



El compositor Domingo Olleta, 1819-1895

El presente artículo sobre Domingo Olleta (1819-1895), compositor de proyección nacional aunque apenas abandonara su Zaragoza natal, supone una aproximación al fenómeno de la música religiosa española de la segunda mitad del s. XIX desde el punto de vista de la "periferia". Descubriendo algunos pormenores de su biografía y su producción, se trataría de ir, desde lo particular de un caso concreto, hacia una visión general. Paradigma de compositores religiosos y maestros de capilla españoles de la época, su obra es fiel reflejo de las virtudes y defectos propios de nuestra música pasada, revestido todo ello por una excelente formación y un hábil manejo de la orquesta y el contrapunto. Preocupado por rescatar nuestra polifonía sagrada renacentista, la musicografía española decimonónica llegó a calificarle —junto al gran Hilarión Eslava—, como "los dos grandes maestros de la música española del siglo XIX". Presente en la memoria colectiva aragonesa hasta hace muy poco tiempo, hoy se halla prácticamente olvidado. Este artículo pretende recuperar la figura de un músico por el que, según todo parece indicar, realmente merece la pena apostar.

En los últimos años, son abundantes las figuras que la musicología hispánica está redescubriendo. Nuevos nombres de importantes personalidades de la composición española, fundamentalmente procedentes del ámbito eclesiástico, los cuales resultaban prácticamente desconocidos hasta la fecha, o bien que habían caído en el olvido por unas u otras razones, están pasando a engrosar de nuevo la nómina de nuestros compositores más destacados, a la luz de ciertas corrientes musicológicas actuales que pretenden potenciar nuevos conceptos como el de historia "débil" o historia "periférica". Las leyes del mercado musical occidental en la actualidad (la oferta y la demanda) así lo están exigiendo e imponiendo progresivamente, de suerte que cada vez se piden más nuevos nombres y mejores repertorios en el terreno de la música histórica. Parece incluso, que tras haberse consolidado y "normalizado" la corriente

The present article about Domingo Olleta (1819-1895), a composer with a national reputation although he hardly left his native Zaragoza, traces the phenomenon of Spanish religious music of the second half of the nineteenth century from the point of view of the "periphery". By uncovering some of his biographical particulars and details about his output, this article aims to go from a specific case to a general vision. A paradigm of religious composers and Spanish kapellmeisters of the epoch, his work is a faithful reflection of the virtues and defects characteristic of our musical past, all of which is disguised by an excellent training and skilful handling of the orchestra and counterpoint. Concerned with the recuperation of Spanish sacred polyphony of the renaissance, nineteenth-century Spanish musicography reached the point of calling him —together with the great Hilarión Eslava—, one of "the two greatest maestros of Spanish music of the nineteenth century". Alive in the collective memory of the Aragonese people until very recently, today he is practically forgotten. This article aims to recuperate the image of a composer who, by all accounts, deserves to be recuperated.

musicológica tal vez más pujante de los últimos años, como la del empleo de instrumentos originales y criterios historicistas en la interpretación y ejecución musical, hoy, la tendencia más influyente es la de rescatar del olvido nuevos repertorios histórico-musicales, hasta ahora tenidos como de "segunda fila". Sin embargo, y para el caso español, un caso tenido particularmente como "periférico" desde la óptica musicológica occidental dominante germano-anglosajona, no es precisamente el siglo XIX el periodo histórico que ha sido más favorecido en este sentido de recuperación.

Es por ello que la personalidad de un compositor como el maestro Manuel Domingo Olleta y Mombiela (Zaragoza, 20-XII-1819; 21-IV-1895), puede resultar, desde su pequeña aportación, enriquecedora a la hora de valorar cuál fue el papel de la composición musical hispana durante la segunda mitad del

ochocientos, y cuál fue su situación respecto a la música que se hacía en los países que marcaban las vanguardias en Occidente. Del compositor que vamos a tratar, han sido numerosos los juicios críticos emitidos a lo largo del tiempo, algunos de ellos por musicólogos de reconocido prestigio, aunque, si hemos de ser respetuosos con la verdad, se mueven en ambientes locales que no suelen exceder lo nacional, como parece ser la tónica general de nuestros compositores en el siglo pasado. Y a pesar de ello, la musicografía española del siglo XIX no dudaba en calificar a Olleta y al gran Hilarión Eslava como "los dos grandes maestros de la música religiosa española del siglo XIX". Del maestro de Burlada, por fortuna, tenemos hoy día bastantes noticias, de modo que su figura, al menos desde el punto de vista musicológico, parece gozar de relativa buena salud, a pesar de que todavía resulta muy difícil poder escuchar su música en los conciertos con carácter habitual, ni siquiera esporádico. Sin embargo, el gran público apenas sabe nada hoy día de un músico como Olleta, prácticamente desconocido, tanto dentro como fuera del que fuera su ámbito de actividad, la ciudad de Zaragoza. Repasemos por tanto su biografía para ponernos en antecedentes.

1. Primeros años (1819-1835)

Domingo Olleta fue un hombre que pasó la práctica totalidad de su vida sin salir de su ciudad natal, Zaragoza. Sin embargo, puede decirse con rotundidad que su fama como compositor traspasó sobradamente el radio de acción en que ejerciera su actividad. Desde la época de Olleta, han sido numerosos los diccionarios y artículos musicográficos que se han referido a su personalidad y su obra, aunque son muy pocos los bien documentados, y numerosos los errores¹. Fue bautizado en la céntrica parroquia de San Pablo, considerada por algunos por su rica historia e importancia como la "tercera catedral" de la ciudad. Ingresó como niño de coro en la catedral metropolitana del Salvador (conocida popularmente como "La Seo"), el 6 de julio de 1827, cuando aún no había cumplido los ocho años².

