



## Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950

Tras trazar los antecedentes de lo que sería el germen de un movimiento asociacionista religioso, el autor se centra en su desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, siglo que supuso un cambio radical en la música religiosa así como en la vida de los músicos debido a los avatares políticos, y que pretendía la reforma de la música sagrada despojándola de elementos profanos. El primero que inició este movimiento fue Hilarión Eslava con la creación en 1852 de la "Asociación de la Lira Sacro-Hispana", llevando a cabo una importante labor de edición musical. En las últimas décadas del siglo XIX, Felipe Pedrell fundó el "Salterio Sacro-Hispano" y la "Asociación Isidoriana para la reforma de la música sagrada", aunque estas iniciativas no duraron. Por último, el autor señala la importancia que tuvieron en el desarrollo de la música religiosa los Congresos de música sagrada, que surgen como iniciativa de Nemesio Otaño en 1907 y que tuvieron continuidad hasta mediados del siglo XX.

### 1. Antecedentes

De la Edad Media no queda constancia de que en España existiesen cofradías o asociaciones de músicos, de ninguna especie; ciertamente, no de músicos de iglesia, pues entonces esos músicos ni siquiera existían, ya que, en las catedrales e iglesias importantes, quienes cantaban en los oficios divinos eran los propios canónigos y otros clérigos, todos pertenecientes a la respectiva iglesia; mucho menos, como es lógico, podía existir ninguna aso-

*After tracing the antecedents of what would become the nucleus of a religious associationist movement, the present author centres his discussion on its development from the second half of the nineteenth century onwards. Political events led to the nineteenth century bearing witness to a radical change in religious music, clearing it of all secular elements, as well as to the lives of musicians in general. The first composer to initiate this movement was Hilarión Eslava with the creation of the "Asociación de la Lira Sacra-Hispana" in 1852, an important centre for music publication. Towards the end of the nineteenth century, Felipe Pedrell founded the "Salterio Sacro-Hispano" and the "Asociación Isidoriana para la reforma de la música sagrada", though these initiatives did not survive for very long. Finally, the author stresses the importance of a prolonged series of sacred music conferences, initiated by Nemesio Otaño in 1907, which continued until the mid-twentieth century.*

ciación de este tipo en los monasterios, tanto de hombres como de mujeres; pero ni tampoco entre los que se dedicaban a la interpretación de la música profana, como podían ser los trovadores, juglares o ministriles, queda noticia alguna de que se reuniesen en cofradías o en cualquier otro tipo de asociaciones, sino que más bien parece que ejercían sus actividades en forma del todo individual.

La situación de la música cambió, en España, de forma sustancial, en la primera mitad del siglo XV, con el Renacimiento. Sobre todo fue importante para las catedrales, pues en casi todas entró muy pronto, y con gran fuerza, una nueva concepción de la música, la polifonía, de modo que antes de

\*José López-Calo, S. J. Centro de Investigación de Música Religiosa Española (CIMRE) Santiago de Compostela

finalizar el siglo casi todas tenían su capilla de música polifónica, más o menos nutrida. En los comienzos de esta nueva situación cantaban esa nueva música, al menos en algunas catedrales, determinados canónigos, racioneros o capellanes que conocían esa difícil arte; pero muy pronto se contó, para ella, con cantores profesionales. Para mediados del siglo XVI no había una sola catedral que no tuviera su capilla de música bien establecida. Y por entonces comenzó también la costumbre de introducir, en el uso diario, o en el solemne de los domingos y fiestas, un nuevo tipo de música polifónica, la instrumental, con los “ministriles” o “chirimías”.

Pronto, estos músicos profesionales, tanto cantores como instrumentistas, que no pertenecían al personal propio de la catedral, sino que eran asalariados, sintieron necesidad de organizarse en forma de “cofradías”, con una finalidad que al principio fue estrictamente espiritual: la de ofrecer ayuda a los miembros más necesitados, y en particular la de ofrecer después de la muerte sufragios por las almas de los cofrades, pues algunos de ellos vivían estrechamente, y hasta en situación de pobreza, a veces muy grande, mientras que otros vivían desahogados y hasta los había ricos o casi. Y es que los salarios eran muy diferentes entre ellos, según el cargo que ocupasen o la valía personal de cada uno, y según, asimismo, tuviesen, o no, muchos hijos, y según tantas otras variaciones de tipo personal o profesional.

Así, pues, esas asociaciones nacieron para que del fondo común se pudiese ayudar a algunos más necesitados y sobre todo para que se pudiesen ofrecer sufragios por sus almas después de muertos.

Casi simultáneamente surgió una segunda finalidad básica de estas asociaciones: la de coordinar las “salidas fuera”, es decir, las actuaciones en iglesias que no eran la propia catedral. Estas “salidas fuera” constituían una fuente adicional de ingresos, que podía llegar a ser importante, al menos para

algunos de los músicos. Eran frecuentes, tanto para fiestas como para funerales, y hasta, aunque más raramente, para actuaciones en casas privadas, de los canónigos de la propia catedral o de otras personas de categoría social elevada.

Los tipos de esas asociaciones piadosas eran muy diversos entre sí; la más frecuente era el de una asociación constituida solamente por los músicos de la catedral respectiva, presididos por el maestro de capilla, e integrada por los cantores y ministriles; pero no faltan otras en las que había otros miembros, como capellanes, e incluso músicos o sirvientes de otras iglesias, sacerdotes o seglares; se trata de excepciones, pero existieron.

La mayoría de estas asociaciones nacieron en la segunda mitad del siglo XVI, que fue cuando estas capillas musicales llegaron a estar perfectamente organizadas y cuando, por el desarrollo de la polifonía, esas capillas aumentaron mucho en el número de sus componentes, a los que se sumaban, en prácticamente todas las catedrales, los instrumentistas. Pero de ese siglo XVI apenas si se nos han conservado detalles de ellas. Se sabe que existieron, pero no conocemos sus estatutos ni noticias concretas sobre su funcionamiento. En cambio, conocemos muchos datos acerca de esas “salidas”, gracias a las actas capitulares de las catedrales, pues estos músicos siempre tenían que pedir permiso al Cabildo respectivo para esas actuaciones fuera de la propia catedral.

Por el contrario, en el XVII, y ya desde bien pronto, sí que aparecen estos documentos. Muchos de ellos son para dar forma jurídica y administrativa a actividades y agrupaciones que existían desde decenios atrás, pero sin una base organizativa sólida; en otras catedrales, en cambio, y aun de las importantes, esas cofradías no se fundaron hasta ese siglo XVII, incluso ya avanzado. Y hasta tenemos el caso extremo de la catedral de Granada, donde no se fundó hasta el XVIII.

Casi todos los datos que conocemos sobre el régimen interno de estas asociaciones están recogidos en las actas capitulares de las respectivas catedrales, pues para darles más oficialidad, y no pocas veces incluso porque así tenía que ser, los músicos pedían licencia al respectivo Cabildo para instituir la asociación, y hasta le enviaban copia de los estatutos, para su aprobación o, simplemente, para información del propio Cabildo. A veces el acuerdo capitular que concede la autorización oficial resume la finalidad principal de la asociación, según la carta que enviaban los propios músicos; otras veces se copia esa carta en su integridad, y hasta hay casos en que se copian íntegros los estatutos.

Como ejemplo podemos citar la asociación de la catedral de Coria, que conocemos con detalle gracias a la reciente y espléndida monografía de Pilar Barrios<sup>1</sup>. La propia autora confiesa que "no hay constancia del momento de aparición de esta cofradía". El primer documento que habla de ella son los decretos del sínodo diocesano celebrado en 1606 por el obispo don Pedro de Carvajal; le dedican la constitución 5ª del título 31; por ella sabemos que la cofradía databa de antes, sin que, como bien observa Pilar Barrios, conste la fecha de su constitución. Además, esta misma investigadora encontró en el archivo de la catedral un legajo con documentos sobre esta cofradía.

Según los datos que ella publica, la cofradía era, en rigor, "de los curas de la catedral"; por tanto, además de los músicos —que fuesen sacerdotes— la integraban los capellanes y otros, pero no los racioneros, aunque algunos de éstos eran músicos, y menos formaban parte de ella los canónigos; y la constitución sinodal dice que había otras cofradías semejantes "en otras villas y lugares" del obispado. La finalidad de

ésta de la catedral era aproximadamente la misma que ya queda reseñada, en su doble vertiente: la estrictamente espiritual, que era la principal, de ofrecer sufragios por los cofrades difuntos, así como celebrar misas votivas periódicamente, tanto en honor al Espíritu Santo, bajo cuya advocación estaba constituida la hermandad, como a otros santos o devociones; la segunda era de carácter más práctico, y se refería a todo lo que tocaba a asistir a funciones en las diversas iglesias, de la ciudad o de otras localidades, tanto en oficios de difuntos como en fiestas y ceremonias, y a determinar quiénes de los cofrades debían asistir, cuánto debían cobrar y cuánto debían dejar en depósito para la hermandad. Esto mismo se encuentra también en otras cofradías semejantes, en otras catedrales.

