



JOSÉ LÓPEZ-CALO

*Centro de Investigación de Música Religiosa Española
Santiago de Compostela (España)*

Un gran proyecto musicológico hispano: la edición de las obras del compositor cubano Esteban Salas

El autor de este artículo realiza una valoración del Proyecto de edición de la obra completa del compositor cubano Esteban Salas Castro. Hasta la fecha, ya han salido publicados los siete primeros volúmenes de lo que será un total de diez.

The author of this article assesses the publication of the complete works of the Cuban composer Esteban Salas Castro. To date, the first seven volumes of a total of 10 have already been published.

El proyecto

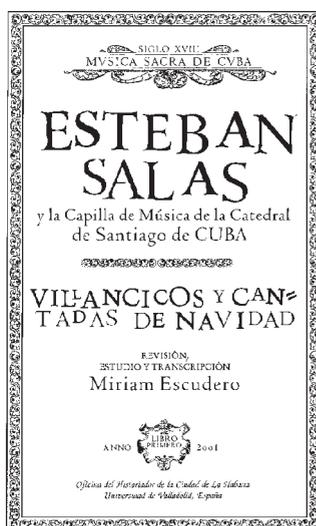
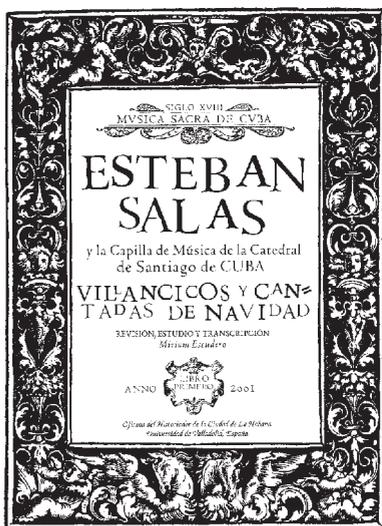
Una venturosa colaboración entre una joven musicóloga cubana y el Departamento de Musicología de la Universidad de Valladolid, con el patrocinio de varias instituciones, españolas y cubanas, entre las que deben mencionarse en particular el arzobispado de Santiago de Cuba y Caja Duero, ha dado origen a una de las más importantes publicaciones de la musicología hispánica de los últimos tiempos. Un proyecto que creo merece un comentario, que sirva para dar a conocer una obra que debiera estar en las bibliotecas de todos los centros musicales de España e Hispanoamérica, e incluso en las de quienes se dedican, o nos dedicamos, a la recuperación y estudio de nuestra música histórica.

Ese comentario debe comenzar por rendir público homenaje de gratitud a quien, en verdad, es el alma de todo el proyecto y que hizo posible el milagro de su realización: la Dra. María Antonia Virgili, catedrática de Musicología en la Universidad de Valladolid, que fue quien dio los pasos necesarios para que un proyecto que parecía imposible llevar a cabo, el de la publicación de este *magnum opus*, se convirtiera en espléndida realidad. Y también a la autora, la Dra. Miriam Escudero, a quien tuve el honor y la satisfacción de conocer en un congreso internacional en Venezuela, hace ya unos años, y que en esta extensa obra realizó un trabajo modélico en todos los órdenes.

Digamos, antes de seguir adelante, que el compositor cuya obra se comenta en estas notas, Esteban Salas Castro, nació en La Habana el 25 de diciembre de 1725, que en 1763 fue nombrado maestro de capilla de

la catedral de Santiago de Cuba, cargo que conservó toda su vida, y que murió en esta ciudad el 14 de julio de 1803.

La obra total, según manifiesta la autora en la presentación del proyecto, constará de diez volúmenes, de los que hasta ahora van publicados siete, que, aun a falta de los últimos tres, permiten formular ya conclusiones suficientemente seguras como para poder hacer el presente comentario. La edición está a cargo de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y de la Universidad de Valladolid. Los volúmenes están magníficamente impresos en tamaño DIN A-4, en papel ahuesado de alto gramaje, encuadernados con cubiertas en cartulina fuerte y lujosas portadas enmarcadas en cenefas de dibujos e impresas a dos colores. Se presenta el facsímil, en blanco y negro, de las dos portadas, exterior e interior, del primer volumen a modo de ilustración gráfica.



El contenido de los siete volúmenes hasta ahora publicados es, según las respectivas portadas, el siguiente:

- Vol. 1. Villancicos y cantadas de Navidad.
- Vol. 2. Cantus in honore [sic] Beatae Mariae Virginis.
- Vol. 3. Villancicos y cantadas de Navidad.
- Vol. 4. Passio Domini nostri Jesu Christi.
- Vol. 5. Villancicos y cantadas de Navidad.
- Vol. 6. Officium defunctorum et Missae.
- Vol. 7. Varia litúrgica.

Cada volumen lleva al comienzo, tras la portada interior, la reproducción de un cuadro religioso de algún pintor cubano, o de una imagen sagrada que se conserva en Cuba, siendo la mayoría de José Nicolás de la Escalera (1734-1804). En la hoja siguiente tienen, todos los volúmenes, la dedicatoria: *Soli Deo gloria*. Siguen los agradecimientos, tanto personales como institucionales, etc.

