Doyagüe era conocida e interpretada en Roma⁶⁴. Las implicaciones de este último caso son diferentes, pues se trata de un artículo escrito por un erudito, con pretensiones de rigor científico.

Con menor extensión que los anteriores testimonios, un buen número de publicaciones equipararon también a Doyagüe con Rossini, e incluso con Mozart, como hacía Mariano Zabala Abarca⁶⁵, maestro de capilla de la catedral salmantina y profesor de la Escuela de San Eloy en su *Discurso* de apertura del curso 1885-86, donde se confesaba “entusiasta de la ciencia que ha inmortalizado a Rossini, Mozart y Doyagüe”⁶⁶ y dedicaba los más encendidos elogios al compositor, de quien se consideraba indigno sucesor. Sobre el mismo tema incidía José María Sbarbi afirmando que la “grandeza de su talla” se manifestaba en que “todo un Rossini” alabó su música y mantuvo con él correspondencia epistolar⁶⁷. Un aficionado dirigía una carta a Barbieri donde afirmaba que, según Rossini, Doyagüe era “el primer compositor sagrado del mundo”⁶⁸.

Otras manifestaciones del mito

Aunque no alude directamente a ninguno de los tres asuntos estudiados más arriba, se encuentra alguna publicación en que Doyagüe sirve de fondo a una narración “romántica”. Así, en 1882, la *Ilustración Española y Americana* publicaba un relato titulado “La casita de arriba”, que se ocupaba de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, que había dejado su tierra para no regresar y había venido a cumplir con su deber para casarse con un rey sumido en la nostalgia por haber enviudado ya dos veces. La reina habría deseado conocer cuanto antes El Escorial y la corte se había trasladado allí a pasar el verano antes de la fecha acostumbrada. El 15 de agosto de 1819 iban a celebrarse las funciones propias de la fiesta del día y los

⁶⁴ Para Artero, Doyagüe fue “uno de los más fecundos y famosos [compositores] de Salamanca y que ya en su tiempo tenía gran fama en toda la nación y hasta en Roma se ejecutaban sus obras”. José Artero: *Música y músicos de Salamanca*, Salamanca, Escuela Social, 1949, p. 11.

⁶⁵ Mariano Zabala Abarca fue maestro de capilla y contralto de la Catedral de Salamanca, donde tomó posesión el 2 de mayo de 1884 y permaneció hasta el 15 de abril de 1896, en que marchó a la Catedral de Badajoz. Zabala colaboró con Barbieri proporcionándole información sobre maestros de capilla y organistas de la catedral. Véase Álvaro Torrente: “Zabala Abarca, Mariano”, *DMEH*, vol. 10, p. 1072.

⁶⁶ Mariano Zabala Abarca: *Discurso leído en la solemne apertura del curso de 1885 a 1886*. 2ª ed., Badajoz, Uceda Hermanos, 1896, p. 28.

⁶⁷ José María Sbarbi y Osuna: “Doyagüe”, en *Ambigü literario*, Madrid, Imprenta de la viuda e hija de Fuentenebro, 1897, p. 345.

⁶⁸ La carta estaba firmada por Juan Fernández Rioseco. Madrid, Biblioteca Nacional, Legado Barbieri. Mss 14007/2 /19. Citado en Francisco Asenjo Barbieri: *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1. Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 189.

invitados departían y merendaban “mientras la comunidad de Jerónimos pasaba al coro y la capilla arreglaba con los organistas una misa de Doyagüe”⁶⁹. El hecho referido es perfectamente posible pues, la música del salmantino había sonado en la Capilla Real el año anterior y además, Doyagüe tuvo un hermano fraile jerónimo, que fue organista y maestro de capilla en el Monasterio de Guadalupe⁷⁰, cuya comunidad pertenecía a la misma orden religiosa que la de El Escorial. De todas formas, aunque la autenticidad de esta noticia no se puede confirmar, refleja la relevancia que tenía el compositor.