Ejemplo paradigmático de lo que era la formación músico-eclesiástica de la época para un compositor desde niño, tendría en La Seo como profesor de Solfeo, Armonía, Contrapunto y Composición al entonces maestro de capilla de la catedral, D. Pedro León Gil, hasta el año 1835. Ya entonces debió destacarse entre sus compañeros como "niño de precoz talento", según anota el musicógrafo A. Lozano³. Su formación musical, siempre iba a girar en torno al ámbito eclesiástico. En sus años como infante de La Seo debió familiarizarse, como era propio de los niños de coro, con los primeros rudimentos musicales, es decir, con el solfeo, aunque también estudió piano, violín, armonía y composición. También debió ejercitarse en el órgano, probablemente con el organista titular Francisco Garcés (†1836) o con el propio maestro Gil, aunque ninguna fuente esplicite este punto, puesto que, como veremos, nada más abandonar el roquete de infante estaba preparado para desempeñar la segunda plaza de organista de la catedral metropolitana. Entretanto, su vida entre el colegio de infantes y la catedral le pondría en contacto con la práctica diaria del canto llano, la polifonía de atril y las composiciones orquestales. Tenemos noticia de que algunas

¹ Por ejemplo, el *Diccionario de la Música* de Joaquín Pena e Higinio Anglés (Barcelona, Labor, 1954, vol. II, p. 1663) recoge la entrada correspondiente a nuestro biografiado, equivocando su nombre de pila, como "Olleta, Francisco". El contenido de este artículo, así como de otros que iremos citando a lo largo de este trabajo, es repetido, en gran parte al pie de la letra, por otros diccionarios y enciclopedias, que se copian mutuamente sin contrastar las informaciones referidas. Otros trabajos apenas refieren novedad alguna, quedándose en la cita de los cargos más destacados ocupados por Olleta y sus obras más sobresalientes.

² ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés: *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona: Labor, 1942; p. 172. Vid. también *Actas Capitulares* —unificadas de ambos templos catedralicios—, ejemplar de El Pilar, fol. 166. (Como tantas otras cosas, debo agradecer los datos relativos a las actas capitulares catedralicias de Zaragoza del siglo XIX a mi maestro, Dr. José V. González Valle).

³ LOZANO GONZÁLEZ, Antonio: *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, 1895. 3ª ed. a cargo de A. Ezquerro, Zaragoza, ed. Diputación General de Aragón-Diputación de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, pp. 64-66, 78, 85, 129, 133 y 141. Para esta cita vid. p. 64. Precisamente, el maestro Lozano dedicó a Olleta su *Reserva "Genitori" N° 1* a tres voces y órgano (editada por Antonio Romero, Madrid) y su "Genitori" N° 2 a dos voces y órgano editada por Julián Rivera y Compañía.

composiciones polifónicas (como la salmodia de Roldo, los Magnificats de Aguilera de Heredia, el "Quicumque" de Vargas, algunos Responsorios del Españolito, etcétera) se han interpretado en La Seo casi ininterrumpidamente hasta comienzos de los años cuarenta de nuestro siglo. Muy probablemente por tanto, Olleta habría interpretado alguna vez estas obras siendo tiple de la capilla. Por otra parte, sabemos que en los primeros años del infante Domingo Olleta en La Seo, siendo maestro de capilla Pedro León Gil, se facilitó la interpretación de composiciones de otros autores contemporáneos en el Templo del Salvador, en las que también participaría como tiple el infante Olleta, como ocurrió, por ejemplo, el año 1829, en que se hicieron sonar unas Vísperas, Salve y Misa ofrecidas al Cabildo por Plácido García, (que fueron *ejecutadas con aplauso* en la festividad de San Pedro Arbués), y también un Miserere que se cantó el Jueves Santo, y una Misa (con Gradual y Motete) que se cantó el día de Santo Dominguito de Val, obras esta últimas del racionero Organista primero de La Seo, Francisco Garcés, cuyas relaciones con el maestro Gil, al parecer, no debieron ser precisamente buenas.

2. Segunda etapa: juventud (1835-1848)

Por aquellos años ya, según parece, las capillas musicales catedralicias zaragozanas comenzaron a precisar para cubrir sus funciones extraordinarias, además de la presencia de sus músicos en plantilla, de intérpretes de fuera, a los que había que atraer con cantidades elevadas —al menos para la iglesia—, puesto que estos músicos cobraban más en el ámbito civil. Esto provocó que el cabildo zaragozano advirtiera a los Maestros de Capilla de ambos templos (A. Ibáñez, y P. León Gil) que se atuvieran a las cantidades fijadas para gratificar a los músicos de fuera, porque invertirían más de lo asignado al efecto (60 libras para las funciones de La Seo y 100 para las del Pilar); en el caso en que concurrieran especiales circunstancias de mayor gasto, los maestros deberían pedir permiso para tales dispendios al Presidente del Cabildo.

Ante las malas perspectivas económicas, el cabildo se vio obligado a dictar unas medidas "proteccionistas", en el sentido de cuidar su propia cantera musical⁴. A partir de estas fechas, se produce un punto de inflexión a la hora de hablar —al menos, con menos reservas de las que el término suele siempre imponer— de una "escuela musical zaragozana",⁵ la cual contaba ya con notables antecedentes en la denominada "escuela de órgano de La Seo" en el siglo XVII⁶, y posteriormente, desde finales del siglo XVIII, a raíz de la línea iniciada por Ramón Ferreñac. Y todo esto, debido a que, a partir de mediados de la tercera década del siglo XIX, las capillas catedralicias zaragozanas iban a nutrirse cada vez más, "corporativa o gremialmente", de miembros musicales de las mismas familias, de maestros que formaban a discípulos que luego pasaban a ser maestros en el mismo ámbito local, sin apenas salir de la ciudad, de músicos que coincidían, cantando o tocando, tanto en las capillas musicales catedralicias como en las orquestas de los teatros de la ciudad, etcétera. Los ejemplos que podríamos aducir al respecto son numerosísimos y exceden los límites de este trabajo. Entretanto, la vida musical, en el ámbito catedralicio, se desarrollaba sin mayores novedades.

El año 1835, obligado por el lógico cambio de su voz y su avanzada edad para seguir actuando de infante (contaba entonces dieciséis años), Domingo

⁴ En 1833, el Organista segundo de La Seo José Enguera (y copiante en el citado Templo), renunciaba a su plaza, declarando el Cabildo que tendrían preferencia, a la hora de cubrirla, los anteriores miembros de las capillas catedralicias zaragozanas (maestros, organistas e infantes). Opositaron los ex-infantes Mariano Noguerras (que llevó la plaza), Blas Gavara, Casimiro Pellicer, y Francisco Anel.