El primer volumen lleva una “Presentación” del Dr. Eusebio Leal Spengler, Director de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, y una Introducción de la Profesora María Antonia Virgili Blanquet.

El Dr. Leal, tras expresar su satisfacción por poder presentar la obra de Miriam Escudero, escribe:

No se trata sólo de premiar la labor erudita y el análisis preciso de los documentos y partituras, lo cual ya sería mérito suficiente. Es algo más: una aproximación íntima al alma del compositor que supo colmar de gratificante espiritualidad el ocaso del siglo XVIII, gracias a su desempeño —entre 1765 y 1803— como maestro de capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba.

Y continúa así, tras aludir al legado artístico de Esteban Salas:

Sirva para despertar —o llamar a la vida terrena— el alma que habita entre nosotros, cuyo paso breve y sigiloso despierta en la noche a quienes, aun luego de tantísimo tiempo transcurrido, sentimos la indescriptible emoción de sus composiciones.

De la introducción de la Dra. Virgili, en que resume la historia del proyecto y menciona los principales patrocinadores, creo deber destacar el siguiente párrafo, por lo que significa para la recta apreciación de esta obra:

Conocer la trayectoria histórica de la música que ha sido compuesta para el servicio de la liturgia, ahondar en las relaciones estilísticas que los compositores establecían con los lenguajes artísticos de su época, estudiar la recepción que de estas obras hacían los fieles que participaban de la liturgia y volver a escuchar en la actualidad aquellas músicas, cumple, sin duda, una función musicológica importante; pero no lo es menos la de permitirnos reflexionar sobre los mecanismos creativos que las inspiraron.

La propia Miriam Escudero centra el proyecto en el conjunto de iniciativas llevadas a cabo para redescubrir la música religiosa de Cuba, a partir ya del libro de Alejo Carpentier, de 1946, que fue el primero que dio noticia de Esteban Salas, siguiendo por Pablo Hernández Balaguer (1986) y otros investigadores. No lo dice ella, pero el presente proyecto no es solamente la culminación de la obra de aquellos pioneros, sino la de ella misma, que lleva mucho trabajado y publicado, con el fin de sacar a la luz los tesoros artísticos que crearon las dos catedrales cubanas, y aun otras iglesias.

Todos los volúmenes contienen, antes de la edición de las partituras musicales, las habituales introducciones acerca del sentido de las composiciones, fuentes donde se encuentran, notas críticas de la edición, etc. Antes de cada composición se publican los facsímiles de sus originales, incluidas las páginas de título, en reproducciones fotográficas en blanco y negro.

Las obras en latín

Contenido

Las comento en primer lugar porque, a mi juicio, son las más originales e interesantes, aparte de que la música en latín de los compositores hispánicos de los siglos XVII al XIX es la menos conocida y estudiada en los libros y artículos recientes sobre la música hispánica de los siglos preteritos, ya que los villancicos de Navidad han sido, y siguen siendo, objeto de numerosas tesis doctorales y otros estudios parecidos. Estas obras en latín ocupan, como se ha visto, los volúmenes 2, 4, 6 y 7. Vamos a describir más en detalle el contenido de cada uno.

El volumen 2 incluye, según el índice, “verso, himno, letanías, cántico y antífonas”, que comprenden las siguientes composiciones: el “verso aleuyático” *Assumpta est*, el himno *Ave maris stella*, dos letanías, un magnificat, cuatro salves y dos motetes sobre el mismo texto, *Tota pulchra es, María*.

El título del volumen 4, “*Passio Domini nostri Jesu Christi*”, podría inducir a error. Es verdad que incluye las “pasiones” del domingo de Ramos y del miércoles y viernes santos, pero en realidad contiene música de toda la Semana Santa, que además de esas tres pasiones incluye otras partes de la misa y demás ceremonias de esos días santos en polifonía: “versos” de la procesión del domingo de Ramos, tres “lamentaciones” del jueves santo —que se cantaban la víspera, el miércoles por la tarde, por lo que en los manuscritos, y consiguientemente en esta edición, figuran como pertenecientes a la “*Feria IV Majoris Hebdomadae*”—, la antífona del miserere *Christus factus est pro nobis* y otras composiciones menores.

El volumen 6 comprende dos oficios de difuntos, uno de ellos más completo, pues incluye, además del responsorio *Subvenite*, tres “lecciones”, mientras el segundo se limita a otras versiones de dos de las “lecciones”; una misa de difuntos completa; y, finalmente, una “Misa de Navidad” y una “Misa en sol menor”.

El contenido del séptimo volumen se puede dividir en dos partes: la primera contiene música para las vísperas: además de la invocación inicial, *Deus, in adiutorium meum intende*, hay once salmos, entre los que se incluyen también tres de los maitines de Navidad, dos magnificats y un

himno; la segunda está dedicada a diversas composiciones menores - motetes, versos, etc.

La música

Se puede decir que abarca todos los géneros musicales en uso en nuestras catedrales durante el siglo XVIII, desde la más austera polifonía hasta el más puro belcanto. Esto es verdad en un modo general; pero habría que matizarlo, a fin de no hacer creer realidad una cosa que no lo es. En efecto: una buena parte de sus composiciones son a tres voces, tiple, alto y tenor, con acompañamiento, que tiene, en general, la misma textura rítmica que las demás voces.