A principios del siglo XX la mitificación de Doyagüe se refleja claramente en el Monasterio de Guadalupe. Sojo refiere que se contaba en el pueblo una anécdota similar a la famosa escena de Domenico Scarlatti y Händel cuando el primero vio tocar al segundo en Italia. Según esta leyenda, Manuel Doyagüe viajó a Guadalupe para visitar a su hermano Carlos coincidiendo con una de las fiestas donde alternaban los dos grandes órganos. Se advirtió a Fr. Carlos que un organista forastero, al que no podía ver desde su puesto, alternaría con él en el otro instrumento. La magnífica interpretación del desconocido le hizo reconocer inmediatamente al menor de la familia, afirmando: “O es el diablo el que toca o es mi hermano”⁷¹.

En resumen, el proceso de construcción del mito fue añadiendo distintos elementos, aunque por la cronología de los escritos que conocemos, empieza por su relación con Rossini, que solicitó y alabó su *Miserere*, considerando a Doyagüe como el mejor compositor de música religiosa, llegando a afirmar que envidiaba sus obras. Continúa presentando a Doyagüe ausente de este mundo durante sus últimos años, que sólo reaccionaba ante fragmentos de ópera italiana que estaban de moda en aquel tiempo y, como los grandes genios, recobró la cordura en el momento de su muerte, que se produjo mientras entonaba una parte de su *Oficio de Difuntos*. Por último, el mito se consolida con el arrepentimiento que sintió Doyagüe por unos amores ilícitos de juventud, que es la fuente de inspiración de su famoso *Miserere* y otras obras sublimes que situaron a su autor a la altura de los principales creadores de la humanidad. A pesar de todo, Doyagüe se apartó del mundo en la Catedral de Salamanca, cuya belleza, contribuyó decisivamente a la inspiración del compositor.

⁶⁹ “La casita de arriba”, *La Ilustración Española y Americana*. Año XXI, nº XL. 30-X-1877, p. 274.

⁷⁰ Se trataba de Carlos Florencio Doyagüe, que fue maestro de capilla del Monasterio de Guadalupe. Véase E. Casares: “Doyagüe...”.

⁷¹ Francisco C. Sojo: “La música sagrada en el Monasterio de Guadalupe”, *El Monasterio de Guadalupe*, 81, 1910, pp. 259-266.

Salamanca en la mitificación de Doyagüe

La creciente fama y mitificación de la figura de Doyagüe comenzaba en Salamanca o de la mano de escritores salmantinos, como mostrábamos en los párrafos anteriores. En los testimonios que presentamos a continuación, veremos que el proceso de construcción del mito va unido a la ponderación de la ciudad natal del compositor, considerada por algunos como “la Atenas española”⁷². Doyagüe no habría podido encontrar su brillante inspiración fuera de Salamanca, cuyo arte todos se apresuran a alabar. Esta sería la razón por la que despreció un porvenir más brillante, permaneciendo en su puesto de la catedral, a pesar de que no le hubieran faltado oportunidades.

La originalidad de Doyagüe, “que le distingue de muchos autores de verdadero mérito” se debía, según González de la Llana, a la belleza de la Catedral de Salamanca, bajo cuyas bóvedas se veía con frecuencia al músico “retirado y en ademán meditabundo, absorto en su pensamiento y buscando la inspiración de las sagradas composiciones en el terreno propio”. Por ello, “Doyagüe no siguió escuela alguna”, pues “su genio se bastaba a sí mismo, no tenía necesidad ni de ejemplos ni modelos para brillar en todo su esplendor”⁷³. Una idea similar se plasmaba en el relato de Cividanes sobre la leyenda del miserere, cuando en el momento previo a su arrepentimiento, Doyagüe se dirigía a la catedral, entusiasmándose “como buen artista” ante “sus pórticos tallados, verdaderas biblias en piedra”⁷⁴.