⁵ El primero en hablar de tal "escuela" fue Hilarión Eslava en su célebre *Museo Orgánico Español* (Madrid, Martín Salazar, 1856; «Breve Memoria Histórica de los Organistas españoles», p. 18). Lejos de pretender asentar un término tan complejo y problemático como el de "escuela", sí que podemos hablar sin embargo con propiedad de un importante centro de producción e irradiación musical a nivel nacional en Zaragoza, del que Domingo Olleta iba a ser una figura destacada.

⁶ Vid. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII (Parte I)". *Anuario Musical*, 1966; "La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII (Parte II)", *Anuario Musical*, Barcelona, 1968.

Olleta debía abandonar el Colegio de Infantes de La Seo. Pero sucedió entonces que el violinista de la capilla Alberto Aquilué, enfermo y anciano, pretendía cobrar un socorro que el cabildo del Salvador acostumbraba otorgar a sus músicos en tales situaciones, atendiendo a los servicios prestados a la Iglesia. Se le aceptó, y la plaza quedó vacante. Casualmente, también había vacado la otra plaza de violinista. Con dos plazas sin cubrir en su capilla —las de primer y segundo violinista— y ante la marcha del infante mayor saliente, el maestro Gil aprovecha la ocasión para proponer a su cabildo que aceptara en su capilla de música a Domingo Olleta, a quien había formado musicalmente. Actas capitulares del mismo año 1835, anotan efectivamente la lectura de un memorial del maestro Gil, exponiendo que, estando vacantes dichas dos plazas de violinista, le parecía oportuno *"hacer presente que el infante mayor Domingo Olleta se halla con la instrucción necesaria para el desempeño de cualquiera de ellas"*, recomendándole bien para la provisión de alguno de los dos empleos vacantes, bien para su sustitución⁷.

Al poco tiempo, Olleta solicitaba su salida del Colegio de Infantes *"por haber perdido la voz de tiple"*, y el cabildo, *"hecho cargo de su honradez y buen comportamiento"*, le concedía el socorro económico acostumbrado⁸. Enseguida, el cabildo acordó conceder al joven Olleta la sustitución de la plaza de violín segundo, de manera que daba continuidad a su vinculación con la iglesia. Por su parte, Olleta, que al parecer alternaría entonces su actividad violinística entre La Seo y la orquesta del Teatro Principal zaragozano (donde también actuaría en ocasiones como contrabajista), tendría que dar lecciones de violín a los infantes del Salvador⁹.

Aquellos años juveniles de Olleta debieron coincidir con un gran aumento del prestigio y la popularidad del maestro Eslava por toda España. Olleta no debió permanecer ajeno a los aconteci-

mientos que a continuación relataremos, y que tal vez fueron el comienzo de la gran admiración que por el consagrado maestro Eslava siempre sintió: sucedió que, el 20 de febrero de 1835, el cabildo zaragozano concedió la jubilación, que había solicitado por enfermedad, al maestro de capilla de El Pilar Antonio Ibáñez, por lo que se hubo de buscar nuevo maestro. Probablemente, el organista navarro de El Pilar, Valentín Metón (natural de Tafalla), influyó en las gestiones para traer a la plaza de maestro al también navarro Hilarión Eslava (nacido en Burlada), de quien era colaborador y amigo.

En cualquier caso, las actas capitulares zaragozanas (fol. 29) refieren que el 14 de marzo de 1835 se supo que el prestigioso maestro de la Catedral de Sevilla, Hilarión Eslava, aceptaría gustoso el magisterio del Pilar, nombrándosele para dicho magisterio de Zaragoza el 21 de marzo de 1835 (Actas Capitulares, fol. 33). No sabemos qué ocurrió después, aunque parece ser que nunca llegó a ocupar dicha plaza, pues desaparece de la documentación. Ese mismo año, quizá por alguna imposibilidad de Hilarión Eslava para acudir a su nueva plaza, el propio Valentín Metón fue nombrado para desempeñar también, además de la organistía, el magisterio de capilla de El Pilar.

Ya por entonces, Olleta colaboraba como violinista en diversos teatros y funciones religiosas de la ciudad, llegando a actuar como violín concertino en la orquesta del Teatro Principal de la capital aragonesa. Como refiere A. Lozano, *"allí, en contacto diario con los grandes Maestros, cuyas partituras hojeaba en los intermedios de las representaciones, adquirió Olleta el*

⁷ Actas Capitulares unificadas de los templos de El Pilar y La Seo; año 1835; cfr. ejemplar correspondiente a El Pilar, fol. 106.

⁸ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar, año 1835, fol. 149.

⁹ La actividad como contrabajista de Olleta también se halla documentada en La Seo. En 1840 (según Actas Capitulares, fol. 56), habiendo conversado el Doctoral Subías con el maestro de capilla Pedro León Gil para "que en las Dominicas de Adviento y Cuaresma acompañaran en las misas mayores el contrabajo y el bajón como se hacía en El Pilar", el maestro Gil, valedor de las prerrogativas diferenciadoras de la catedral del Salvador, respondió que semejante práctica no era costumbre en La Seo, por lo que ponía esto en consideración del cabildo, añadiendo además "no haber más que un bajón, y estar obligado Domingo Olleta al desempeño del contrabajo". A pesar de ello, el capítulo de La Seo acordó finalmente "que el referido maestro [Gil] disponga el acompañamiento del contrabajo en el modo y la forma que se practica en El Pilar".

manejo de la orquesta y aprendió, por sí solo, a dar forma y ropaje gallardos a las ideas que bullían en su cerebro, revistiéndolas de aquellas condiciones que distinguen el verdadero clasicismo religioso".¹⁰

En 1836, fallecía el Organista primero de La Seo, Francisco Garcés, que tantas desavenencias había tenido con Pedro León Gil. Solicitó cubrir su plaza sin oposición el entonces Organista segundo de El Pilar, Venancio Ibáñez, hermano del maestro de capilla de la basílica mariana, Antonio Ibáñez. Sin embargo, el capítulo de La Seo le comunicó que el órgano lo desempeñarían entretanto, interinamente, el Organista segundo de La Seo (a la sazón Mariano Nogueras, que dejaba de este modo libre su propia plaza) y el Capillar [sic.] de Santa Marta. Libre así la segunda plaza de organista en La Seo, el ex-infante y suplente en la segunda plaza de violín vacante, Domingo Olleta, se apresuró a enviar un memorial al cabildo del Salvador exponiendo su puntualidad en el desempeño de su cargo, y que daba lección de violín a los infantes de La Seo, solicitando un aumento económico, así como la dotación de segundo organista (72 libras jaquesas), a lo que se accedió a condición de que siguiera sin más retribución "*enseñando como hasta ahora a los infantes del Salvador, en atención a su buena conducta y haber preferido el servicio de la Iglesia al del Teatro*". Tal vez, entretanto, Olleta habría obtenido ya la plaza de Primer violín en dicha capilla catedralicia, pues según refiere H. Eslava, "*en 26 de noviembre obtuvo la plaza de primer violín de aquella catedral*"¹¹.