Estas composiciones a tres voces propenden a la homorritmia, en acordes verticales, y, por tanto, son de estructura musical sencilla; pero algunas no solamente tienen pasajes en contrapunto imitativo, que esto existe, en mayor o menor grado, en casi todas, sino que están compuestas, en buena parte, en ese estilo musical.

Las solísticas, de tipo belcanto, son relativamente pocas, y aun en ellas las que tienen sus melodías construidas en estilo virtuosístico son escasas. Incluso en las lamentaciones de Semana Santa, donde tradicionalmente, ya desde mediados del siglo XVII, los compositores hispánicos vertían los más extremados recursos de su fantasía para crear impresionantes melodías de grandes dificultades técnicas, no se excede Salas demasiado; por supuesto, la primera lamentación del miércoles, con la que daban comienzo las grandes celebraciones musicales del “Triduo Sacro” de la Semana Santa, la compone para toda la capilla de que él disponía: cuatro voces reales, dos violines y acompañamiento, pero tiene también algunos fragmentos o pasajes a solo o a dos voces. Las otras dos son, una a solo y otra a dos voces; pero incluso en ellas Salas es bastante parco en adornos y pasajes en notas rápidas; tan sólo en la segunda, *Vau. Et egressus est a filia Sion*, a solo de tenor con dos violines y acompañamiento, tiene melodías algo más ornadas, como sucede también en algunos pasajes de las otras dos, particularmente en las letras del alefeto, pero siempre en forma y cantidad moderadas.

Tiene pocas composiciones a más de cuatro voces, y aun en estos casos no pasa de las cinco o, a lo sumo, seis voces. Es, en este sentido, notable la primera lección de difuntos, *Parce mihi, Domine* (vol. 6º, pág. 113), “a 3 y a 5 voces con violines”, que en realidad es para un primer coro a dos voces (tiple y alto), un segundo coro “a cuatro”, pero con solas tres voces vocales (tiple, alto y tenor), pues el bajo, aunque figura como “bajo de 2º coro a 5”, es instrumental; dos violines y “bajo general a 5”. No tiene ninguna composición a más de seis voces. Pero en esas que él dice que son

a 5 o a 6 voces no siempre se trata de voces reales, sino que a veces define las voces como “tiple (alto, tenor) de 1° y de 2° coro”, con una sola melodía por voz, con lo que se convierten en obras a tres o cuatro voces reales. En todo caso, parece evidente que, aun en las que escribe los dos coros como independientes, no se trata de obras policorales en sentido estricto, en que cada “coro” se colocaba en distinto lugar del templo, sino que todos los cantores cantaban unidos, formando un solo grupo, aproximadamente como hoy sucede en las actuaciones, tanto en concierto como en el culto, con las obras para solistas y coro.

Es notable el caso del *Pange lingua* del Jueves Santo (vol. 4°, pág. 217), que lo compone en compás ternario (3/4), según la mejor tradición hispánica de los himnos. Es el único que compone en ese compás, pues los demás himnos están en compás binario –compasillo o 2/4–; más aún: es la única composición que está íntegramente en compás ternario.

Comentario

La impresión general que causa la lectura de estas composiciones en latín, y que se sobrepone a cualquiera otra, es la de la profunda religiosidad que rezuman. Son, ciertamente, obras relativamente sencillas, si se las compara con otras contemporáneas suyas provenientes de otras catedrales. Indudablemente ello fue debido a la escasez de recursos con que contaba esa catedral, que hacía que la capilla de música, en tiempos de Salas, constase, en el mejor de los casos, de unos seis cantores –quizás uno o dos más, a lo sumo, y a veces, y durante largo tiempo, con menos todavía–, dos violines, un bajón o violón, arpa y órgano. Sólo en una composición, la primera misa de difuntos (vol. 6°, pág. 165), tiene también dos flautas. De notar, a propósito de esta misa que incluye las flautas, que se trata de una de las obras más profundas y estrictamente religiosas y litúrgicas de todas las de su autor. Esa sensación de profunda e íntima religiosidad se nota desde el comienzo mismo de la misa, en el introito, que está escrito en una sucesión de sonoros acordes largos y tenidos; incluso el pequeño fragmento –cinco compases– en que los dos tiples tienen partes a solo, lo hacen en rigurosa imitación y sin apenas ornamentos melódicos; y tiene pasajes que, literalmente, impresionan por su austeridad, propia de una misa de difuntos; por ejemplo el verso del gradual *In memoria aeterna erit iustus*, a tres voces solas, sin acompañamiento, en estricta polifonía pura en contrapunto imitativo.