Según Domingo Doncel y Orgaz⁷⁵, Doyagüe nunca habría querido abandonar la magnífica Salamanca, pasando su vida “en el retiro de su gabinete”, de cuya monotonía únicamente le había sacado “un llamamiento a que Doyagüe no se pudo negar”, pues “Fernando VII le suplicó que fuese a Madrid a dirigir su magnífico *Tè Deum* en la Capilla Real”. En cuanto hubo cumplido esta misión, el compositor volvió “al oscuro retiro de su querida patria, la que nunca quiso abandonar, no obstante las brillantes colocaciones con que la Corte y la misma Roma le brindaron”. El autor del escrito destacaba el partido que hubiera sacado otro músico de tal situación “sobre todo en los tiempos que alcanzamos”.

⁷² Estas ideas aparecen por primera vez en un artículo que, desde Zaragoza, envió Domingo Doncel y Orgaz al periódico salmantino *Adelante*, donde incluye una biografía de Doyagüe, que había aparecido previamente en la prensa de Zaragoza. Doncel, natural de Salamanca, abordaba este tema “por amor a mi país”. Domingo Doncel y Orgaz: “Glorias salmantinas”; *Adelante*, 21, 10-VI-1860, p. 4.

⁷³ Manuel González de la Llana: *Crónica de la Provincia de Salamanca*, Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi, 1869, p. 39.

⁷⁴ Mariano de Santiago Cividanes: “El miserere de Doyagüe”.

⁷⁵ D. Doncel y Orgaz: *Adelante...* p. 4.

Si contrastamos la última afirmación con los hechos probados, observamos que este episodio también ha sido novelado. Doyagüe no fue llamado a Madrid con motivo del “feliz alumbramiento” de Isabel de Braganza, como indican la mayor parte de los escritos que se ocupan de este músico. Fue el mismo compositor quien ofreció su música a Fernando VII y solicitó que se le permitiera dirigirla ante la corte, buscando quizás una promoción profesional, a pesar de que todos los escritos que hemos analizado insisten en la falta de ambición del músico⁷⁶. Podemos confirmar el éxito de Doyagüe en la Capilla Real⁷⁷, donde no sólo dirigió el *Te Deum*, fechado en 1812, sino la *Gran Misa* en Sol mayor, muy probablemente compuesta para aquella ocasión⁷⁸. Por otra parte, Doyagüe ofreció y envió posteriormente otras obras a Fernando VII, con cuya ideología parece identificarse⁷⁹.

Doyagüe y Rossini: ¿mito o realidad?

Además de los aspectos tratados más arriba, la mayor parte de las publicaciones parecen convertir en leyenda la supuesta relación de Doyagüe con Rossini, seguramente el compositor más famoso y respetado de la España de aquella época⁸⁰. En la mayor parte de las biografías decimonónicas de Doyagüe encontramos, de forma recurrente, que el maestro de Pesaro recibió un *Miserere* de Doyagüe, ¿quizás el inspirado por la leyenda de sus amores prohibidos?, y escribió a su autor una carta laudatoria,

⁷⁶ Con fecha 1 de julio de 1817, Doyagüe y Olivares escribieron conjuntamente al rey expresando “Que a efecto de su connocción y gozo por el deseado alumbramiento de la Reina N. S. se han dedicado a componer en música con toda orquesta un solemne Te Deum y Misa, con una escena a dúo de carácter serio. Suplican a V. M. se digne admitirles dicha obra”. La solicitud de Doyagüe y Olivares, con los trámites correspondientes, y su resolución afirmativa, se encuentra en Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinado de Fernando VII, Caja 425/25.

⁷⁷ En una carta dirigida al Cabildo salmantino, Doyagüe explicaba que “se habían cantado a presencia de sus M.M. y Sres. Infantes repetidas veces el Te Deum, y Misa de su composición y había tenido el honor de regir”, y que estaba disponiendo su viaje de regreso a Salamanca. CO de 22-IX-1817, ACS, AC 68, f. 294.