No consta explícitamente, pero tengo la impresión de que algunas, y quizá muchas, de estas cofradías no tuvieron una vida demasiado larga. Se deduce esto del hecho de que los documentos que se refieren a ellas, tras los que se encuentran en sus comienzos, que en algunas catedrales son abundantes, empiezan pronto a escasear, para terminar desapareciendo. De la asociación de la catedral de Granada, que ya he mencionado, consta explícitamente que fue así, puesto que se conserva el libro de actas de la misma<sup>2</sup>. Es interesante resaltar que, según el proemio de las constituciones de esta hermandad granadina, ésta existía de antes, y que lo que se hizo en 1713 —que es cuando se comenzó ese libro— fue, simplemente, darle mejor forma jurídica y administrativa, a través de unos estatutos nuevos. Lo dice explícitamente el proemio de los mismos:

Esta hermandad no consta qué año se fundó, ni debajo de qué condiciones; sólo sí constan algunas partidas que se han pagado por algunos hermanos difuntos. Y porque por no

<sup>1</sup> Pilar Barrios Manzano: *La música en la catedral de Coria, 1590-1755* (Cáceres, 1999), pp. 51 y ss.

<sup>2</sup> Archivo capitular de la catedral de Granada, sección de libros, n° 50.

hallarse nada escrito de lo que se debe guardar para su mayor aumento y conservación se han ofrecido algunos altercados entre los hermanos, y temiéndose que éstos atropellen con esta obra tan piadosa y del agrado de Dios, nuestro Señor, el día seis de septiembre del año de mil setecientos y trece se juntó la capilla y sus hermanos, y determinaron de común se guardasen las constituciones siguientes (...)

Según esas constituciones, la finalidad principal de la asociación era, una vez más, la doble que ya vimos: ofrecer sufragios por los hermanos y regular la asistencia a oficios de fuera de la catedral. Las firmas de los que podríamos llamar fundadores están encabezadas por la del maestro de capilla. Formaban parte de ella los cantores, ministriles y demás músicos de la catedral. Pero es interesante que las reuniones no solían celebrarse en la catedral, sino en alguna otra iglesia de la ciudad.

Pues bien: después de los primeros años, en que se encuentran periódicamente las admisiones de nuevos socios, actas de reuniones para discutir asuntos de interés común, acuerdos para ofrecer determinados sufragios por algún hermano difunto, o incluso para dar alguna ayuda económica a su viuda, etc., esas reuniones y esos datos comienzan a hacerse más espaciados, hasta terminar por desaparecer. Al menos en el libro de actas no queda constancia, a pesar de que la mayor parte de él está en blanco. La última admisión de un hermano fue el 24 de junio de 1730; la última revisión de fondos del arca fue el 1 de marzo de 1741<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>No estará fuera de lugar recordar que asociaciones similares a las españolas existían, desde la segunda mitad del siglo XVI, y quizá desde antes, en diversas naciones. La más famosa de ellas, y la que más perduró en el tiempo, hasta el momento presente, —aunque desde hace casi siglo y medio en una forma del todo desvirtuada— es la fundada en Roma después del Concilio de Trento, en la que tuvo mucha parte Palestrina (pero no fue Palestrina su fundador, como equivocadamente se dice, sino el canónigo de la catedral de San Juan de Letrán Alessandro Marini; la aprobación definitiva la dio el Papa Sixto V el 1 de mayo de 1585). Esa asociación romana —así era llamada oficialmente entonces— tenía como Patrona a Santa Cecilia.

## 2. El siglo XIX

No parece que estas cofradías o hermandades vivieran en ninguna catedral mucho más allá de mediado el siglo XVIII, si es que llegaron a tanto. No es fácil aseverar nada, pues los respectivos documentos —actas, recibos...— no pertenecían a la catedral y al Cabildo, sino que eran privados de los músicos, y fuera de casos excepcionales, como el de Granada, no se integraron en el archivo capitular. Tampoco las actas capitulares de ese siglo XVIII suelen mencionar este tema, si no es de modo excepcional.

El siglo XIX supuso unos cambios radicales en la música religiosa española y en la vida de los músicos de nuestras catedrales, a causa de los avatares políticos que sacudieron España. Comenzaron con la guerra de la Independencia y el gobierno de José Bonaparte, que promulgó las primeras leyes y decretos de incautación de bienes religiosos; siguió luego el trienio liberal entre 1820 y 1823, y sobre todo lo que sucedió tras la muerte de Fernando VII en 1833, que culminó en la desamortización de Mendizábal; el concordato de 1851 arregló un poco las cosas, en cuanto se podían arreglar, sucediéndose diversas situaciones, que para las catedrales tuvieron unas veces un sentido positivo y otras uno contrario, y que alcanzaron su máximo punto negativo en la revolución de 1868 y en la república de 1873.

Todo ello, y tantos otros vaivenes de la política española del convulso siglo XIX, tuvo un influjo directo en el mundo de las catedrales, y por tanto en la música y en los músicos. Desde los primeros decretos y leyes incautadoras de José Bonaparte<sup>4</sup> la

<sup>4</sup>Es sumamente significativa, para comprender el ambiente de aquel momento en nuestras catedrales, la redacción del acta capitular de la de Palencia, del 1º de diciembre de 1811, que comienza así: "Se leyó un decreto del rey Pepe, digo del Emperador..."



economía de las catedrales, y de consiguiente la situación económica y humana de los músicos, se vieron gravemente turbadas. Es verdad que el período que va entre 1813 y 1820, y luego el de 1823 hasta 1833, lograron devolver a las catedrales no pocos de los bienes que les habían sido arrebatados; pero la situación, a partir de la guerra de la Independencia, ya no fue nunca la misma, y mucho menos lo fue entre 1820 y 1823, y tanto menos la posterior a 1833.

En esas situaciones, pues, era imposible mantener en vida aquellas hermandades, cofradías y asociaciones de antaño, si es que quedaba alguna con vida a comienzos del siglo XIX. No encontré un solo dato, en las catedrales en que he estudiado, que las mencione por esos años, y desde luego no a partir de 1833; alguno quizá exista; pero, si es que existe, se tratará de una excepción del todo rara, que no invalida ese aserto sobre la situación en general.

Los músicos supieron reaccionar a tales dificultades, y a mediados del siglo comienzan a percibirse indicios de agruparse, para llevar adelante proyectos e ideales, que no podría realizar una persona sola. Pero los objetivos, y los medios para alcanzarlos, ya eran totalmente diferentes de los que habían guiado a los creadores de las asociaciones en los siglos precedentes. Ni podía ser de otro modo, dado que las capillas de las catedrales habían sufrido drásticos recortes, los Cabildos dejaron de tener con que pagar a los músicos, y éstos tuvieron que buscarse su sustento y el de sus familias en los modos más diversos.

Por ello todas esas iniciativas de organización musical eclesiástica que nacieron desde aproximadamente mediado el siglo XIX tendían hacia fines del todo diversos de las asociaciones de los siglos anteriores; tan diversos que en su mayor parte ya no pretendían intereses personales, sino objetivos mucho más elevados; uno de los cuales era, nada

más y nada menos, la reforma de la música sagrada. Naturalmente, los que promovían esas iniciativas eran siempre músicos aislados, con una dosis de idealismo que a veces raya en la utopía, pero todas tenían, de un modo o de otro, este denominador común de involucrar un número lo más alto posible de participantes en la empresa<sup>5</sup>. Es decir, no se trataba, como en los siglos anteriores, de hermandades o asociaciones piadosas, con fines estrictamente espirituales, o incluso de organización interna dentro de la misma catedral, sino que todas estas iniciativas que comienzan a partir de mediados del siglo XIX abarcan un ámbito de actuación nacional y tienden a una finalidad del todo diversa: la mejora de la música sagrada en sí. Es decir, el objeto no eran los músicos, sino la música.

Esto exige una explicación. Desde comienzos del siglo XVII, si no ya desde finales del XVI, la música sagrada había comenzado a incorporar diversos elementos de la profana. Se trató siempre de hechos mínimos, insignificantes, pero que se fueron acumulando hasta llegar a constituir auténticos abusos, cuando no cosas mucho más graves. Sólo que, como cada uno de esos elementos nuevos era tan pequeño, entró sin mayor dificultad, de una catedral pasó a otra, y hasta se fue creando un ambiente, incluso dentro de los Cabildos de las catedrales, de recepción de esas novedades, aceptando esa nueva música, o esa nueva manera de ser de la música, como propia de la Iglesia y del culto, a pesar de que en muchos casos algunos de esos elementos llevaban consigo un germen de profanidad poco en consonancia con el espíritu propio de la música religiosa. Es verdad que ya desde los pri-

<sup>5</sup> Hubo también por estos años, por parte de algunos músicos españoles, otras iniciativas de reforma, pero no se mencionan aquí porque no tenían la intención de agrupar, de un modo o de otro, un determinado número de personas, por lo que se salen fuera del presente estudio.

meros años del siglo XVII se encuentran, en todas las catedrales españolas, llamadas de atención de los Cabildos, o de algunos miembros de los mismos, para que se corrigiesen determinados abusos. Pero el mal se hizo pronto endémico, y se siguió adelante sin mayores cambios.