Entre las formas musicales que creo más dignas de destacar están los dos motetes con texto de la secuencia del Corpus, *Dogma datur christianis* y *Ecce panis angelorum* (vol. 7°, págs. 261 y 271), compuestos, con toda evidencia, para servir en la procesión del Corpus y concebidos como un *unum*, con

unos mismos criterios estéticos y técnicos. Ambos son, en efecto, a seis voces reales, en dos coros (tiple, alto, tenor-tiple, alto, tenor), dos violines y acompañamiento. Son las únicas obras compuestas para esta formación de las voces. La segunda tiene algunos pasajes solísticos, que faltan por entero en la primera; pero, en conjunto, son dos obras de contenido y forma iguales; ambas muestran haber sido trabajadas con particular cuidado, pues incluso en las partes estrictamente corales éstas no están compuestas en acordes verticales homorrítmicos, como sucede en tantas otras obras de este autor, sino con libertad e independencia de las voces: seis melodías que cantan simultáneamente; ambas tienen también pasajes rigurosamente imitativos. Son, en conjunto, dos obras maestras, dentro de su brevedad.

Otro grupo que suscita particular interés son algunas de las composiciones marianas, en particular las cuatro *Salve Regina* y los dos motetes *Tota pulchra* (Vol. 2º, págs. 193 y ss). La primera *salve*, “a solo y a cinco voces y continuo”, no ofrece particularidades dignas de reseñarse; pero ya la segunda, “a doble coro, cuatro voces a solo y tutti, y continuo”, es diversa. Desde luego, lo de que sea “a doble coro...” es relativo y no pasa de ser una manera de concebir y explicar la obra, porque en realidad es a cuatro voces y acompañamiento. Independientemente de eso, lo que importa es que, si bien tiene pasajes en acordes verticales, empezando por el comienzo, tiene luego otros más expresivos, aunque las melodías se mantienen siempre en unos valores rítmicos moderados. Las grandes innovaciones comienzan con la tercera, de nuevo “a doble coro, a cuatro voces, a solo y tutti, y continuo”, que, como en la anterior, no se corresponde con la realidad, ya que es, también ella, simplemente, a cuatro voces y acompañamiento —pero los acompañamientos son dos, órgano y “bajo acompañamiento”—, aunque las cuatro voces tienen la anotación de que son para “1º y 2º coro”. La diferencia con las dos *salves* anteriores está, no tanto en las rápidas figuraciones melódicas de la invocación, *Salve* —repetidas en todas las voces, que entran sucesivamente en forma imitativa—, sino en la concepción, un poco dramática, de la obra, con clara intención de que la música intensifique los afectos y expresiones del texto. Estas novedades se acentúan en la cuarta, tanto por lo que se refiere a figuraciones melódicas como a la intención de expresividad en la polifonía.

Pero deseo dejar bien claro que, aunque de lo dicho pudiera deducirse que el sentido religioso de estas *salves* descendía un poco en las dos últimas, eso no es así, al menos a mi juicio. De hecho, y si me fuera dado expresar mi opinión y gusto personal, la que más me gusta, es la tercera, que me parece una auténtica obra maestra, perfecta en todos los órdenes, y profundamente religiosa. Son, de todas formas, cuatro obras que bien

merecerían reponerse en el uso de algunas capillas o coros, o bien grabarlas en disco.

Los dos motetes *Tota pulchra* son, de nuevo, dos auténticas joyas de la música religiosa y litúrgica. Compuestos ambos para solos-coro, a cinco voces reales, los dos están concebidos en el mismo estilo expresivo de las dos últimas salves, con las que tienen un visible parentesco.

Un último comentario a propósito de una obra concreta: la misa de Navidad (vol. 6º, pág. 217). Cualquiera, al ver su título, podría creer que iba a encontrarse con una más de las habituales “Misas de pastorela” navideñas, en compás de 6/8, etc., cuando en realidad se trata de una misa compuesta según los mismos parámetros de las demás composiciones latinas de este autor. Y muy bella. Ya desde la entrada misma del primer *Kyrie*, con el *tempo* marcado “largo”, en sonoros acordes verticales, y el *Christe* con dos voces entrando en imitación, a las que responde el coro con un amplio, espléndido, *Christe, eleison*, todo en esta misa respira devoción profunda, incluso en los pasajes solísticos, y mucha belleza. Se trata, también en este caso, de una auténtica obra maestra.

Las obras en castellano

Constituyen un repertorio del todo diferente del latino. Es habitual, en los estudios sobre música sagrada, diferenciar entre música “litúrgica” en latín y música “religiosa” en castellano. También Miriam Escudero hace repetidas veces esta distinción, e incluso llega a contraponer claramente los dos tipos de música cuando, hablando, en la página 22 del primer volumen, de las obras de Esteban Salas grabadas en disco por el coro “Exaudi”, de Cuba, dice que esas obras pertenecían “tanto a su repertorio litúrgico como al no litúrgico”.

Efectivamente, las obras de estos tres volúmenes en castellano tienen bien poco parecido con las de los otros cuatro. Ante este hecho cabría preguntarse por el origen de esta música en general, y concretamente respecto de las obras de Esteban Salas. Éstas, desde luego, no pueden comprenderse sino en el contexto de la música hispánica de los últimos decenios del siglo XVIII. Desgraciadamente, el estudio de este proceso, es decir, de cómo se llegó a este tipo de música en que están escritas estas obras de Salas, no ha sido hecho todavía, pues las numerosas tesis doctorales, artículos, etc., que sobre este tipo de música se han publicado se limitan, casi sin excepción, a las obras de un determinado autor, sin intentar, en modo alguno, una visión de conjunto, de comparación con las de otros compositores, coetáneos o anteriores.