⁷⁸ En ninguno de los ejemplares que hemos visto de esta pieza consta la fecha. Sin embargo, existe una copia autógrafa, perteneciente a una colección particular, en cuya portada consta la inscripción “a nuestro Augusto Soberano”. Agradezco a su propietario, D. Francisco Blanco, que me haya prestado este ejemplar sin ninguna limitación de tiempo.

⁷⁹ El 14 de abril de 1818, “ansioso siempre de reiterar su constante y singular adhesión y respeto hacia la Real Persona de V. M. y de su augusta familia”, Doyagüe presentaba al rey “parte del fruto de sus dilatadas y penosas tareas, en que por espacio de cincuenta y cuatro años ha ejercido esta profesión” y le enviaba sus salmos de Nona (*Mirabilia* y *Principes persecuti*), solicitando que se cantasen el siguiente jueves de la Ascensión. A todo ello accedió Fernando VII, y se mandaron hacer las copias que aún se conservan en el archivo palatino. Lo relativo al ofrecimiento de esta obra y la resolución real se encuentra en AGP, Reinado de Fernando VII, Caja 425/34.

⁸⁰ Véase Emilio Casares Rodicio: “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 10, 2005, pp. 35-70.

que fue el principio de una fluida correspondencia entre ambos músicos. Aunque, en general, los relatos parecen exagerados, podríamos encontrar en ellos algún aspecto verosímil.

En 1849, en la pluma de Eduardo Velaz de Medrano, crítico de *La Zarzuela* y *La España*, leemos que Doyagüe, “arrinconado en Salamanca, no por eso ha dejado de merecer las mayores alabanzas de los extranjeros, incluso del mismo Rossini”⁸¹. Más tarde, Ventura Ruiz Aguilera afirmaba que Rossini consideraba a Doyagüe “uno de los primeros compositores de música sagrada”⁸² y poco después, encontramos en palabras de González Llana, que “cuando Rossini tuvo ocasión de conocer aquella música, manifestó ingenuamente su asombro, no pudiendo comprender que hombre de tanto valer permaneciese aislado en un rincón de la Península Ibérica”⁸³. Entre los autores que más insisten en este tema se encuentra Soriano Fuertes que se expresaba en los siguientes términos:

Mas no quedó asegurado su gran mérito hasta que un maestro extranjero le dio su sanción después de haber oído el año de 1830, en la capilla de nuestros monarcas, la gran misa a ocho voces e instrumentos. El ilustre extranjero que celebró a Doyagüe fue Joaquín Rossini, escribiéndole una carta de noble elogio, y pidiéndole alguna de sus obras que al instante le fueron remitidas. Desde entonces se entabló una correspondencia fraternal entre los dos genios músicos; porque los dos se comprendieron y admiraron, sin mezquina adulación y sin envidias⁸⁴.

La misma publicación presenta un testimonio de que Rossini tenía sobre su piano un miserere de Doyagüe, al que admiraba profundamente:

Habiendo oído Rossini en la Capilla Real de Madrid algunas obras suyas, manifestó deseos de ellas, como efectivamente se las llevó a Paris, y hoy figuran en su papelera de Bolonia, donde habiéndolo visitado un amigo mío de Tudela hace pocos años, vio sobre su piano la partitura de un *Miserere* de Doyagüe, con quien ha seguido hasta su muerte una correspondencia muy frecuente⁸⁵.

⁸¹ El artículo trata del teatro lírico español. Velaz de Medrano, Eduardo: “Revista musical”. *La España*. Edición de Madrid. 2 de marzo de 1849.

⁸² Ventura Ruiz de la Vega, salmantino residente en Madrid, escribía esta afirmación en un relato por entregas, ambientado en el Jueves Santo, mientras se oían “las tremendas palabras de los profetas bíblicos en las notas sublimes de las *Lamentaciones* y *Miserere* del anciano Doyagüe”: “Proverbios ejemplares”. *El Museo Universal*, 21-VI-1863, p. 200.

⁸³ González de la Llana: *Crónica de la provincia de Salamanca...*, p. 38.