Los años siguientes, fueron realmente difíciles para el capítulo zaragozano, de modo que la penuria económica alcanzó enseguida a la práctica musical.¹² La no tan lejana Guerra de Independencia, que había dejado arrasada a la ciudad tras sufrir varios "sitios" por las tropas francesas, continuas guerras sucesivas y cambios políticos, epidemias, y desamortizaciones,

dejaron a la iglesia zaragozana en una situación extremadamente delicada. Las consecuencias inmediatas fueron la reducción de plazas que se sacaban a oposición para nutrir la capilla de música, las cuales, y cada vez con mayor frecuencia, frente a una única remuneración, llevaban un segundo e incluso un tercer empleo agregado. La enorme decadencia económica repercutió en unos escasos fondos que se podían destinar para los infantes, lo que, lógicamente, deterioró en cierta medida su educación. La obligación, pocos años más tarde, de tener que ser clérigos los músicos en plantilla de las iglesias, en virtud del Concordato del año 1851 entre España y la Santa Sede, condujo a que muchos buenos intérpretes y compositores seculares abandonaran sus puestos en capillas musicales eclesiásticas, pasándose a orquestas de teatros, cafés y a bandas militares, donde eran por otra parte mejor pagados. Como una muestra más de la estrechez económica catedralicia, a raíz de la muerte de Pedro León Gil, y durante unos quince años (!) —desde 1843 a 1858—, no se iba a sacar a oposición la plaza de maestro de capilla de la principal catedral del Reino de Aragón, su metropolitana, actuando como maestro interino Vicente Castillo.

Entretanto, Olleta había iniciado su labor compositiva en octubre del año 1841, con su opus nº 1, unos *Gozos al Patriarca San José a cuatro voces y órgano*. En este periodo juvenil, Olleta iba a experimentar no sólo con las formas musicales religiosas menores y las de grandes dimensiones, sino también con las formas puramente instrumentales, e incluso las de carácter civil. Como si se arrepintiera de ello, después de estos años nunca más volvería a abordar estos dos últimos terrenos y, aparte de una obra para piano, sólo intentó "probar" en el terreno operístico, aunque, al parecer, nunca llegó a adentrarse en él.

¹⁰ A. Araiz recoge también las palabras de Lozano, a quien prácticamente copia (cfr. ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés. *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona: Labor, 1942; p.172).

¹¹ Hilarión Eslava: partitura "Salve Regina a 5 voces, órgano y contrabajo de Domingo Olleta" y nota en "Breves Apuntes Biográficos", en *Lyra Sacra Hispana*, S. XIX, tomo II Serie 2ª, Madrid, 1869.

¹² La desamortización de Mendizábal de 1837, que declaraba nacionales los bienes de la Iglesia, obligó a algunas economías en ambas catedrales zaragozanas. En 1839 las Juntas de Hacienda de ambos Templos propusieron un arreglo a los músicos. Incluso ante un tema tan importante como la necesidad absoluta de admitir un infante más, porque no se podían atender las obligaciones de la Iglesia con los cuatro que había, en opinión del maestro Gil, se acordó pasar el tema a la Junta de Hacienda de La Seo para que estudiara el caso. Esa misma Navidad, como plan de ahorro, se tomaba la decisión de suprimir la música en los Responsorios.

En 1842, Olleta compuso ya su opus nº 2, una *Misa de Gloria* para doble coro y gran orquesta, el opus nº 3 (los *Salmos de Visperas* “Dixit Dominus”, “Beatus vir”, “Laudate Dominum”, y el cántico “Magnificat”), y el opus nº 4, una interesante *Sinfonía* que no hemos podido localizar, y que debía responder a las características propias de un ejercicio compositivo de juventud. Al siguiente año, 1843, compuso los interesantes opus 5 y 6, *Dos tandas de Valses a toda orquesta*, que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza¹³. La primera tanda, escrita en la tonalidad de Mi Mayor, consta de una “Introducción” (Andante), seguida por cinco valeses, el último de los cuales finaliza con su correspondiente “Coda”. Su reparto incluye partichelas para violín principal (Guión), violín 1º, violín 2º, violín 3º, flautín, clarinete 1º en Do, clarinete 2º en Do, fagotes (I y II, en una sola pauta), trompas (I y II, en una sola pauta), cornetín de pistón en La, trombón, bajo (dos ejemplares), y timbales. Tal vez respondiendo al carácter civil de estas piezas, esta formación recuerda una plantilla típica de banda (con instrumentos tan característicos como el flautín, cornetín de pistón, etc.), a la que se hubieran añadido los violines y los timbales. Faltan, en cambio, otros instrumentos como los oboes, que dejan paso a los más modernos clarinetes y, en este caso, se sustituye la viola por el violín tercero; la copia de la partichela de los timbales es tres años posterior. En cuanto a la segunda tanda, comprende dos valeses. Sus efectivos son más reducidos: violín 1º, violín 2º, flautín, clarinetes en Do —I y II, en una sola pauta—, fígle, y bajo. Aunque desconocemos dónde irían destinadas estas obras para su ejecución, en ambos casos la cuerda carece de sus instrumentos graves (chelos y contrabajos), destacando por los numerosos metales, por lo que, a no ser por los violines, los repartos responden casi a plantillas para bandas de música, más propias del ambiente civil al que corresponden estas piezas, e incluso, del ámbito militar. Probablemente, estas obras se dirigieran a interpretarse en algún salón de baile de los que entonces comenzaban a proliferar en la ciudad, o a

algún salón de la aristocracia civil o militar zaragozana. En ese mismo año 1843, Olleta compuso también el opus nº 7, un *Gradual para Santa Cecilia*, escrito para doble coro y gran orquesta. Un año más tarde, tan sólo anotó una obra, el opus nº 8, un salmo *Miserere* (llamado “el grande”), para cuatro voces en coro duplicado y orquesta.