Tampoco aquí lo voy a hacer, por supuesto, ya que un tal estudio estaría fuera de lugar, aparte de que ocuparía un espacio demasiado amplio.

Pero sí creo deber decir que el hecho es que a lo largo de todo el siglo XVIII, desde que, en los primeros años de ese siglo, se abandonó la música “antigua”, la del siglo XVII, y se introdujo la “moderna”, con un nuevo tipo de melodía, nuevos instrumentos y hasta nueva concepción de la composición y de la relación mutua entre las voces, la música en castellano incorporó numerosos elementos de la italiana, tanto de la ópera como de la música de cámara y de otros géneros.

Pero es importante añadir que, no obstante esa importación de elementos foráneos, la música que a partir de entonces se creó, tanto en España como en Hispanoamérica, no era simple copia de aquélla, sino que nuestros compositores crearon un estilo propio, del todo personal, diferente, en muchos aspectos, incluso importantes, de cualquiera otra música europea del momento. Y, por una simbiosis no siempre fácil de explicar, pero del todo real, las prácticas peninsulares eran inmediatamente copiadas y utilizadas en Hispanoamérica, y hasta hay datos que inducen a creer que se verificaba también, en alguna manera, el proceso inverso.

Esto mismo sucede con las obras de Esteban Salas publicadas en estos tres volúmenes: podrían pasar, íntegramente, por obras de cualquier maestro de capilla peninsular y son, en definitiva, un fiel exponente de lo que eran estos villancicos hispánicos en los últimos treinta años del siglo XVIII.

La música de los villancicos de Salas es, pues, en sustancia, del todo igual a la que se componía en cualquiera otra catedral hispánica en su tiempo. Sí hay, en cambio, una diferencia, y grande, entre estos villancicos y cantadas de Esteban Salas, mejor dicho, de la catedral de Santiago de Cuba, y los, y las, que solían componerse, por nombrar algunas catedrales concretas, en Burgos, Sevilla o Santiago de Compostela. Pero esta diferencia no es debida a los compositores ni a ningún criterio estético o artístico, sino a una razón bien diversa: los medios humanos, de voces e instrumentos, que una u otra catedral tenía, originada por su situación económica; de hecho esa misma diferencia existe por igual entre las catedrales españolas; porque ni todas las capillas catedralicias de Castilla eran como la de Burgos, ni las de Andalucía como la de Sevilla o las de Galicia como la de Santiago, como tampoco Huesca o Albarracín eran Zaragoza, etc., etc.

En efecto: estos villancicos de Salas son, en su mayoría, para solas cuatro voces, dos violines y acompañamiento. Y lo son también los de kalenda, cuando para éstos en la península se echaba mano, incluso en catedrales menores, de todos los elementos de la capilla, tanto vocales como instrumentales, y hasta se contratava para ellos a músicos de fuera, por lo que estos villancicos de kalenda suelen ser para un mayor número de voces e instrumentos que los que se componían para interpretarse luego en los maitines.

Todo eso es perfectamente comprensible a causa de los pocos medios de que el Cabildo de aquella catedral disponía, a que ya se aludió. En cambio, hay dos aspectos de los villancicos de Salas que sí sorprenden no poco: su número y el desequilibrio relativo entre los de kalenda y los demás.

El número parece escaso, aun admitiendo que algunos se habrán perdido, y quizá más que algunos, como sucede en todas las catedrales y con casi todos los maestros; en cambio, el segundo aspecto es menos comprensible y exige una breve explicación, en base a la historia misma de estas composiciones.

Desde que fray Hernando de Talavera iniciara en Granada la práctica de sustituir los responsorios litúrgicos de los maitines de Navidad por “cancioncillas” en castellano, como las llama su biógrafo, a fin de que los neoconversos del mundo árabe entendieran mejor el significado de esa fiesta, y que muy poco después esa práctica se hiciera universal en toda España, esos villancicos eran siempre, al menos, ocho en cada celebración, en vez de los ocho responsorios a los que sustituían. Sólo más de un siglo después se introdujo la práctica de componer también uno para la hora de “prima”, con la que comenzaba propiamente el oficio de la Navidad; en un momento determinado de esa “hora litúrgica” se leía el “martirologio” o “kalenda” (de “kalendarium”-calendario), y en él se anunciaba el Nacimiento del Señor; en ese momento se comenzó, hacia finales del siglo XVI o comienzos del XVII, a añadir un nuevo villancico a los ocho de los maitines; y puesto que, en cierto modo y con toda verdad, en ese momento daban comienzo las celebraciones de la fiesta de Navidad, esos villancicos “de kalenda” adquirieron una solemnidad particular, y, por tanto, también una complejidad, en medios expresivos e interpretativos, en extensión, etc., mayor que los usados en los villancicos de los maitines. De hecho, ya en los villancicos de Gaspar Fernández, en los comienzos del siglo XVII en Méjico, aparece este hecho.