El principal caballo de batalla en todo este proceso lo constituyeron los villancicos en castellano, sobre todo los del ciclo de la Navidad, que se presentaban más a estas irregularidades, por la temática, de alegría de la fiesta, ambiente pastoril de la misma, y por tantos otros elementos semejantes. Los Cabildos fueron unánimes en denunciar esta situación, y los encargos de corregirla, constantes, de modo que son muy numerosos los acuerdos capitulares que señalan abusos, tanto en los textos como en las melodías o en la interpretación, y mucho más cuando, como era el caso de la fiesta de los Inocentes, el 28 de diciembre, se incluían actos que rozaban la irreverencia y la profanación, si es que no las alcanzaban de lleno, cosa que también sucedía. En cambio, es curioso que son menos frecuentes los acuerdos contra las danzas, que se consideraban elemento esencial de la procesión del Corpus Christi; también hay acuerdos en este sentido, de corregir abusos en ellas, pero, en general, el concepto de las danzas en sí, durante la procesión con el Santísimo, no se discutía. Hasta que Carlos III, por real cédula del 21 de julio de 1780, prohibió las danzas en la procesión del Corpus, como antes había prohibido los autos sacramentales y otras representaciones escénicas en actos del culto<sup>6</sup>.

Todo eso se refería a las composiciones en vulgar en las dos fiestas principales, de Navidad y Corpus, pero el problema era mucho más hondo: la

aceptación de los conceptos básicos del Barroco y del post-Barroco, en particular las melodías belcantísticas, que tanto tenían de profanizante, y hasta la espectacularidad de la música policoral, con cada uno de los “coros” colocados en diversa parte de la iglesia. Sin que una sola voz se alzase en contrario, ambos elementos fueron entrando, y con rapidez, al menos relativa, en la música de todas las catedrales españolas, sin una sola excepción, y fueron considerados como propios de la música religiosa. Y lo mismo se puede decir de otros elementos de la música de aquel siglo.

Incluso cuando a comienzos del siglo XVIII se introdujo una música nueva —en verdad, del todo nueva, al menos en muchos aspectos,— procedente, en buena medida, de la ópera italiana, de la que llegó a copiar, de un modo poco menos que mecánico, una forma tan significativa como el “recitado y aria”, las autoridades eclesiásticas aceptaron, al parecer sin mayores aspavientos, esos nuevos elementos musicales, más propios de la ópera o de la música profana en general que de la música religiosa.

Para finales del siglo XVIII se había ido tan lejos, que fueron muchas las voces que por entonces se alzaron pidiendo acabar con esos abusos y volver a una música más propia de la Iglesia, del culto, de la devoción religiosa. Fue así cómo, salvo excepciones, se suprimieron, o al menos se redujeron drásticamente, los villancicos navideños en español, para volver a los responsorios litúrgicos en latín, y se sustituyeron los del Corpus por motetes en latín, con los textos tomados, por lo general, de la rica liturgia de esa fiesta. Pero, paradójicamente, esos responsorios —lo mismo que las lamentaciones y misereres de Semana Santa, los salmos de vísperas y aun las misas— eran grandiosas composiciones sinfónico-corales, en que la orquesta desempeñaba siempre un papel de primera fila y el canto incluía fre-

<sup>6</sup> José Subirá: *Historia de la música española* (Salvat editores, 1953), pp. 528-529.

cuentemente fragmentos solísticos –y en el caso de las lamentaciones eran muchas las compuestas para solos, o para dúos de solistas, siempre con un marcado carácter virtuosístico, muchas veces más propias de un aria de "ópera seria" que de una composición litúrgica.

Los sucesivos ataques de los gobiernos liberales del siglo XIX a la Iglesia, a la que se despojó de sus propiedades, y por tanto de la posibilidad de pagar a los músicos, hizo que a partir de 1833 muchos Cabildos tuviesen que despedir a los músicos; y ya hacia el final del siglo, un decreto del gobierno llegó a disolver, de un plumazo, todas las capillas de música. Incluso el concordato de 1851, aunque arregló, de alguna manera, lo esencial de la vida de las catedrales y permitió a cada una de ellas tener un número de músicos con nómina oficial de la catedral, en la práctica acabó con las capillas, pues esos músicos que autorizaba eran apenas tres o cuatro para cada catedral, entre ellos el sochantre y el organista.

Paradójicamente, esos ataques de los gobiernos a las catedrales tuvieron un resultado positivo para la música sagrada, y en concreto para la música en las catedrales: pues al verse éstas sin medios para mantener una gran capilla de cantores y una orquesta, como había sido tradicional, fue necesario crear un tipo de música menos aparatoso, pero más íntimo y más religioso. Aunque hay que recordar también que, al mismo tiempo, y en un movimiento de signo contrario, casi todas las catedrales, al no poder contar con una capilla propia bien nutrida, optaron por contratar músicos de fuera para determinadas solemnidades, llegando éstas a veces a convertirse en espectaculares; de tal manera, que de estos años centrales del siglo XIX, y aun de los posteriores, datan las obras más aparatosas y profanizantes de toda la historia de la música religiosa española.

Era indispensable exponer este breve conspectus histórico para comprender las diversas iniciativas que se acometieron en la segunda mitad del siglo XIX, que, de alguna manera, tuvieron carácter de unión de esfuerzos o colaboraciones de varias personas.

Porque, efectivamente, a pesar de que la música que por entonces se interpretaba en nuestras iglesias era ésa, el ambiente había cambiado, y a partir de mediados del siglo no fueron precisamente las autoridades religiosas, sino los músicos, quienes se propusieron cambiar de raíz la situación, tanto en lo que se refiere a la organización de las capillas musicales como, y sobre todo, a la música que se interpretaba en ellas; y para ello nacieron diversas iniciativas, que partían siempre de músicos celosos y emprendedores.

### 3. Las asociaciones promovidas por Eslava

Es imposible fijar una cronología exacta de esas iniciativas, pues el siglo XIX, por lo que se refiere a la música religiosa, apenas ha sido estudiado todavía. Pero por los datos que se conocen se puede afirmar que el primero que en España inició este movimiento reformista, con criterios de organización colectiva, fue don Hilarión Eslava. Nacido en Burlada (Navarra) en 1807, fue niño de coro en la catedral de Pamplona e instrumentista de la misma, hasta que, en 1828, obtuvo el magisterio de capilla de la catedral de El Burgo de Osma; fue luego maestro de la de Sevilla, y, finalmente, en 1844, obtuvo el puesto de maestro de capilla de la capilla real. Murió en 1878.

Eslava fue un genio que destacó en variados aspectos de la profesión musical. Y esto hay que decirlo en alta voz, para acabar, de una vez por todas, con el maleficio que sobre él pesa desde los

desmesurados ataques de Pedrell y del Padre Otaño, que siguen repitiéndose, a pesar de no responder a la realidad. Aquí interesa lo que hizo en favor de estas asociaciones.

La primera que creó fue la “Unión Artístico Musical”, a la que llamó también, y con más propiedad, “Asociación de la Lira Sacro-Hispana”. La creó en Madrid, con el apoyo de otros músicos de diversas ciudades españolas, el 3 de marzo de 1852 y su objeto, según él mismo confiesa en el folleto en que la anunciaba, era “la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa, compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos”.

Y añade un poco más adelante:

Varios fueron los motivos que impulsaron a los profesores mencionados para emprender una publicación tan importante, difícil y costosa.

El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales, y el descuido y abandono de sus archivos musicales, hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase a esto que esas excelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallaban en libros de atril o en papeles separados y sin particiones, lo que hacía imposible su estudio.

El Padre Samuel Rubio define, con toda razón, las referencias de Eslava a sí mismo respecto de su magna obra como “ejemplar modestia”<sup>7</sup>, ya que, aunque la Asociación la constituían varios músicos, que formaban la sociedad y que suscribieron cada uno un determinado número de “acciones” (sic!)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Ejemplar modestia de Eslava con respecto a la realización de su obra”, en Samuel Rubio: “Eslava musicólogo - Lira Sacro-Hispana”, *Monografía de Hilarión Eslava*, por el equipo Musikaste-Eresbil (Pamplona, 1978), pp. 151-177; la cita copiada está en la p. 156.

<sup>8</sup> Casi todos los socios suscribieron una acción cada uno; Eslava tomó tres; la Reina “un considerable número” (p. 4 del libro de Eslava citado en la nota 11).

y estaba patrocinada por la Reina Isabel II, en realidad fue obra exclusiva de Eslava. De hecho, él mismo, tras disculparse de tener que hablar de sí, describe su parte en el proyecto y en la obra con estas palabras:

Permítase también al que estas líneas traza dejar aquí consignada la parte que ha tenido en esta publicación. Él fue quien concibió el pensamiento y proyecto de ella, y quien reunió todos los materiales necesarios, tanto de obras como de noticias. Él hizo a sus expensas un viaje costoso, para adquirir algunas obras de maestros españoles que existen en las bibliotecas de París, Berlín y Viena, y que era imposible hallarlas en España. Él ha sido, finalmente, quien ha estado ocupado por espacio de ocho años en todos los trabajos inherentes a esta publicación, superando con la firmeza de su voluntad todos los obstáculos que se han puesto.