De 1845 data ya el opus nº 9, su célebre Responso de Difuntos en Do menor *Libera me a cuatro voces con toda orquesta*, cuyo reparto responde a un coro tradicional de tiple, contralto, tenor y bajo, con una orquesta abultada, que incluye la familia completa de la cuerda, flauta, clarinetes (en Si bemol o en Do), trompas en Do, clarín, trombones, fígle, timbales en Do-Sol, y órgano.¹⁴ En 1846, Olleta escribió una *Gran Misa (Solemne) de Requiem* (op. 10) para cuatro voces (en doble coro) y gran orquesta, y un nuevo responso de difuntos *Libera me* (op. 11), esta vez dispuesto en dos números, el cual debió interpretarse largos años en Zaragoza, puesto que lo volvió a copiar el maestro de El Pilar Gregorio Arciniega el 2 de octubre de 1935. El opus nº 12 no hemos podido identificarlo. En 1847 aparecieron los números opus 13 (*Letrillas a María Santísima* a cuatro voces y contrabajo, entre ellas la letrilla *De místicas flores*), opus 14 (unos *Gozos a Santa María Magdalena a cuatro voces, con órgano y contrabajo*, para tiple, contralto, tenor, bajo, contrabajo y órgano), y opus 15 (la *Leción 2ª del Oficio de Difuntos*, para doble coro y gran orquesta). En este mismo año se fechan también (sin número de opus) unos *Gozos de Santa Apolonia Virgen y Mártir*, para coro de dos tiples y bajo, con acompañamiento de órgano y contrabajo,¹⁵ así como los *Salmos de Nona* primero “*Mirabilia testimonia tua*”, y tercero “*Principes persecuti sunt*”, ambos para cuatro voces y orquesta.

En estas obras puede apreciarse cómo el estilo musical de Olleta parece heredar algunas de las características más sobresalientes de su maestro, Pedro León Gil. A pesar de que es pronto todavía para emi-

¹³ En ellos se consigna también la fecha “1846”.

¹⁴ Este responso fue editado y grabado por Antonio Ruiz, y de él se conservan copias en las catedrales de Huesca y Zaragoza.

¹⁵ Conservados en el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza.

tir un juicio de valor acerca de la producción de mosén Gil, tan sólo conservada en Zaragoza y carente aún de un estudio en profundidad, ésta, como la de Olleta, parece responder a esquemas tradicionales, en dos sentidos: 1) la función que la originó, es decir, el culto religioso catedralicio, siguiendo esquemas propios de la época en cuanto al número de voces y la instrumentación utilizada, en la cual destacan las líneas melódicas diseñadas por violines y clarinetes y una importancia creciente de los metales; y 2) su repertorio, básicamente de tipo litúrgico —en latín—, que parece recoger, como sucede en la música de otros maestros zaragozanos, como por ejemplo Ramón Cuéllar o Nicolás Ledesma, ciertos rasgos del primer clasicismo vienés. Con este bagaje compositivo, Olleta iba a iniciar una nueva etapa en su vida.

3. Tercera etapa: consolidación (1848-1858)

En 1848 vacó el magisterio de capilla de La Seo. Olleta contaba entonces 29 años de edad. Pero el 5 de abril de 1848 el cabildo metropolitano acordó¹⁶ "que no se provea por ahora el magisterio de capilla de La Seo [...] y que se encargue del cuidado e instrucción de los infantes el copiante del Pilar Don Vicente Castillo, pudiendo encargarse Don Domingo Olleta o Don Francisco Anel de las lecciones de composición, si alguno de los niños estuviese en el caso de necesitarlas". Esta situación de provisionalidad todavía se iba a prolongar durante otros diez años más. En esta época, Olleta, poco atado a las obligaciones impuestas por un importante cargo musical en plantilla, produjo bastantes composiciones. En este sentido, y frente a años posteriores en los que no aparecen obras cuyas datadas (1849, 1850 y 1854), el año 1848 fue bastante prolífico para Olleta. Comenzó con su opus nº 16, una *Lección 1ª del Oficio de Difuntos* para doble coro y orquesta. Le siguieron una *Lección 3ª del Oficio de Difuntos* (opus 17) para tenor y pequeña orquesta, una *Letanía de Nuestra Señora, a versos distintos y con-*



Domingo Olleta.

testaciones del pueblo (Nº 1, 2, y 3; opus 18) para cinco voces, contrabajo y órgano, una *Salve Regina a cuatro voces y órgano, en La* (opus 19) —para coro duplicado—¹⁷, y un *Requiescant in pace* (opus 20) para doble coro y gran orquesta.

Poco a poco, el joven Olleta iba adquiriendo funciones de mayor responsabilidad (era ya profesor de composición de los infantes y violín concertino en los teatros de la ciudad), y se ocupaba con mayor dedicación a la composición, en la que se había iniciado en el año 1841. En los años que van desde 1848 a 1858, alejado ya de la disciplina del colegio de infantes y sin un cargo que le atara demasiado a la plantilla catedralicia, fue dándose a conocer en otros ambientes. Así, en 1848 estrenó su *Misa de Requiem Solemne*, a cuatro voces y toda orquesta,¹⁸ con ocasión de las exequias celebradas en Zaragoza por la muerte del filósofo Jaime Balmes, acontecimiento que despertó un gran interés ciudadano. Ese mismo año se carteaba

¹⁷ Impresa (grabado de A. Ruiz). Ejemplar en la Catedral de Huesca.

¹⁸ Se conserva un ejemplar en el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza (actualmente ubicado en el Palacio de Montemuzo).