Al margen de eso, y siempre dentro de esa diferencia entre los villancicos de Salas y los de otros maestros, de las más varias catedrales, es habitual, en las colecciones que se conservan de villancicos del siglo XVII, y mucho más en las del XVIII, que cada villancico lleve expreso el momento litúrgico que debía desempeñar, en concreto los de la noche: “1° del 1° nocturno”, etc.

Nada de esto se encuentra en los villancicos de Esteban Salas, si se exceptúan los de kalenda. Los demás se limitan, casi sin excepción, a la anotación en la portada: “Navidad, año de...” Tan sólo hay las siguientes excepciones: *Qué noche* (vol. I, pág. 386), que lleva añadido en la portada: “Primero de la noche”; y tres de los publicados en el volumen quinto:

Un musiquito nuevo (pág. 291), que lleva añadido en el papel de “bajo general”: “Villancico de segundo nocturno”; *Cándido corderito* (pág. 311), que lleva añadido en los dos violines y en el “bajo general”: “Villancico de tercer nocturno”; y *Qué dulce melodía* (pág. 371), que lleva en la portada la anotación, que parece del copista original: “3^o”.

Todo ello parece que permite sacar una conclusión: que quizás en Santiago de Cuba no se cantasen ocho villancicos cada noche de Navidad, sino solamente uno en cada uno de los tres nocturnos, y quizá ni siquiera tantos, sino, a lo mejor, uno solo, al menos en varios años, y que, en cambio, se cantaba siempre el de kalenda o de “prima”. Esto explicaría que ninguno tenga la indicación de número de orden dentro de los nocturnos, y ni siquiera, salvo esas dos excepciones, la de los nocturnos.

Pero hay otro hecho sorprendente, en las obras de Salas, y por tanto en la catedral de Santiago de Cuba, respecto a la celebración de la Navidad, que quizás ayude a aclarar este enigma: que, como ya queda dicho, se conservan tres salmos de Navidad puestos en música polifónica por Salas, y precisamente los segundos de cada uno de los tres nocturnos: *Caeli enarrant gloriam Dei* (del primer nocturno), *Deus, iudicium tuum Regida* (del segundo) y *Cantate Domino canticum novum* (del tercero). Porque en ninguna otra catedral española o americana se cantaban en polifonía ninguno de los salmos de maitines, sino que todos, sin excepción, se cantaban a canto-llano.

Sin duda, pues, estamos ante un ordenamiento litúrgico propio de la catedral de Santiago de Cuba, que explicaría el hecho sorprendente de que, según se desprende de los datos conocidos, en ella se cantaban, en los maitines de Navidad, menos villancicos de lo que era habitual en todas las demás, de España y de América, y, en cambio, y seguramente que en compensación, se cantaban en polifonía esos tres salmos. Todo ello, de nuevo, nacido con toda seguridad de la situación económica de la catedral, que no le permitía tener una capilla de música poderosa, con lo que se vieron obligados a sustituir los villancicos, que exigían más medios de los que la catedral podía disponer, por los salmos, que eran mucho más sencillos, a 3 voces, dos violines y órgano, compuestos, básicamente, en forma vertical, de simple armonización.

Una última observación, meramente formal, respecto de la música: las cantadas. Mientras, como norma general, las cantadas o cantatas solían ser para un cantor solista y constaban de varias partes, con alternancia de recitados, arias, etc., Salas da el título de cantadas también a composiciones a cuatro voces y, por añadidura, algunas cantadas no se diferencian demasiado de los villancicos. Se trata de dos detalles sin mayor importancia, pero que creo debían quedar consignados.

Pero hay un aspecto de estas composiciones en castellano que sí creo deber resaltar, pues afecta a todas o casi todas: los textos. Aparte de que en cada volumen la autora presenta una larga introducción acerca de los textos de cada villancico que en él publica, tiene, en la introducción al primer volumen (págs. 28ss) unas observaciones generales que creo deber comentar. Desde luego hay que afirmar ante todo que, como ella misma dice en la página 28, no se conoce con seguridad quién fue el autor de los textos. Pero no sé yo hasta qué punto será verdad lo que dice Pablo Hernández Balaguer y que Miriam Escudero parece hacer suyo: que Salas es también el autor de los textos de sus composiciones. De hecho, ella misma con gran objetividad reproduce unas frases en que el propio Balaguer desconfía de que eso sea verdad, al menos respecto de algunos villancicos en concreto.

Hasta cierto punto esto es indiferente, pues no afecta al aspecto de que quiero hablar, y con toda seguridad seguirá debatiéndose, como la propia autora afirma en la misma página 28. Sí creo, prescindiendo de quién haya sido el autor, deber expresar mi opinión sobre los textos en general, que es un poco negativa, pues estos textos me parecen, en buena parte, de poca calidad literaria. Ciertamente que en ellos se descubre que el autor, o los autores, tenía, o tenían, una más que mediana facilidad para versificar; pero los conceptos y el lenguaje de esos textos me parecen hartamente prosaicos y que, realmente, no podían inspirar mucho la fantasía creadora del compositor.