Ese viaje por varias naciones europeas a que ahí alude (Francia, Bélgica, Alemania y Austria) tenía, a lo que parece, una doble finalidad: en primer lugar, ésa, confesada por Eslava mismo, de recoger composiciones de maestros españoles que creía que había en ellas y que quizá no se encontrasen en España; pero parece que tenía también una segunda: conocer la situación de la música religiosa en esas naciones. Como bien observa José Luis Ansoarena<sup>9</sup>, los hallazgos en las diferentes bibliotecas europeas no se correspondieron con las expectativas; en cambio, el segundo objeto del viaje —no confesado, seguramente por prudencia, pues ya en la solicitud de permiso a la Reina<sup>10</sup> aduce tan sólo el de buscar partituras, pero parece que para él no era menos importante el segundo motivo,— sí fue suma-

<sup>9</sup> José Luis Ansoarena: “Biografía de D. Hilarión Eslava”, en *Monografía de Hilarión Eslava...*, citada, pp. 1-118; sobre ese viaje trata en particular en las pp. 72-74.

<sup>10</sup> Ansoarena: “Biografía de D. Hilarión Eslava”..., pp. 71 y ss, copia integra la instancia de Eslava a la Reina solicitando ese permiso de ausencia de su servicio como maestro de la capilla real.



mente fructífero, pues le permitió conocer de cerca, y con detalle, la organización de la música religiosa en esas naciones, lo mismo que los sistemas pedagógicos de los conservatorios que él visitó.

El objeto de la *Lira* no era solamente la publicación de una gran antología de música religiosa española de todos los tiempos, sino que, en la mente de Eslava, éste era solamente un medio para salvaguardar la música religiosa y para crear un estilo de composición que acabase con la depauperación creciente que se experimentaba. Explica ampliamente estos conceptos en la "Breve Memoria Histórica", que prometió en el folleto de anuncio de la gran colección y que presentó al terminarla<sup>11</sup>. Este mismo objetivo, quizá todavía más claramente expresado, le movió, mientras estaba publicando la *Lira*, a acometer una empresa parecida, el *Museo Orgánico Español*. También a éste acompaña un largo escrito introductorio en que Eslava explica su propósito con estas elocuentes palabras: "Esclarecer la historia de los organistas españoles y proponer todos los medios más conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los más importantes del arte musical".

En él habla largamente de la decadencia a que había llegado el arte organístico en España y propone los medios que él creía más conducentes para remediar esa situación<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Hilarión Eslava: *Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España*. Fue publicada con la última entrega de la *Lira Sacro Hispana* y reeditada en edición aparte en 1860.

<sup>12</sup> Las intenciones de Eslava en ambas empresas fueron nobilísimas, excelsas. Otra cosa bien distinta es que en realidad ni una ni otra hayan servido para el fin de regenerar la música religiosa española. Esto es verdad en modo particular respecto del órgano, pues ni siquiera las composiciones del propio Eslava —y son, a mi juicio, de las mejores de la importante antología— no se puede decir —siempre según lo que a mí me parece— que constituyan precisamente un modelo de música religiosa. Pero eso no debe quitar un adarme de valor al ideal que le movía.

He mencionado esta segunda empresa de Eslava tan sólo por el parecido que tiene con la *Lira*, pues en realidad no entra directamente en el tema que aquí se trata, ya que para publicarla no creó ninguna asociación, al menos a lo que se sabe.

Sí creó otra, y muy importante y de óptimos frutos: la que él bautizó, en origen, "Orfeo Español". Su existencia y trayectoria las resume el P. Ansorena en las páginas 83ss de su estudio citado. Aunque la fuerza de las cosas llevaron a la asociación a dedicarse luego más a otras músicas que a la religiosa, el primer objetivo, según el programa, que el propio Eslava, con "un grupo de profesores de la corte", anunció, fue la música religiosa: "El Orfeo Español dirigirá al gobierno cuantos proyectos considere útiles al arte, tanto acerca de los ramos que abarca la música religiosa como la profana".

Como órgano de expresión de la misma crearon Eslava y el grupo de músicos que le apoyaba, la "Gaceta Musical de Madrid"; ya en el n° 1 (1 de febrero de 1855), tras exponer la necesidad de la creación de la asociación y sus principales objetivos, contiene una "Exposición que dirigen a S. M. varios profesores de Madrid", que comienza con estos párrafos:

Señora:

Los profesores de música que suscriben tienen la honra de elevar su voz respetuosa a V. M., penetrados de que será benignamente escuchada, como que tiende a la adopción de una medida equitativa y justa, que, contribuyendo al mejor culto tributado a Dios en su santo templo, y al bien de una clase digna de consideración, facilite seguro medio de sostener decorosamente la música religiosa, parte esencialísima y de la mayor importancia en el arte que cultivan, y verdadera necesidad en una nación por excelencia católica.

(...)

Todavía las iglesias catedrales de España recuerdan con orgullo, aunque mezclado de tristeza, las glorias adquiridas a través de los siglos por los distinguidos composi-

tores de ese arte, emanación del cielo, y con cuyo lenguaje puro y sublime expresa el alma a su inefable Creador los más grandes y encontrados sentimientos religiosos.

Aún promovió Eslava otras asociaciones de música y músicos, y entre ellas una que claramente estaba inspirada en las tradicionales de los músicos de las catedrales en los siglos anteriores: en 1857 fundó, de nuevo con un grupo de colegas, pero claramente bajo el liderazgo e inspiración de él, una "Asociación benéfica de artistas músicos", con el fin de proteger a los asociados; tres años después esa asociación se convirtió en la "Sociedad artístico-musical de socorros músicos", nombrándose una "comisión ejecutiva" "para llevar a cabo el pensamiento de dar cuatro conciertos del género sagrado y de música religiosa, y en cuya ejecución no tomasen parte más que artistas españoles o extranjeros establecidos en Madrid".

Más tarde acordaron que "a excepción de las obras religiosas del maestro Eslava, no se ejecutaría ninguna de los autores españoles contemporáneos".

#### 4. Otras iniciativas

No sé si por el ejemplo de Eslava, o porque el ambiente era ése, el hecho es que otros músicos, ligados a las catedrales, acometieron, en esos años primeros de la segunda mitad del siglo XIX, en diversos lugares de España, variadas iniciativas tendientes a este mismo fin.

La más interesante de ellas me parece la del músico de la catedral de Plasencia José Hidalgo. Nacido hacia 1805 en Plasencia, fue niño de coro y luego violinista en aquella catedral; en 1841 el Cabildo tuvo que suprimir la capilla de música, pues el Gobierno se incautó de todos los bienes de la catedral, por lo que también él quedó cesante.

Pero en diciembre de 1851, tras el arreglo hecho por el Concordato en marzo de ese año, solicitó del Cabildo, y obtuvo, el nombramiento de maestro de capilla y violinista, aunque sin sueldo, sólo por el interés que sentía por el culto divino.

Pues bien: en 1862 –no 1852, como equivocadamente escribí en la biografía que de este maestro publiqué en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 6, Madrid, 2000, p. 287)– concibió una obra en cierto modo semejante a la *Lira* de Eslava, pero desde un punto de partida del todo nuevo, como nueva era la situación de la música y músicos de iglesia entonces respecto de diez años antes. Para ello publicó un prospecto, que difundió ampliamente entre los músicos y Cabildos de toda España, con el siguiente anuncio: *Colección de composiciones de música sagrada a dos o más voces, con acompañamiento de órgano, por el maestro de capilla de la S. I. Catedral de Plasencia, D. José María Hidalgo*.

A continuación anunciaba su objeto y características generales:

Esta publicación comprenderá toda composición de música sagrada; entre otras, misas, genitoris, letanías y otras, de más frecuente uso en las iglesias de España.

Dos objetos han movido a su autor a emprender esta publicación:

1º Ayudar, en su actual situación, al Jefe del Catolicismo, el inmortal Pío IX, con el importe de la mitad líquida que dé por resultado esta publicación, la cual durará tanto cuanto sea el tiempo que nuestro Santísimo Padre necesite del socorro de sus fieles y católicos hijos.

2º Ofrecer a las iglesias de España, así catedrales como parroquiales, una variada colección de obras originales, de las más comunes y necesarias para el culto divino, por una módica retribución<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> En algunos archivos catedralicios existen ejemplares de este prospecto. También lo publicó el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Plasencia*, tomo V, p. 112, del lunes 14 de abril de 1862.

No sé con exactitud cuántas fueron las entregas publicadas. En diversas catedrales he visto algunas composiciones de esa colección. Pero no fueron muchas. De todas formas, en ningún archivo he visto ningún volumen de estas obras encuadernado. El prospecto anunciaba que la publicación saldría "por entregas mensuales, de buen papel y grabado", añadiendo que no podía fijarse el número de páginas de que constaría cada entrega, pero sí se garantizaba que cada dos meses tendrían los suscriptores "una misa completa y un tantum ergo, u otra composición ligera mensual".

Ya dije que no fueron muchas las composiciones de esta colección que he visto en diversos archivos, que deben de haber sido todas las que él publicó. No creo que pasaran mucho de la media docena las que alcanzó a publicar, si es que llegaron a tantas<sup>14</sup>.