¹⁶ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar, fol. 33.

con el entonces ya prestigioso maestro Hilarión Eslava. En 1851 ganó por oposición la plaza de beneficiado Organista de la Iglesia parroquial de San Felipe y Santiago de Zaragoza. Aquel año escribió también unos *Dolores de María Santísima* (opus 21), para cuatro voces y órgano¹⁹. De entonces datan también sus *Gozos a San Gil Abad*, para dos Tiples y órgano, y una *Letanía* (opus 22), para cinco voces y orquesta.²⁰ Un año después, en 1852, Olleta era nombrado por el arzobispo Catedrático de Canto llano del Seminario Conciliar. Escribió entonces unos *Gozos a San Francisco Javier* para dos triples y órgano²¹, y una pieza para piano solo, titulada *La tristeza, Romanza fantástica* (opus 24).²²

En marzo de 1853, Olleta se ordenaba ya sacerdote. De tal año son su *Salve Regina*, en Re (opus 26), y una Décima a Santa María (o Plegaria a la Purísima Concepción) *Bendita sea tu pureza* (opus 27), ambas para cinco voces, contrabajo y órgano. Los años siguientes también fueron muy productivos: en 1855 escribió un *Invitatorio del Oficio de Difuntos, sobre el canto llano* (opus 28), para doble coro y gran orquesta²³. Al siguiente año, 1856, un Salmo del primer nocturno del Oficio de Difuntos *Domine ne in furore tuo* (opus 29) para coro a cuatro voces duplicado y

gran orquesta; y en 1857, una *Salve Regina* (Nº 1, 2 y 3; opus 30) para cinco voces, contrabajo y órgano; unos Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús, *Corazón Santo tú reinarás* (opus 31) para coro duplicado de cuatro voces y orquesta²⁴; y, tal vez fruto de su nueva labor como catedrático de canto llano, además de su faceta de organista, unos *Juegos de versos por los ocho tonos del Canto llano* para órgano (opus 32).

4. Cuarta etapa: madurez y decadencia (1858-1861-1895)

Por fin, en 1858 se convocaron las ansiadas oposiciones al magisterio de capilla de La Seo. Naturalmente, Olleta no tardó en inscribirse. Los exámenes comenzaron el 18-VI-1858 y se prolongaron durante tres semanas. Sus ejercicios de oposición (opus 33 y 34), que se conservan en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, incluyen nueve pruebas, a saber: 1. Composición de un "Motete a cuatro voces sin acompañamiento" *Christus factus est*; 2. "Canto llano y mixto": Antifona 1ª *Accesit ad Jesum*, Antifona 2ª *Dic ut sedeant*, e Himno *Jesu salus*; 3. Tema escrito sobre solfeo, canto y composición; 4. Salmo Nº 46 *Omnes gentes plaudite manibus*, con orquesta; 5. Motete *Æternæ rex altissimæ*; 6. Motete a cuatro voces *O vos omnes*; 7. Salmo 145 *Lauda anima mea Dominum*; 8. "Canto llano": Antifona 1ª *Sicut liliium*, Antifona 2ª *Tota pulchra*, e Himno *Tibi Christi splendor*; 9. Himno *Regis superni nuntia*.

Al poco de finalizar las pruebas, el 21 de julio, se leyó en cabildo un memorial suyo, el cual nos confirma definitivamente su actividad como "violín

¹⁹ Impresos: N. Rada, editor, Pamplona. Indican ser "para el 7º día" (último del Septenario). En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza existe copia manuscrita por Francisco Agüeras, datada en Zaragoza, 16-XII-1899. También hay ejemplar en el Archivo Histórico Municipal.

²⁰ Impresa en Zaragoza, hemos localizado ejemplares en los archivos catedrales de Zaragoza, Tuy, Santiago de Compostela, Segorbe (Castellón) y Huesca. Su reparto recoge violines, viola, contrabajo, flautas, clarinetes en Do, fagotes, clarines en Sol, trompas en Fa, trombones, figle, bombardino, órgano y timbales (repárese en la ausencia de celos y oboes).

²¹ El catálogo ofrecido por Felipe Pedrell y Francisco Viada los anota como escritos en 1852, para "dos o más voces y órgano", Opus 25; el ejemplar conservado en el Archivo Histórico Municipal zaragozano los titula sin embargo *Gozos con orquesta a San Francisco Javier*, "Obra 24ª", y los fecha en 1851. El reparto de esta última partitura es para triples, contralto, tenor, bajo, violines 1º y 2º, viola, contrabajo, flauta, clarinetes, trompas en Fa, y órgano. Ante la imposibilidad de averiguar a qué composición concreta se refiere el catálogo de Pedrell —carece de *incipit* musical y otros datos imprescindibles—, todo parece indicar que se trata de dos obras diferentes, o, al menos, de una posible reducción o arreglo posterior (en 1852) a partir de la obra original para orquesta (de 1851).

²² Existe ejemplar conservado en el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza.

²³ En el Palacio Real se conserva un ejemplar de la partitura impresa en Madrid el año 1889 (Leg. 1.566. Cat. 968), cuyo título anota lo siguiente: [Oficio y Responso] "Olleta. Oficio de Difuntos. [Invitatorio a cuatro voces y grande orquesta por D. Domingo Olleta. maestro de capilla] Al Director y Profesores de la Capilla Música del Palacio Real de S.M. La Santa Hermandad del Refugio 15 y 16 Diciembre 1889".

²⁴ Existe impreso. Se conservan ejemplares en las catedrales de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), Granada, Zaragoza (ejemplar impreso, y dos copias manuscritas, una del 30-VII-1881, y otra realizada por el maestro Gregorio Arciniaga y datada en "La Calzada, 7-II-1911"), Segorbe (Castellón) —en copia de 1892—, Palencia, Santiago de Compostela y Albarracín (Teruel), y en el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza.

tálogo de Beneficiados" de La Seo, "falleció en su domicilio, de la plaza de La Seo, Casa de los Infantes, el día 21 de abril de 1895".⁴³

5. Después de su muerte

A los pocos días, el 2 de mayo, las Actas Capitulares del Salvador refieren la muerte del maestro Olleta; su sobrino José Cerdá, daba "las gracias más cumplidas al Excmo. Cabildo por los funerales y demás pruebas de distinguida consideración con que había honrado la memoria de su tío".⁴⁴ En consideración a las excepcionales condiciones del difunto, el cabildo de La Seo acordó, "rindiendo un tributo de admiración a su memoria, que los Sres. Arcediano, Maestrescuela y Doctoral asistan en comisión para presidir el duelo en el responso, funeral y conducción del cadáver; que el viernes por la tarde se permita se canten solemnes oficios de difuntos en el coro de La Seo; y que al siguiente día sábado, 27, después de los divinos oficios y con asistencia de ambas residencias se celebre el solemne funeral en el altar Mayor, oficiando el semanero de prima, y que por último los Sres. Administradores de La Seo, en unión del organista Cuartero, reciban bajo inventario todo lo que perteneciente a la Iglesia se halle en el Colegio de Infantes, encargándose del gobierno de estos durante la vacante". De nuevo, el mismo día, se dice que "habiendo fallecido el dignísimo maestro de capilla del Salvador, Don Domingo Olleta, merecedor de toda clase de atenciones por parte del Excmo. Cabildo y siendo el tiempo de la vacante ocasión la más oportuna para llevar a cabo la organización de los colegios de infantes, [...] [se] solicita que con toda urgencia, y a ser posible antes de que se publiquen los edictos para la provisión del beneficio, se proceda a dicha organización cien veces reclamada en la forma que el Excmo. Cabildo estime conveniente".⁴⁵