Y, finalmente, una constatación importante: prácticamente todos los villancicos que se conservan son a la Navidad. La única excepción es *Los bronces se estremezcan* (vol. IV, pág. 301), que, según Miriam Escudero, es a la Pasión, aunque los papeles originales no expresan ese detalle. También se podría citar como excepción la anotación que tiene en la portada el villancico *Claros luces* (vol. I, pág. 55), que es, sí, para la Navidad, pero que lleva en la portada, añadida, esta nota: “Tiene también letra para el Rosario”. Es verdad que faltan todavía dos volúmenes por publicar, y que quizás en ellos aparezcan villancicos para otras fiestas. Pero no deja de ser sorprendente que los de estos tres volúmenes hasta ahora publicados sean todos a la Navidad, y que, aun en éstos, existan esas anomalías respecto a lo que se hacía en otras catedrales, por lo que, al menos ateniéndonos a los datos hasta ahora conocidos, habrá que concluir que en la catedral de Santiago de Cuba no se usaba cantar villancicos en otras fiestas, y concretamente, y sorprendentemente, durante la procesión del Corpus. Parece pues lógico preguntarse si esto no pudiera tener alguna relación con lo ya expresado: que posiblemente en esa catedral se cantaba, en cada función navideña, un número menor de villancicos de lo estilado en las

otras catedrales hispánicas, tanto de la península como de Méjico, Bolivia, Venezuela, etc. En cambio, es más que probable que los dos motetes del Corpus, ya reseñados, hayan sido compuestos para cantarse precisamente en la procesión del Santísimo.

Como juicio de conjunto tendría que volver a lo dicho al comienzo de este apartado: que se trata de una música del todo diversa de la compuesta sobre texto latino. Y si bien los juicios estéticos son siempre subjetivos, creo deber confesar abiertamente que esta música en castellano me parece de calidad inferior a la latina; es decir, que estos villancicos-cantadas me parecen menos bellos, y desde luego menos religiosos y devotos, que los motetes, misas e incluso salmos del mismo autor. Se trata, desde luego, de un juicio personal, y por tanto subjetivo, que, con toda seguridad, no coincidirá con el de otras personas, que sin duda tengan o puedan tener más autoridad para juzgar de todo esto que yo; y, desde luego, estoy bien dispuesto a recibir y aceptar cualquiera opinión en contrario, para, si me convencen sus argumentos, cambiar de manera de pensar; tan sólo manifiesto, con toda honradez, la impresión que yo saqué de la lectura de estas partituras.

Conclusión

Conclusión o, quizá mejor expresado, juicio de conjunto. De la música, y también de los textos, ya queda dicho lo esencial, tanto de la latina como de la castellana, porque, desde luego, quedan numerosos detalles que fui anotando según iba leyendo las obras, pero que no creo indispensable reflejar aquí, también para no hacerme demasiado extenso.

Sí creo deber expresar mi opinión del conjunto de la obra o, si se quiere, del proyecto; es decir: no solamente de las composiciones, sino del trabajo de Miriam Escudero en particular por lo que se refiere a las introducciones que antepone a cada volumen, así como acerca de los criterios de redacción y publicación.

Y aquí sí que creo deber expresar toda mi admiración por una obra que juzgo perfecta, modélica, en todos sus aspectos.

Empecemos por las introducciones de los volúmenes, y primera de todas la del primero, en que la autora expone lo que bien podría definirse como el objetivo primario de su empresa. Su solo título lo dice todo: “Música sacra de Cuba en el siglo XVIII”; el subtítulo es más expresivo: “Rescate y difusión de un patrimonio espiritual”. No reconstruye en ella la autora la biografía de Salas, ni siquiera la historia de la capilla de música de esa catedral, temas ambos que han sido ya estudiados por diversos investigadores y de los que Zoila Gómez García hace un buen resumen

en la voz que escribió para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 9, págs. 565-568). La propia Dra. Escudero parece insinuar que los estudiará en el último volumen de la obra; en cambio, en esa introducción al primer volumen habla de la relación de Salas con el que parece que fue su maestro, Cayetano Pagueras, y de cómo se llegó a recuperar lo que se ha podido recuperar de la música que se compuso en Cuba en la segunda mitad del siglo XVIII.

Con razón dice que ambos compositores

constituyen los únicos exponentes cubanos de esa mezcla de elementos estilísticos que resulta de la apropiación de la estética musical española e italiana, y que se conserva y desarrolla plenamente en un período tardío comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX.

No sé si, en cambio, no se debería matizar la afirmación de Pablo Hernández Balaguer, que parece hacer suya Miriam Escudero, de que Salas vivía “todavía en un mundo técnica y estilísticamente periclitado”. Es verdad que para 1770, cuando Salas daba sus primeros pasos como compositor, estaba ya fraguándose en el mundo germánico el clasicismo y que pocos años después en Italia la ópera daría pasos de gigante; es verdad igualmente que también en España, en esos tres decenios finales del siglo XVIII, la música profana estaba avanzando decididamente hacia un mundo nuevo, técnica y estéticamente hablando. Todo eso es verdad; pero no lo es menos que la música religiosa, por su misma manera de ser propia y por los objetivos que, por definición, se propone, sigue unos caminos no poco distintos. Y la mejor prueba de ello son las misas, salmos, etc., de los dos grandes clásicos, Haydn y Mozart, respecto de la música profana que uno y otro compusieron.