⁸⁴ Según esta afirmación, Doyagüe no pudo enviar el *Miserere* a Rossini en 1829, como indican la mayor parte de las publicaciones. Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, vol. IV, Madrid, 1859, p. 247.

⁸⁵ Corresponde a Blas Hernández, maestro de capilla de la Catedral de Logroño. Mariano Soriano Fuertes: *Historia...*, pp. 247-248. Actualmente no podemos saber si Rossini poseyó el famoso *Miserere*, pues no aparece música de Doyagüe en el catálogo de Bolonia. Alfredo Bonora y Emilio Giani: *Catalogo delle opere musicali: città di Bologna; Biblioteca della R. Accademia filarmonica, Biblioteca Privata Ambrosini, Archivio e museo della Basilica di S. Petronio*, Bolonia, A. Forni, 1989

Sobre el mismo tema incide el francés Maurice Cristal, en un artículo publicado en París en 1875. Este autor insistía en el carácter retraído de Doyagüe, que “hizo una excepción con Rossini, a quien permitió que se enviase uno de sus misereres”. El maestro italiano “estudió la pieza y quedó sorprendido ante la originalidad de sus ideas y la elevación de su estilo” y envió al salmantino una carta de agradecimiento. A pesar de ello, Doyagüe “volvió a su soledad y no salió más hasta su muerte”⁸⁶. También Matilde Cherner se refería al tema de Rossini en su versión de la leyenda del miserere, donde presentaba a un Doyagüe que aún no era “el sublime compositor, gloria de su patria, y cuyo saber consultó no una vez sola el gran Rossini...”⁸⁷.

Volviendo a los hechos contrastados, Doyagüe y Rossini fueron nombrados, junto con Saverio Mercadante, profesores honorarios del Real Conservatorio de Música y Declamación el 22 de marzo de 1831⁸⁸. Rossini viajó a España ese mismo año, junto con su amigo el banquero Alejandro Aguado. Llegó a Madrid el 13 de febrero de 1831, donde dirigió *El Barbero de Sevilla* esa misma tarde en el Teatro Real. La visita se prolongó durante diez días, siendo recibidos los viajeros por los reyes en audiencia privada⁸⁹. Si comparamos las fechas, casi se puede afirmar que el maestro italiano recibió personalmente la distinción y quizás escuchó alguna obra de Doyagüe. Tampoco hay constancia de que este último acudiese a recibir personalmente su nombramiento honorífico, algo que no se puede descartar pero que parece poco probable porque tenía ya 76 años. En cualquier caso, ésta fue una ocasión propicia para iniciar la posible relación epistolar que refiere la bibliografía.

Claves de una leyenda

Como maestro de capilla que prácticamente cerró una época, Doyagüe representaba los tiempos del Antiguo Régimen y la estabilidad de la Iglesia, a la que muchos miembros de la población veían como una entidad

⁸⁶ Maurice Cristal: “Boccherini et la musique en Espagne”, *Le Menestrel*, 31. 4-VII-1875, p. 245.

⁸⁷ Rafael Luna: “El Miserere de Doyagüe”, p. 507.

⁸⁸ Entre otras muchas publicaciones, este dato se encuentra en una *Memoria* escrita por el conservatorio para su presentación en la Exposición Universal de París. *Memoria acerca de la Escuela de Música y declamación aumentada con nuevos datos y documentos*, 1878. En la página 46 hay un listado de todos los profesores honorarios nombrados hasta aquella fecha.

⁸⁹ Casares documenta ampliamente este viaje, así como el amor que sintieron los españoles por la obra del compositor italiano, correspondido ampliamente por el mismo. E. Casares Rodicio: “Rossini...”; véase también Armando Rubén Puente: *Alejandro Aguado: militar, banquero, mecenas*, Madrid, Edibesa, 2007, pp. 362-366 y Arnaldo Fraccaroli: *Rossini*, Barcelona, Luis de Caralt, 1944, pp. 296-299.

protectora, sin cuyo poder sentían una especie de orfandad. Por otra parte, el compositor representaba el esplendor de la música en las catedrales y se mantenía fiel a los antiguos principios, con una demostrada lealtad al rey Fernando VII, a quien, como señalábamos más arriba presentó su música en varias ocasiones, la primera tan solo tres años después de su regreso al trono.