Las excepcionales muestras de reconocimiento y cariño del cabildo zaragozano (y de toda la ciudad) para con su maestro fueron, como puede apreciarse,

realmente extraordinarias.⁴⁶ Se llegó así a honrarle a su muerte, de una forma muy superior a la acostumbrada para un beneficiado, con unos funerales verdaderamente fuera de lo común (con celebración incluida de solemnes exequias en el altar mayor de La Seo), y con presencia no sólo de las principales autoridades eclesiásticas de la ciudad, sino también de las corporaciones municipales. Como honrosa excepción, fue enterrado en una de las capillas de la Catedral del Salvador, donde todavía puede leerse la inscripción de su lápida. El Consistorio municipal le dedicó también una calle. Le sucedería en el magisterio de capilla de La Seo, previa oposición, Miguel Arnaudas, que se posesionó de la plaza el 20 de junio de 1896.

Poco tiempo antes, en el mes de abril, José Cerdá hacía entrega al cabildo de La Seo de "un libro de pergamino encuadernado que comprende las vísperas de atril, regalo que hace a la Iglesia cumpliendo con la voluntad de su tío Domingo Olleta",⁴⁷ regalando de nuevo, en 1899, varias composiciones más.⁴⁸ Por último, a finales del año 1900, los familiares del difunto Olleta propusieron al cabildo la compra de algunas otras obras del maestro, y el cabildo, interesado en el tema, "comisionó a los Sres. Juste y Tablares para que examinen las obras musicales del maestro Olleta cuya adquisición propusieron al Cabildo Dña. Concepción y Dña. Generosa Cerdá y Olleta, y compren

⁴³ Actas..., 2-V-1895, fol. 22. "...La 1ª moción se acuerda pase a la Comisión nombrada para ello en Cabildos anteriores, y la componen los Sres. Administradores, con más los Sres. Maestrescuela, Pardo, Jardiel y Valdovinos".

⁴⁴ Ese mismo año 1895 apareció un artículo conmemorativo sobre la figura de Olleta en la revista *La Ilustración*, que no hemos podido consultar, el cual incluía la fotografía del maestro. Al parecer, se pretendió realizar algo similar en la ciudad de Zaragoza. (Cfr. LOZANO GONZÁLEZ, Antonio: *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, 1895. 3ª edición a cargo de A Ezquerro, p. 300. En la misma edición se cita la propuesta de Antonio Lozano para suplir la vacante dejada por muerte de Olleta en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, vid. p. [299]). Según José LÓPEZ CALO (*Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, 1972), "su fama y estima eran extraordinarias, como se patentizó en varias ocasiones durante su vida, en Zaragoza, Madrid, etc., y en modo particular en sus funerales".

⁴⁷ Actas..., 17-IV-1896, fol. 28.

⁴⁸ Actas..., 6-X-1899, fol. 37.

⁴² Actas..., 3-III-1894, fol. 11.

⁴³ Catálogo de los Beneficiados de esta Sta. Yglesia de Zaragoza. Desde el Concordato de 1851 y Real orden de 22 de Julio de 1857. Cfr. fol. 10, N° 13 La Seo, maestro de capilla.

⁴⁴ Actas..., 2-V-1895, fol. 21.

primero de La Seo", "solicitando un certificado en que conste los servicios que en esta Santa Iglesia tiene prestados desde julio de 1827 hasta la fecha". Resultó claro vencedor en la oposición, obteniendo así el beneficio del magisterio de capilla en el mes de octubre.²⁵ Poco tiempo después, se confirma documentalmente su toma de posesión, así como su primer nombre de pila.²⁶ Iba a desempeñar dicho magisterio hasta su muerte. Pero todavía ese mismo año de 1858, tuvo tiempo de componer unos *Gozos a San Nicolás de Bari* (opus 35) para dos voces y órgano. En realidad, la relación de Olleta con la Catedral del Salvador fue constante; ahí se formó, se preparó para ejercer un magisterio de capilla, y ahí enseñó a los infantes y otros músicos cuanto había aprendido.

El 6 de mayo de 1859 se declaró cumplida su primera residencia en La Seo como maestro de capilla, "por haber asistido al coro seis meses con toda puntualidad, según relación que hizo el respectivo puntuador".²⁷ Como organista que también era, demostró en este tiempo una gran capacidad en temas relacionados con la organología, como se comprueba en su dictamen sobre la reparación hecha en el órgano de La Seo el 27 de mayo de ese mismo año.²⁸ Su censura favorable al trabajo realizado por los organeros Roqués, iba a tomarse en cuenta para cuando se examinaran las reparaciones del órgano de El Pilar.²⁹

Ese año compondría sus números de opus 36 (una *Letanía* para cinco voces, contrabajo y órgano),

37 (un *Gradual para Santo Dominguito de Val*, para dos tiples y orquesta), y 38 (un *Rosario* a cuatro voces), además del Gradual "Alleluia / Posuisti Domine" con textos alternativos para el Corazón de María, la Purísima Concepción de María y San Luis. Al año siguiente, 1860, era nombrado juez facultativo en la oposición al beneficio de organista de El Pilar, junto al organista de La Seo, Francisco Anel, y al maestro de capilla del Pilar, Hilario Prádanos.³⁰ Fiel cumplidor de las obligaciones de su cargo, cada año sacaba a la luz nuevas composiciones. En 1860 compuso algunas de sus obras más celebradas, como el *Gradual para San Valero* (opus 40) para coro de bajos y orquesta, su himno *Te Deum*, (opus 41) para cuatro voces y gran orquesta, y, sobre todo, su *Gran Misa en Do* (más conocida como "Misa Valeriana", opus 39), para cuatro voces en coro, órgano obligado y orquesta,³¹ aparte de otras composiciones menores, como la Letrilla *Quisiera Virgen María* (opus 42), para cinco voces, contrabajo y órgano.