Al margen de esa apreciación y otras similares que se pudieran hacer, hay que repetir que estas introducciones de Miriam Escudero a los diversos volúmenes constituyen un auténtico tratado de algunas de las principales formas musicales usadas por nuestros compositores religiosos, así como de la estética y, sobre todo, de la función litúrgica que sus obras desempeñaban y a la que debían servir. Con un centón a base de párrafos de esas introducciones se podría hacer casi un tratado, que no por breve sería menos interesante, para comprender mejor nuestra música religiosa de los últimos años del siglo XVIII.

Únicamente me parece que hay dos conceptos que salen mucho en las introducciones de estos volúmenes y que quizá debieran matizarse o incluso reconsiderarse.

Es el primero el calificar esta música como de barroca. Creo que no lo es, ya que las diferencias con la auténticamente barroca, la del siglo XVII, son tantas y tales, que las convierten en dos músicas, dos estilos

musicales, del todo diferentes. Para ello, y para mantenernos en la música de la América hispana, basta con comparar los villancicos mejicanos de Gaspar Fernández, que está publicando Aurelio Tello, con éstos de Esteban Salas, para constatar que pertenecen a dos mundos artístico-musicales del todo diversos. Si algún estilo artístico universal se debiera aplicar a esta música que estamos comentando creo que se debiera hablar de un cierto “pre-clasicismo”, pero entendiendo este concepto estético, no según los cánones propios del pre-clasicismo germánico, que no tendría mucha razón de ser, sino como un movimiento artístico que se había ido generando en España, producto de la fusión de la manera que los maestros españoles e hispanoamericanos tenían de concebir la música religiosa y los elementos técnicos y estilísticos de la música italiana que en los comienzos del siglo XVIII se introdujeron en España y en las naciones americanas, y que la propia Miriam Escudero define magistralmente, como ya queda dicho, como “esa mezcla de elementos estilísticos que resulta de la apropiación de la estética musical española e italiana”.

El segundo es más importante. Es la insistencia de la autora en hablar de una manera “cubana” de interpretar los más diversos aspectos o elementos constitutivos de esta música, las circunstancias en que se interpretaba, etc., hasta el punto de afirmar que el hecho de cantar el villancico de kalenda en la hora de “prima” era “típico en Iberoamérica” (vol. 1º, pág. 25).

En cierto modo es comprensible esta actitud, por muchas razones, más válidas en el caso de Cuba o de cualquiera otra nación americana de lo que pudieran ser en el caso de España cuando se habla, en tantas publicaciones musicológicas recientes, de “tipismos” compositivos de los maestros de tal o cual región española, cuando la realidad es que se trataba de un estilo único, idéntico en todas las catedrales, con la sola diferencia de las inclinaciones, manera de ser, inspiración, técnica, etc., de cada compositor. De hecho, para desmentir ese localismo musical es suficiente tener presente la movilidad de los maestros de capilla, que iban de una a otra catedral, fuera la que fuera, desde Huesca o Albarracín a Granada, o desde Madrid o Valencia a Santiago, de Madrid a Salamanca o Málaga, etc., etc., es decir, a donde quizá les pagaban más o, de todas formas, donde pudieran lograr un buen puesto de maestro, que quizás en su ciudad o en su provincia o región no podían encontrar. Y en el caso concreto de Cuba la mejor confirmación de todo esto la tenemos en quien, según las investigaciones de Alejo Carpentier y los demás estudiosos que vinieron después de él, fue el primer compositor de música religiosa en la isla, el catalán Cayetano Pagueras, que si bien llegó a considerar a Cuba como su verdadera patria, se había formado, también musicalmente, en Barcelona, emigrando a América cuando era ya un músico completo, también como compositor.

Se trata, desde luego, de apreciaciones personales, y, en este caso, de conceptos que no impiden, en modo alguno, comprender, en todo su sentido, esta música, y hasta gozar estéticamente y religiosamente con ella, pero que creo debieran reconsiderarse, para evitar juicios y opiniones a todas luces sin fundamento y que inducen a no pocas equivocaciones.

Quisiera terminar copiando los dos párrafos con los que Miriam Escudero concluye la presentación de los villancicos de su primer volumen; párrafos que hago enteramente míos y que, en más de un sentido, recogen la esencia de lo que deben ser estos esfuerzos que todos estamos haciendo para recuperar nuestra música, y que, en mi caso, dedico, con muchos recuerdos entrañables, a la memoria de ese gran músico y musicólogo español y americano que fue José Peñín, que para mí, como seguramente para otros muchos músicos y musicólogos de aquende y allende los mares, era un verdadero modelo.

He aquí, pues, esas palabras magistrales de Miriam Escudero:

Sin duda constituye un placer estético y espiritual dar a conocer este primer grupo de villancicos y cantadas de Salas. Son éstas, obras que resumen esencias, que representan lo más genuino del patrimonio musical religioso del siglo XVIII y que, pasados los siglos, se rescatan para que de nuevo puedan escucharse.

A partir de ahora el estudio de estas piezas podría arrojar luz sobre el repertorio general de este singular autor y del lugar que ocupa entre los músicos de su tiempo, que, como él, en América, bebieron de la cepa hispánica.