Por otra parte, en una época de dificultades económicas causadas por las sucesivas desamortizaciones, los cabildos no podían mantener los antiguos efectivos de las capillas y la falta de formación de los músicos comenzaba a evidenciarse. No había pues relevo para Doyagüe, ni se componían obras como las suyas y, aunque Gil Sanz veía declinar la figura de este compositor⁹⁰, ésta se recuperaría ampliamente durante la plenitud del movimiento romántico.

A la muerte del compositor la decadencia de Salamanca era patente⁹¹; su célebre universidad, antaño gloriosa, carecía de figuras de la importancia de Fray Luis de León o Antonio Nebrija y la ciudad, sumida en un profundo provincianismo, necesitaba creer que tenía una gloria de carácter nacional, e incluso universal, que le devolvería su pasada grandeza. La admiración que la población sentía por Doyagüe, junto con la idea de que éste había rechazado la fama y la posibilidad de situarse en otros lugares para vivir en su ciudad natal, le convertían en apto para representar este papel⁹². A partir de esta idea, surgiría la leyenda romántica que engrandece e inspira al músico.

⁹⁰ Así lo expresaba Gil Sanz: “La generación actual corre más a los teatros que a los templos; por eso no se edificarán ya suntuosas basílicas ni se compondrán misas como las de Doyagüe”, y a continuación añadía: “¿Será esta la causa de que haya muerto oscurecido, de que el olvido empiece a tender su velo sobre tan ilustre nombre?”. A. Gil Sanz: “Biografías españolas...” p. 103.

⁹¹ Por estas fechas Salamanca no llegaba al 6% de la población de la provincia, mientras que en 1786 pasaba del 10%. A finales de 1844 se suprimía la Facultad de Medicina, por lo que Álvaro Gil se expresaba diciendo “huyeron ya los días de gloria para Salamanca, ahora gime bajo el peso de la decadencia [...] la ciudad famosa por las ciencias tiembla y recela el fallecimiento de su nombrada universidad”. Ricardo Robledo: “La Universidad de Salamanca en la crisis del Antiguo Régimen: textos olvidados de Álvaro Gil”, *La Universidad contemporánea Miscelánea Alfonso IX, 2000*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 87-126.

⁹² Esta idea está contenida en numerosos escritos, tomamos como ejemplo un fragmento de un poema que se leyó en el homenaje que tributó a Doyagüe el Ayuntamiento salmantino. “Sólo un hombre eminente, esclarecido / luz de su patria y de su cuna gloria, / podrá legar en los tiempos que alcanzamos / corona brillantísima a la historia”. Santiago Diego Madrazo: “A la memoria de D. Manuel Doyagüe”, *El Salmantino*, 29-IV-1843.

Conclusiones

A pesar de la indudable calidad de su música, la amplia proyección de la figura de Doyagüe no parece deberse exclusivamente a su habilidad como compositor. Nos encontramos ante uno de los últimos maestros de capilla del Antiguo Régimen, cuando las catedrales disponían de abundantes recursos y organizaban solemnes ceremonias llenas de música dirigidas por hombres del prestigio de Doyagüe. Por ello, el célebre compositor evocaba el esplendor pasado, que añoraba un sector de la población.

Por otra parte, Doyagüe era para los salmantinos el personaje ilustre que devolvía a la ciudad la importancia de siglos atrás, cuando Salamanca tenía en sus calles a los principales pensadores de las letras y las artes. En una época de decadencia, especialmente de la universidad, este “catedrático”⁹³ equiparado a Mozart, conseguía que su música religiosa se apreciase incluso en el Vaticano. A pesar de ello, renunciaba a la fama y honores que le habrían correspondido para encontrar la inspiración en la belleza de su ciudad natal.