No podía ser de otra manera: en esos momentos las catedrales españolas pasaban por situaciones difíciles, con grandes penurias económicas; muchas de ellas habían tenido que suprimir la capilla de música; y las capillas que pervivieron arrastraban una existencia lánguida; por eso en lo que menos podían pensar era en comprar composiciones musicales; y, por supuesto, los músicos apenas si tenían para vivir, y en muchos casos ni siquiera eso tenían. Pero la iniciativa de José Hidalgo es bien significativa del ambiente que existía entre los músicos españoles<sup>15</sup>. No se trataba, estrictamente hablando, de una "asociación", ni siquiera como las

que había creado Eslava; pero significan crear un ambiente, el que pocos decenios después sí daría lugar a la creación, o al menos a los repetidos intentos de creación, de esas asociaciones.

## 5. Las Asociaciones Cecilianas del siglo XIX

Ya queda hecha mención, en la nota 3<sup>a</sup>, de las asociaciones de los músicos de iglesia del siglo XVI en algunas naciones, y de que la romana escogió como Patrona a Santa Cecilia. No me consta que en España, antes del siglo XIX, hubiese ninguna que hubiese escogido a esta Santa como titular, pues por lo general escogían como patrono a alguno de los santos o alguna advocación religiosa, de las más populares en la ciudad respectiva. Puede que haya habido alguna que haya escogido a Santa Cecilia como Patrona, pero yo no la conozco.

En cambio, en otras naciones, particularmente en Alemania y otros países nórdicos, sí fueron varias las asociaciones o movimientos de músicos de iglesia que tomaron a Santa Cecilia como Patrona, pues para entonces, gracias, sobre todo, a la biografía de Palestrina por Baini, Santa Cecilia comenzó a ser considerada como Patrona de la música.

Un hito definitivo en este sentido lo marca la creación, en 1866, por Franz Xavier Witt (1834-1888), de una publicación periódica, *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* (Hojas volantes de música católica), que crearon el ambiente propicio para que dos años más tarde, durante la 19<sup>a</sup> Asamblea General de las Asociaciones Católicas de Alemania, celebrada en Bamberg, fuera erigida, el 31 de agosto de 1868, la *Allgemeine Cäcilienverein* (Asociación General de Santa Cecilia), que más tarde se re denominaría "Asociación General de Santa Cecilia para los Países Germánicos", habitualmente citada por sus iniciales, ACV.

<sup>14</sup> Un acta capitular de la catedral de Plasencia, del 26 de septiembre del mismo año 1862, contiene el acuerdo del Cabildo de pagar las tres entradas que se habían recibido hasta ese día.

<sup>15</sup> Esa iniciativa, que, como se ve, tiene un trasfondo estrictamente espiritual, es una de las muchas manifestaciones admirables de religiosidad que por aquellos años dieron los músicos españoles, precisamente como reacción a las dificultades por las que atravesaban las catedrales y sus capillas musicales. Pero este tema se sale del todo fuera del del presente estudio.

La ACV tuvo su aprobación oficial de la Iglesia con el Breve *Multum ad movendos animos*, del Papa Pío IX, promulgado el 16 de diciembre de 1870.

El ejemplo alemán cundió rápidamente, siendo Estados Unidos donde aquella semilla fructificó primero, gracias al sacerdote alemán, emigrado a América, Johann B. Singenberger, con la creación, en 1877, de la *St. Gregory Society of America*. Le siguieron asociaciones similares en Bélgica, Holanda, Polonia, etc.

Particular mención merece Italia. En junio de 1874, durante el Congreso de los Católicos Italianos, celebrado en Venecia, el sacerdote Guerrino Amelli propuso, y obtuvo del Congreso, la fundación de la "Asociación Italiana de Santa Cecilia"<sup>16</sup>, la cual, según los estatutos aprobados en el mismo Congreso, "continuaría la venerable tradición de la Asociación Romana de Santa Cecilia", que cuatro años atrás había degenerado en la "Accademia di Santa Cecilia", con espíritu totalmente ajeno a la Iglesia, por obra de algunos de sus miembros imbuidos del espíritu anticlerical, y aun antirreligioso, de la época. La nueva asociación nació con un vigor admirable y pronto dio espléndidos frutos, que cristalizaron inmediatamente en la nueva música que no mucho después alcanzaría su máximo exponente en Lorenzo Perosi (1872-1956) y que culminaría con el *Motu Proprio* de San Pío X en 1903.

Sólo Francia y España se mantuvieron al margen de este movimiento. Francia, por su eterna enemistad con Alemania y porque por entonces tenía ya un grave contencioso con ella a causa de la restauración del canto gregoriano, radicalizado entre Solesmes, por parte francesa, y la Edición Médicea de Pustet, en Ratisbona, por parte alemana; y

<sup>16</sup> Véase Fiorenzo Romita: *La preformazione del Motu Proprio di S. Pio X sulla musica sacra* (Roma: Desclée, 1961), p. 9.

España por la gravísima situación por la que atravesaba la Iglesia en nuestra patria a causa de la política gubernamental de aquel siglo, que llevó a la desamortización y a la persecución religiosa desatada después de la Revolución de 1868 y que sumió a la Iglesia en una situación precaria, que alcanzó momentos dramáticos y críticos.

## 6. Felipe Pedrell

Poco, o nada, en efecto, se podía hacer en España en aquellos decenios finales de la segunda mitad del siglo XIX, mientras en las otras naciones nacían, con más o menos vigor, pero nacían, esas "Asociaciones Musicales", de Santa Cecilia, San Gregorio, etc. Surgieron, sí, también en España, iniciativas particulares tendentes a una restauración de la música sagrada, sobre todo en las catedrales, además de las ya reseñadas; pero en una organización propiamente dicha entre los músicos de iglesia, no podía ni siquiera pensarse.

Tan sólo Felipe Pedrell (1841-1922) hizo algunos intentos, no de constituir una asociación musical de ámbito nacional, que estaba fuera de sus posibilidades, y fuera de las posibilidades de cualquier otro, pero sí de llevar a cabo lo único que se podía hacer en aquellas circunstancias. Empezó en 1882, con una iniciativa muy parecida a la ya descrita de José Hidalgo, pero mejor concebida y proyectada. Él mismo narra así, en el volumen segundo de su autobiografía, su origen y finalidad<sup>17</sup>:

<sup>17</sup> Felipe Pedrell: *Jornadas de Arte*, pp. 175 y ss.; el volumen no tiene fecha ni editorial; la impresión se hizo en Chartres, en la Imprenta Ed. Garnier; por un dato que añade el impresor parece deducirse que se imprimió en enero de 1911; en el suplemento a los *Escritos Heortásticos*, publicados por su discípulo el Padre Nemesio Otaño, con ocasión de un gran homenaje que se hizo a Pedrell en 1911 (p. 50), se confirma la fecha y se añade que se vendió en la Librería Ollendorf, de París.



Para inaugurar el 1º de julio del año expresado [1882] la publicación continua de obras de música religiosa, intitulada *Salterio Sacro-Hispano*<sup>18</sup>, circulóse días antes un prospecto en el cual resumía, en estos términos, lo que significaba, o pretendía significar, tal publicación:

«Si pudiéramos aconsejarnos de nuestro entusiasmo, quisiéramos erigir en nuestro país un monumento de tan imperecedera fama como el que elevó el sabio Proske en su admirable obra *Musica Divina* (edición de Ratisbona). ¡Cuán merecido alto renombre gozan en ella nuestros maestros, los predecesores, contemporáneos y continuadores del inmortal Palestrina! ¡Cuántos tesoros yacen olvidados todavía entre manos de particulares y en los archivos de nuestras catedrales! Aconsejados por tan loable entusiasmo, sin embargo, no veríamos satisfecha la más apremiante necesidad de momento, que nuestra publicación se impone y debe llevar a cabo: acudir con remedio pronto y seguro a corregir tanto y tanto abuso, etc.» Bien se deja adivinar la idea que me dominaba en el hecho mismo de citar a Proske: reintegrar a la vida del arte lo que ha formado el patrimonio de una nacionalidad artística, que si por entonces no se pudo lograr, era un deseo, una aspiración, que podría realizarse un día, cuando las cosas y los tiempos estuviesen en sazón. Para satisfacer «la más apremiante necesidad de momento», como se decía en el prospecto, para remediar los excesos de aquellas «músicas de *tararira*», según calificación gráfica del P. Feijóo, que se oían en nuestros templos, procuré interesar en la publicación a aquellos que me parecían más significados en estas prácticas de arte, y si no se logró de momento cuanto era dable para que quedase yo mismo satisfecho, resultaba ciertamente loable la primera tentativa hacia aquella soñada aspiración.

En las páginas siguientes de su autobiografía continúa Pedrell hablando del *Salterio* y de una revista que simultáneamente creó, *Notas musicales*

y literarias. Dejando a un lado esta segunda iniciativa, hay que advertir que no aparece claro, de lo que Pedrell dice en esas páginas, cuánto duró el *Salterio*, ni qué obras exactamente publicó. Sí insiste, repetidas veces, en las dificultades que encontró, porque, según él, la música que publicaba en esa colección no era del gusto del público. En las "Notas biográficas" que el Padre Otaño redactó para el segundo volumen de los *Escritos Heortásticos* a que se hace referencia en la nota 17, se dice (p. 15), hablando de las dos iniciativas de 1882:

En aquella [el *Salterio*] inauguráranse, antes del *Motu proprio*, las luchas por la causa de la buena música religiosa, y en ésta [la revista *Notas...*] se combate por la cultura musical de profesionales y aficionados, poco inclinados de suyo a especulaciones literarias de ningún género. Una y otra publicación estaban llamadas a desaparecer, más o menos tarde, «porque los tiempos no estaban en sazón».

De lo que Pedrell dice en la página 189 de *Jornadas de Arte* parece deducirse que el *Salterio* había muerto antes de comenzar el siguiente año, 1883. Pero años después apareció, en la Editorial Vidal Llimona y Boceta, una colección con el mismo título de *Salterio Sacro-Hispano*, que no sé si no incluirá todas las obras publicadas en la primera época<sup>19</sup>. Se deduce esto de las numerosas obras del propio Pedrell que incluye, así como de las transcripciones de polifonistas españoles del siglo XVI, hechas también por él y que, como ya vimos, formaban parte, y parte principal, del primer proyecto.

<sup>18</sup> La inspiración en la *Lira* de Eslava es evidente, empezando por los respectivos nombres: *Lira Sacro-Hispana* / *Salterio Sacro-Hispano*, pero también en los objetivos finales, aunque los medios propuestos por Pedrell variasen un poco de los de Eslava, pero menos de lo que pudiera parecer a primera vista.

Esto es sorprendente cuando uno considera los ataques —en verdad despiadados, feroces, sin cuartel— que más tarde dirigiría Pedrell a Eslava, y en concreto a la *Lira*, a la que ridiculiza —o trata de ridiculizar—, empezando por el nombre.

<sup>19</sup> *Salterio Sacro-Hispano*. Publicación continua de Música Religiosa Litúrgica, antigua y moderna, conforme al Decreto Urbi et Orbi de la Sagrada Congregación de Ritos y al Motu Proprio de S. S. Pio X, fundada y dirigida por el Maestro Felipe Pedrell. Vidal Llimona y Boceta, Editores Propietarios". Copio este título del folleto-catálogo, que comprende un alto número de autores y composiciones, en algunas de las cuales añade, a la descripción, recensiones, o descripciones detalladas, —todas muy favorables— aparecidas en varios periódicos o revistas.

Muchas de las composiciones de Pedrell son de ese tipo de obras sencillas, de que hablaba en el prospecto.

Finalmente, fundó, el mismo Pedrell, la que, a cuanto hoy se sabe, es la primera asociación española de música sagrada, propiamente dicha. Estrictamente hablando, era de ámbito local, no nacional; pero parece evidente que con ese proyecto él miraba a España entera. La tituló *Asociación Isidoriana para la reforma de la música sagrada*. La fundó en Madrid, en 1895; y junto con ella, o como consecuencia de ella, fundó también la *Capilla Isidoriana*. Habla de todo ello en el volumen tercero de su autobiografía<sup>20</sup>. En su capítulo XIII, que él titula "Atisbos de incultura artística" (pp. 115ss) habla de

---

El folleto no lleva fecha alguna, ni de impresión ni de edición. Tampoco conozco dato alguno que permita fijar con precisión cuándo se comenzó esa nueva iniciativa pedrelliana. Pero todo hace suponer que ese segundo *Salterio* nació, no solamente después del *Motu proprio*, como se dice expresamente en el título, sino después del congreso de Valladolid de 1907 de que se habla inmediatamente en el texto. Confirma esta sospecha el hecho de que entre los compositores cuyas obras se publicaron en él haya nombres como Goicoechea, el Padre Otaño o Mas y Serracant. Pero el hecho de que el título diga que esa colección es "conforme al Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos", y que este decreto lo ponga antes del *Motu proprio* de Pío X, hace pensar que se refiera a un documento oficial de la Iglesia anterior a 1903. Es difícil saber a qué "decreto" se pueda referir, y menos dilucidar si esa cláusula figuraba ya en el título del primer *Salterio*; porque inmediatamente anterior a 1882 no existe ningún decreto de la Santa Sede susceptible de ser calificado como Pedrell hace en ese título; tan sólo podría ser el del 25 de septiembre de 1884, que, efectivamente, establece unas "Regulas generales" (el decreto está en latín) sobre lo que debe ser la música sagrada, que, en verdad, coinciden enteramente con los ideales de Pedrell (se puede ver el texto completo en Florentius Romita: *Jus Musicae Liturgicae* (Roma: Edizioni Liturgiche, 1947), pp. 283-289); pero ese decreto es posterior a la primera concepción del *Salterio* - o quizás esa indicación no existiera en el primer *Salterio*, sino que haya sido añadida para la segunda etapa del proyecto.

Por el momento parece que no se puede aquilatar más.

<sup>20</sup> Felipe Pedrell: *Orientaciones (1892-1902)* (París: Ollendorff, s. a. ca. 1912).

unas conferencias sobre música religiosa española que él pronunció en Madrid en 1895; en la p. 117 copia una nota aparecida entonces en la capital, en forma de "suelto", en que se decía:

Las conferencias del maestro Pedrell en el Ateneo de Madrid han causado inmediatamente sus frutos. El Excmo. e Illmo. señor obispo de Madrid-Alcalá ha resuelto establecer en aquella catedral una capilla de música modelo, llamando al efecto al señor Pedrell y al notable crítico musical fray Eustoquio de Uriarte, a quienes ha encargado la redacción de los estatutos de la citada futura capilla, que se titulará *Asociación Isidoriana*.

Y comenta el propio Pedrell: "No se nos llamó al P. Uriarte y a mí para instituir, simplemente, una capilla (...), sino para algo más importante: para entrar de lleno en la magna cuestión de la reforma de la música religiosa".

No está claro, una vez más, qué pasó entonces ni tampoco en los meses sucesivos. Él habla de que "celebráronse juntas y más juntas preparatorias", en las cuales, según él, se habló de demasiadas cosas, sin llegar a nada en concreto, de modo que termina diciendo que "todo quedó en proyecto".

Pero algo más hubo, pues él mismo confiesa, en la p. 120 del mismo libro, que la Asociación, no solamente existió, sino que tuvo vida pujante, hasta el extremo de que en enero del siguiente año 1896 comenzó, el propio Pedrell, a publicar una revista, con el siguiente título, bien significativo: *La música religiosa en España. Boletín mensual, órgano de la Asociación fundada bajo la advocación de San Isidoro de Sevilla para la reforma de la música en la Iglesia, según las prescripciones de la Santa Sede*<sup>21</sup>. Añade

---

<sup>21</sup> Nótese, de nuevo, lo de las "prescripciones de la Santa Sede", y estamos en 1896. No parece que pueda haber duda de que esas "prescripciones" se refieran al "Decreto Urbi et Orbi" de la Sagrada Congregación de Ritos, que Pedrell menciona en el título del "Salterio II". En el caso presente parece que, por fuerza, debe referirse al de

que esa publicación la redactaba él solo, "sin ayudarme nadie, ni siquiera para pegar las fajas", que el primer fascículo constaba de 16 páginas y que la publicación "fue sosteniéndose durante cuatro años gracias a la protectora de la *Capilla Isidoriana*, la duquesa de S..., y al celo y desprendimiento de mi noble y amado amigo don Luis Bahía y Urrutia". Concluye diciendo que "publicado el número de diciembre de 1899 me pareció que ya era hora de terminar tanta quijotería inútil". Pero a continuación da una noticia de no pequeña importancia: "Merced al desinterés de la protectora de la *Capilla Isidoriana*, perdura todavía dicha institución".

Hay que recordar, finalmente, que Pedrell, según confiesa en la página 47 del mismo libro, escribía eso en 1908. Que para entonces la *Capilla Isidoriana* fuera tan sólo un grupo coral, y que del proyecto primero, de una asociación para la restauración de la música sagrada, no quedara ya rastro visible, parece lo más probable; pero ese hecho no quita, en modo alguno, a Pedrell el notable mérito de haber sido el primero en haber concebido una asociación, si no comparable a las que ya para entonces existían en muchas naciones europeas y americanas, sí digno de todo aplauso y reconocimiento, para lo que en España se podía esperar en aquellos tiempos<sup>22</sup>.

1884, lo cual confirmaría la sospecha ya insinuada de que también el título de la segunda etapa del proyecto se refiere a él; en esta hipótesis esa referencia la habría añadido Pedrell en la portada del catálogo, sin que necesariamente hubiese figurado en el primer proyecto, como ya queda avanzado hace un momento.

<sup>22</sup> La *Capilla Isidoriana*, con su Presidente don Luis Bahía al frente, asistió al primer congreso nacional de música sagrada (Valladolid, abril de 1907), y durante él ofreció un concierto de polifonía clásica española. Véase *Música Sacro Hispana*, año I, 1907, pp. 32 y 45. En la p. 47 de la misma revista se publica una fotografía de la capilla, con su director Juan Asensio Roca. Era de solos hombres y niños. También actuó en el segundo congreso, de Sevilla, en noviembre de 1908 (*Ibid.*, pp. 172 y 178).