Los sentimientos profundamente “románticos”, que traslucen algunas composiciones de Doyagüe, eran difíciles de situar en un sacerdote de carácter retraído dedicado exclusivamente a la música sacra. Por ello, apoyándose en el carácter penitencial del salmo *miserere*, surge una leyenda de origen tradicional, que “humaniza” al compositor y justifica su gran inspiración. La historia conjuga elementos presentes en otras leyendas románticas y ha sido utilizada por escritores salmantinos, como Matilde Cherner o Mariano de Santiago Cividanes, para crear variantes noveladas. Algunas de ellas parecen inspiradas en piezas literarias decimonónicas como *Margarita la tornera*, de José Zorilla.

En general, la mayoría de los escritos analizados hacen referencia al compositor en términos más o menos novelados, e inciden en la idea de que su fama debería haber sido aún mayor, pues Doyagüe, “modesto en demasía,

⁹³ Una buena parte de las publicaciones antiguas afirman que Doyagüe ganó por oposición la cátedra de música de la Universidad de Salamanca. Sin embargo, los datos desmienten esta información: Doyagüe fue sustituto de la cátedra entre los años 1781 y 1789, pero nunca llegó a tener el puesto en propiedad. La presencia de Doyagüe en la sustitución de la cátedra se refleja en los libros de cuentas de los cursos correspondientes (Salamanca, Archivo de la Universidad, AUS 1461 a 1471). En el libro del curso 1790-1791 consta: “No se hace mérito de sustituto de esta cátedra por haber resuelto la universidad que no le (sic) haya por justas causas que para ello tuvo”. AUS 1472, f. 40v. Evidentemente, Doyagüe desistió del empeño al haber obtenido el magisterio de capilla en 1789 y ver que la lucha por la cátedra era inútil. Véase también Dámaso García Fraile: “El maestro Doyagüe (1755-1842), lazo de unión entre la tradición universitaria salmantina y el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XIV, 1991, pp. 77-83.

si más apegado hubiera sido a los mundanos intereses, más se habría extendido su nombre por todo el mundo civilizado”⁹⁴. Y tal era su desapego de la celebridad, que en algunos testimonios ni siquiera había querido enviar a Rossini el *Miserere* que éste supuestamente le pidió, algo que tuvieron que hacer a escondidas sus amigos⁹⁵.

La posible relación entre el compositor salmantino y Rossini, a que hacen referencia numerosas publicaciones, es parte de la mitificación construida sobre la figura de Doyagüe. Sin embargo, aunque parece improbable, si comparamos la biografía de ambos compositores se llega a la conclusión de que Rossini pudo conocer la música de Doyagüe, al menos a partir de la distinción que ambos recibieron simultáneamente por parte del Conservatorio de Madrid en 1831. Tampoco podemos descartar el hecho de que Doyague y Rossini mantuvieran correspondencia, aunque no hemos encontrado ningún dato fiable sobre este aspecto.

A pesar de la insistencia de los testimonios analizados, Doyagüe no parecía “huir de la fama” sin ninguna ambición profesional, pues trató de promocionar su música en la corte, enviando su música a Fernando VII. Por otra parte, estos hechos nos hacen pensar en la ideología conservadora del maestro, más que en la búsqueda de un acomodo en la corte a una edad ya avanzada. A pesar de ello, la valoración de Doyagüe estuvo por encima de las tendencias políticas, como muestran los numerosos elogios que recibió.

⁹⁴ Esta alusión se encuadra en los comentarios que aparecen sobre la música que se había interpretado en la Catedral salmantina durante la Semana Santa. *Eco de Salamanca*. Año I, nº 7, 11-IV-1858, p. 55.

⁹⁵ Bajo el seudónimo de Cástor y Pólux, apareció en la prensa salmantina un artículo publicado previamente en *El Español*, cuyo ejemplar no hemos encontrado. En él se insertaba una biografía de Doyagüe y se reflejaban las ideas que hemos señalado en el texto.