## 7. Los congresos de música sagrada

En julio de 1903 fue destinado al colegio "San José" de Valladolid el joven jesuita Nemesio Otaño (1880-1956). Aún no era sacerdote. En la capital castellana trabó amistad con don Vicente Goicoechea (1854-1916), maestro de capilla de la catedral, y con varios músicos locales, con los que también completó su formación musical, que ya había comenzado antes de entrar jesuita en el noviciado de Loyola en 1895.

En 1905 organizó, en su colegio de San José, un acto público de exaltación del *Motu proprio*, que constituyó un éxito completo. Lo presidió el arzobispo de Valladolid, don José María Cos (1838-1919), entusiasta patrocinador de la reforma de la música sagrada y eficaz protector de Goicoechea y del Padre Otaño. De ese acto nació la idea de un congreso nacional de música sagrada, que se celebró, después de cerca de un año de preparación, en la misma ciudad de Valladolid, del 26 al 28 de abril de 1907, en un clima de auténtica apoteosis de entusiasmo.

Naturalmente, el centro del congreso lo constituyó el *Motu proprio*. El cual no menciona las "Asociaciones Musicales de Santa Cecilia", o similares, entre los temas que desarrolla en el documento; tan sólo alude a ellas en la introducción<sup>23</sup>, pero nada más. Quizá por eso, porque el Papa no tocaba ese punto de las asociaciones musicales en el cuerpo

<sup>23</sup> "Con verdadera satisfacción del alma Nos es grato reconocer el mucho bien que en esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en Nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de Nuestra patria; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de la Santa Sede y la dirección de los obispos, se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas". Véase N. Otaño, S. J.: *La Música Religiosa y la Legislación Eclesiástica* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, editor, 1912), p. 85.

del documento, o porque lo más urgente, según el Padre Otaño y los demás organizadores del Congreso, era el restablecimiento del canto gregoriano —lo cual significaba arrinconar, de modo definitivo, el tradicional “canto llano”, en el que se habían formado todos los músicos de iglesia españoles, los de entonces y los de los cinco siglos anteriores—, así como la polifonía clásica, crear un nuevo repertorio, etc., el Congreso no tocó este tema en ninguna de sus sesiones<sup>24</sup>. De hecho, el Padre Otaño, en la sesión de clausura, tratando de lo que iba a ser el próximo congreso, aclaró el porqué de esa omisión. Lo expone así la amplia crónica del mismo congreso en la revista del propio Padre Otaño, *Música Sacro Hispana*, año I, 1907:

La Asociación Cecilianista española es otro de los asuntos que a mí más extraordinariamente me afecta. Dada la premura del tiempo, imposible me parece pensar por ahora en una obra de tal trascendencia; pero suplico con todo interés a los señores congresistas vayan estudiando el modo de llevar a cabo esta idea en el próximo congreso, de Sevilla” (p. 49).

Del segundo congreso (Sevilla, 12-15 de noviembre de 1908) no parece que se hayan publicado las actas; al menos yo nunca he logrado noticia alguna de ellas. Pero la revista *Música Sacro Hispana* dedicó amplios espacios, tanto a las labores de preparación como a la crónica —detalladísima, con resúmenes de los discursos, copia textual de las “conclusiones”, etc.—, por lo que se tiene de él un conocimiento bastante preciso. Pues bien, y para

ceñirnos al tema que ahora estudiamos, no parece, según los datos de que actualmente se dispone, que el congreso, a pesar de lo que el Padre Otaño había pedido en Valladolid, haya tocado el tema de la Asociación Nacional de Santa Cecilia.

Sí lo trató el tercer congreso (Barcelona, 21-24 de noviembre de 1912), que aprobó, por unanimidad y con grandes muestras de entusiasmo, la propuesta de la fundación de la *Asociación Cecilianista Española*, y, tras detenido examen, quedó también aprobado, con ligeros cambios, el Reglamento de la misma que había preparado el Padre Otaño<sup>25</sup>. Como Presidente de la Junta Directiva de la Asociación fue elegido don Vicente Ripollés, de Valencia, y como Vicepresidentes, don Julio Valdés, de San Sebastián, y Felipe Pedrell. Además de ellos integraban la Junta cinco vocales, un tesorero y un secretario.

Los resultados de ese proyecto los expuso, con una claridad y objetividad que causan admiración, el mismo Ripollés en el IV Congreso, que tardó mucho en celebrarse, pues no tuvo lugar sino 16 años después, en Vitoria, en noviembre de 1928, y del que se publicaron unas actas muy detalladas<sup>26</sup>. Después de referir el entusiasmo con que se creó la Asociación y de recordar la constitución de la Junta Directiva, expone Ripollés los pasos preliminares que se siguieron, de solicitud de una Bendición Pontificia y aprobación de todos y cada uno de los obispos españoles, así como el nombramiento de delegados en todas las diócesis, cuyos nombres

<sup>24</sup> Tan sólo don Miguel Rué, en su discurso sobre las “Scholae Cantorum”, propuso, al final, unos “Puntos fundamentales para un Reglamento de estas Scholae”, que se refieren fundamentalmente a los ensayos, métodos de estudio y de ejecución del canto sagrado, etc. Véase *Crónica del Primer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Valladolid en abril de 1907* (Valladolid: Imprenta y Librería religiosa de Andrés Martín, 1908), p. 96.

<sup>25</sup> *Crónica del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Barcelona del 21 al 24 de Noviembre de 1912* (Barcelona: Tipografía de La Hormiga de Oro, 1913). En las pp. 156-157 recoge la crónica de esa sesión y en las 242-252 copia el Reglamento íntegro, además de dar los nombres de la Junta Directiva, elegida por el mismo congreso.

<sup>26</sup> *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en la ciudad de Vitoria del 19 al 22 de noviembre de 1928* (Vitoria: Imprenta del Montepío Diocesano, 1930).



elena, y la publicación de un *Boletín* informativo y de otros medios para dar a conocer la Asociación.

Un doble hecho importante se deduce de su amplia exposición: que el número de socios nunca fue tan grande como era de esperar, y que la mayor parte de ellos eran socios pasivos, o, como los califica gráficamente Ripollés en su exposición, *durmientes*, por lo que la Asociación tuvo siempre una vida lánguida y, en la práctica, sin eficacia.

Quizás el dato más sintomático de todo lo que realmente significó la Asociación sea la relación de pagos de las cuotas de socios, que Ripollés expuso al congreso y que se recoge en la p. 188 de la *Crónica*:

Con razón comenta, como síntesis de todo el proceso:

Cuando, por unas u otras circunstancias, quedóse la Presidencia casi del todo aislada, hasta el punto de que las mismas Revistas profesionales apenas si dedicaban alguna atención y espacio a la Asociación Ceciliana Española, llegó el momento de abandonar el campo, pero no sin antes explicar la situación y los motivos que me inducían a suspender el *Boletín* y la vida de la Asociación, por medio del artículo *Las últimas palabras*, inserto en los números 35 y 36 de nuestra publicación.

Aún añadía, el verdaderamente noble y valiente Maestro Ripollés, estas consideraciones:

Decíamos en este último artículo de despedida: «Puse mis facultades y energías al servicio de la causa de la Asociación Ceciliana Española. Tal como he trabajado, con deficiencias que no desconozco, llego al término, largo tiempo previsto, tranquilamente y con la satisfacción de haber puesto lo que mis fuerzas permitían. Y si el *Boletín* Ceciliano desaparece y la Asociación sufre un eclipse, no será ciertamente por falta de previsión y advertencias hechas en tiempos diversos y escalonadamente por la Presidencia».

(...)

La Asociación Ceciliana Española necesita, para resurgir de su mortal letargo, savia nueva, sangre joven que la

informe y vivifique, que le infunda vida intensa y exuberante, que la haga germinar y producir frutos sanos y abundantes.

Ésa es la misión que debe ejercer el Congreso de Vitoria<sup>27</sup>.

A la exposición de Ripollés siguieron las intervenciones de algunos asistentes proponiendo medios para dar nueva vida a la Asociación, pero de su lectura se saca la impresión de que se trataba de meras palabras o propuestas generalizantes, sin que se perfilase un plan concreto de actuación.

Al final, el congreso, entre las conclusiones aprobadas, incluyó ésta, que figura como n° 4 de las de la sección segunda:

Estimando que para la mejor actuación del Motu proprio es indispensable el funcionamiento regular e intenso de la Asociación Ceciliana, el Congreso acuerda el resurgimiento a nueva y potente vida de dicha Asociación, ya fundada en el III Congreso Español de Música Sagrada, rogando a los Revmos. Prelados, como garantía de éxito, la tomen bajo su eficaz e inmediata protección.

De nuevo, como se ve, algo del todo inconcreto y que, como era fácil prever, no condujo a nada.

No es, pues, extraño, que se llegara al 5° congreso (Madrid, 18-22 de noviembre de 1954) en la misma situación de siempre. Lo más notable es que, no obstante la inexistencia real de la Asociación, se daba por supuesto, durante el congreso, según se desprende de la *Crónica* del mismo<sup>28</sup>, no sólo su existencia, sino incluso la presencia de esa supuesta Asociación Nacional, a pesar de que no pasaba de "supuesta". No parece, según se desprende de la detallada *Crónica* del congreso, que haya habido una sesión explícita dedicada a este asunto, aunque en el cuestionario de temas que propusieron al con-

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>28</sup> V Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Madrid del 18 al 22 de noviembre de 1954. *Crónica* (Madrid: Gráficas Dos de Mayo, 1956).

greso los organizadores figuraba, como n° 45, éste: “Iniciativas y proyectos para formar una Sociedad Sacro Musical al modo de las sociedades cecilianas de otros países” (p. 33).

Que el tema de la Asociación estuvo siempre presente en el Congreso lo afirma categóricamente el compilador de la *Crónica*, canónigo D. Hipólito Vacchiano García, que se define a sí mismo como “cronista”. Escribe en la p. 305, a propósito de la jornada final del congreso, hablando de la unidad que se deseaba para todos los músicos españoles de Iglesia:

Y no es ésta una simple apreciación del cronista o la expresión de un íntimo y sincero deseo, sino una realidad recogida a lo largo de los días del Congreso, que comenzó y termina bajo el signo de la unidad y el esfuerzo común. Espontáneamente, y por aclamación unánime de todos los congresistas, nació, ya el primer día del Congreso, la «Asociación Nacional de Santa Cecilia y San Pío X», como expresión de su íntimo y fervoroso deseo de unidad; y en los días sucesivos, a esa Asociación, recién nacida, aunque todavía sin vida oficial, se le fueron encomendando los empeños capitales del Congreso: Creación de la Escuela Superior de Música Sagrada (...).

Y al comprobar, en los momentos de descanso que precedieron a la sesión de clausura, que este tema de la Asociación Nacional seguía siendo el objeto de todas las conversaciones y comentarios de los congresistas (...)

De hecho, la segunda de las conclusiones aprobadas por el Congreso, reza así:

El Congreso acuerda por unanimidad dar vida eficiente a la Asociación de Música Sagrada de San Pío X y Santa Cecilia, aprobada con el nombre de Asociación Ceciliana en los anteriores Congresos Nacionales de Música Sagrada, cuya Junta Central se establezca en Madrid, y a la cual han de pertenecer, como miembros principales, supuesta siempre la aprobación del Prelado respectivo, las Comisiones Diocesanas de Música Sagrada.

Se propone, como una de las principales tareas de la Asociación, la creación de un BOLETIN propio, que sea un instrumento de unión entre las Comisiones Diocesanas y la Asociación, y propague y difunda los fines de la misma<sup>29</sup>.

## 8. Epílogo

Cuando se celebró ese 5º Congreso Nacional empezaba yo lo que podría llamar mi “vida pública” en los ambientes de la música religiosa española. No asistí personalmente a ese congreso, a pesar de que ya el año anterior había sido uno de los primeros alumnos de la recién fundada “Escuela Superior de Música Sagrada” —otro de los eternos proyectos organizativos de la Iglesia española, ya desde el Congreso de Barcelona, y que sólo tomó cuerpo, de una manera no del todo ortodoxa, pero sí muy eficiente, de la mano de los beneméritos Padres Tomás de Manzárraga y Samuel Rubio—, y soy testigo directo de todo lo que pasó desde entonces. Esa Escuela, de los Padres Manzárraga y Rubio, siguió funcionando, con gran eficacia, durante más de diez años; yo mismo fui luego profesor de ella durante sus últimos años de existencia y colaboré en numerosas otras iniciativas que por entonces se llevaron a cabo, a nivel nacional.

Pero para entonces unas fuerzas disgregadoras, que llevaban varios años tomando cuerpo, de forma más o menos latente, y uno de cuyos objetivos primarios era acabar con todo el edificio de la música sagrada según se lo había siempre concebido, y en particular el erigido a partir del Congreso de Valladolid, fueron haciéndose cada vez más vigorosas, y en pocos años acabaron con todo lo que hasta entonces existía. La misma benemérita revista *Tesoro Sacro Musical*, que había fundado el insigne Padre

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 374. Las mayúsculas de BOLETIN están así en el libro.

Luis Iruarrizaga en 1917, y que durante más de medio siglo había sido el espejo fiel en que se reflejaba la cada vez más pujante música religiosa española, tuvo que cambiar su planteamiento general en 1970, para pasar de ser una "Revista de música religiosa", como siempre se había definido a sí misma, una simple "Revista de investigación y ensayo".

Tampoco fue por mucho tiempo. Para el nº 1 de 1978 escribí yo mismo, a petición del entonces director, P. Luis Elizalde, una breve historia de la revista, para celebrar sus 60 años de existencia<sup>30</sup>, en la que también anuncié la confección de unos índices de la revista, que yo había preparado para mi uso personal, pero que para entonces ya el Padre Elizalde me había convencido a ampliarlos y publicarlos. Era el canto del cisne: al finalizar ese mismo año, el correspondiente número llevaba al comienzo un breve artículo, firmado por "La Dirección" y con un título bien significativo: "A modo de despedida". Puedo hacer público que discutí ampliamente con el Padre Elizalde ese artículo; yo era partidario de anunciarlo como despedida provisional; él, el Director, sin duda con visión más realista de lo que para entonces era ya el mundo de la música religiosa –quizá fuera más exacto definirlo como "ex-música religiosa"–, mantuvo su idea original de que fuera una despedida definitiva<sup>31</sup>.

Ese artículo lo reproduje al comienzo de los *Índices de Tesoro Sacro Musical*, que en 1983 me publicó la Sociedad Española de Musicología, añadiéndole al final un breve capítulo que titulé "Final ¿provisional?", que comenzaba así:

<sup>30</sup> "Tesoro Sacro Musical: Sesenta años", *Tesoro Sacro Musical*, año 61, enero-marzo 1978, pp. 3-12.

<sup>31</sup> No estará fuera de lugar recordar que desde entonces el Padre Elizalde está, por deseo personal suyo, manifestado reiteradamente a sus Superiores, de misionero en algunas de las regiones más pobres de América.

Las notas que preceden fueron escritas con motivo de cumplir la revista 60 años, y fueron publicadas en las páginas 3-12 del año jubilar de 1978. Graves circunstancias completaron por entonces el triste proceso de hostilidad hacia LA MÚSICA SAGRADA –con mayúsculas–, tal como la Iglesia la había entendido a lo largo de sus casi 2.000 años de existencia, y que TESORO SACRO MUSICAL había defendido denodadamente, incansablemente. Desde ese momento TESORO SACRO MUSICAL no tenía razón de ser, ni siquiera bajo esa nueva orientación a que acabamos de aludir, a no ser que renegara de sí mismo. El Director, R. P. Luis Elizalde, prefirió un honroso desaparecer a «vivir con vilipendio», que diría un ilustre prócer español.

En efecto, el fenómeno era universal. Unos pocos años atrás, Mons. Higinio Anglés, entonces Presidente del Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma, y Mons. Johannes Overath, entonces Presidente de la Allgemeine Caecilien Verband –la pionera Asociación que casi cien años antes había creado Witt–, decidieron fundar una Asociación Universal de Música Sagrada, con ámbito para toda la Iglesia. Me concedieron el no pequeño honor de escogermelo como Secretario General de la Asociación; y el primer cometido que tuve que realizar, ayudado por el jurista Mons. Fiorenzo Romita, fue la redacción de los Estatutos, que fueron estudiados en el IV Congreso Internacional de Música Sagrada (Colonia, 22-30 de junio de 1961) y que, finalmente, el Papa Pablo VI aprobó el 22 de noviembre de 1963. Nació así la "Consociatio Internationalis Musicae Sacrae" (CIMS), con su respectiva revista *Musicae Sacrae Ministerium*, que dirigí mientras continué en el cargo, hasta 1970; pues, aunque dos años antes había presentado mi renuncia, tuve que continuar en él aquellos meses.

La "Consociatio" llegó a tener bastantes miembros en España, por influjo personal mío, aunque siempre fueron menos que en otras naciones. Su vitalidad primera duró poco, pues para entonces

muchas cosas habían cambiado en la Iglesia. Una segunda asociación, muy similar, pero de tendencia opuesta, *Universa laus*, nació casi simultáneamente; nunca gozó del apoyo oficial de la Iglesia, como la CIMS, pero estuvo, durante un tiempo, muy activa, también en España.

Actualmente las dos siguen existiendo, pero poco más que en teoría o en el papel, aunque las dos siguen convocando, con cierta periodicidad, reuniones y hasta congresos, que, sin embargo, no tienen efecto alguno en la Iglesia, y la existencia de

ambas asociaciones, y la vida que llevan, son poco más que simbólicas o, si se quiere, teóricas y testimoniales. En cambio, las pioneras asociaciones, de las más varias naciones, sí continúan con bastante vitalidad, sobre todo la alemana y la italiana; y sus boletines, *Musica Sacra ACV* y *Bollettino Ceciliano* respectivamente, siguen publicándose con toda regularidad; muy cambiados respecto de lo que fueron en otros tiempos, pero siguen y, al parecer, con buena salud.

Ad multos annos! Faxit Deus!