Durante el año 1861, sólo compondría —con fecha del 9 de marzo— un Salmo *Miserere* (opus 43), llamado "Pequeño" para cinco voces y orquesta, que comprende once números independientes.³² Muy pronto, iba a sufrir un terrible ataque de hemiplejía que le afectó inmovilizándole todo el lado derecho de su cuerpo, y que le ocasionó la pérdida del habla, impidiéndole continuar con su labor compositiva durante el resto de su vida. Su abundante producción musical hay que fecharla pues entre 1841 y 1861, a pesar de que, después de dicha fecha, se siguieran dando a conocer muchas de sus obras (así, por ejemplo, Hilarión Eslava le publicó en 1869 en la *Lyra Sacro-Hispana* una antifona *Salve Regina* para cinco voces, contrabajo y órgano),³³ y que él mismo pudiera continuar con su tarea de enseñar música a los infantes y dirigir algunos conciertos en la ciudad.

²⁵ La fecha en que ganó la plaza de maestro de capilla de La Seo varía de unos autores a otros en unos días (B. Saldoni, H. Eslava, F. Pedrell y A. Lozano). Sin embargo, este punto queda aclarado definitivamente por dos actas capitulares de La Seo: 1) Acta Capitular del 11-X-1858; Acta Capitular del 29-X-1858 (fol. 118). Tomó posesión realmente de su plaza el 5-XI-1858.

²⁶ *Catálogo de los Beneficiados de esta Sta. Yglesia de Zaragoza. Desde el Concordato de 1851 y Real orden de 22 de Julio de 1857*. Fol. 10, Nº 13, Seo, maestro de capilla.

²⁷ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar, año 1859, fol. 29.

²⁸ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar, año 1859, fol. 31.

²⁹ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar, año 1859, fol. 35. Al año siguiente (20-XII-1860, fol. 91 de las actas capitulares) se leyó otro memorial "de los maestros de Capilla y Organista D. Domingo Olleta, D. Hilario Prádanos y D. Francisco Anel, fecha 20 de los corrientes", quienes, comisionados para visurar y censurar los órganos construidos en los dos Santos Templos Metropolitanos por los hermanos D. Pedro y D. Manuel Roqués, describen y alaban las cualidades de ambos órganos.

³⁰ Acta Capitular del 20-XII-1860; ejemplar de El Pilar, fol. 92.

³¹ El sobrenombre de «Misa Valeriana» le viene debido a que "se estrenó en la festividad de San Valero el año 1860 en La Seo".

³² El ejemplar del Archivo Histórico Municipal de Zaragoza lo anota como «Obra 42», del año 1860. Sin embargo, la partitura, autógrafa, lleva en su explicit fecha de 1861.

³³ Hilarión Eslava: partitura "Salve Regina a 5 voces, órgano y contrabajo de Domingo Olleta" y nota en "Breves Apuntes Biográficos", en *Lyra Sacro Hispana*, s. XIX, tomo II, Serie 2ª, Madrid, 1869, p. 60.

Fueron varios los testimonios sobre su enfermedad. En 1890, J. M^a Esperanza y Sola describía ya cómo Olleta soportaba "con la santa alegría del mártir" su postración, "privado del habla, paralizado todo el lado derecho de su cuerpo, y olvidado del manejo de la pluma, conservando sólo la comprensión de las obras musicales como en los tiempos en que la enfermedad no había hecho presa de él".³⁴ Sólo cinco años más tarde, recién fallecido Olleta, A. Lozano decía de él que "ha escrito muchas obras, y Dios sabe cuál sería hoy su número, si traidora enfermedad no le privara, en lo mejor de su vida, de las facultades necesarias"³⁵. Muchos años después, A. Araiz también coincide en señalar que el ataque de hemiplejía que sufrió Olleta truncó una carrera profesional en plena madurez³⁶.

Entretanto, y a partir del 4 de mayo de 1861, las actas capitulares zaragozanas comienzan a tratar periódicamente acerca de su enfermedad crónica³⁷, haciéndose especialmente abundantes a lo largo del año 1866, cuando se refiere que "se leyeron cédulas de enfermo habitual", se nombra su "enfermedad ordinaria", o se citan cédulas de convalecencia.³⁸ La siguiente ocasión en que aparece citado es varios años después, el 15 de junio de 1877 (fol. 35), como maestro de capilla del Salvador, junto a Francisco Reig (Beneficiado Salmista del Salvador) y Cándido Lazaga (Beneficiado Sochantre del Pilar). El 1 de julio de 1878 aparecen de nuevo dichos tres, citados como jueces de oposición.³⁹ En febrero de 1893 volvía a ser designado juez examinador, junto al maestro de

capilla de El Pilar Antonio Lozano, al Organista primero de El Pilar Valentín Faura (desde 1862), y al Organista de La Seo Martín Mallén Olleta, esta vez en el tribunal nombrado para las oposiciones al beneficio de Organista de La Seo.

Seguramente, de estos años de ancianidad de Olleta data una cándida narración de uno de sus biógrafos, Vicente Olivares Biec, insertada en el libro compilado por el sobrino del maestro, y que nos describe el estado de postración cotidiano de Olleta, que unía a su enfermedad una avanzada edad.⁴⁰ "Al caer la tarde, es casi seguro hallar diariamente en la capilla de Nuestra Señora del Pilar a dos sacerdotes con la vista fija en el angélico simulacro: uno, el más joven, en tierra la rodilla, murmura fervorosas preces, mientras el otro, inmóvil como una estatua, se halla entregado a los suavísimos deliquios de la oración mental: éste es D. Domingo Olleta; aquél su sobrino Cerdá, su cariñoso intérprete, brazo tierno y solícito que la Providencia ha puesto al lado del gran maestro, a fin de hacer más llevadera su desgracia."

Decayó en su enfermedad a partir del año 1894. Según Actas Capitulares de La Seo, el 10 de febrero de dicho año se leyó un memorial suyo "dando cuenta al cabildo del estado de salud y suplicando se le declare imposibilitado para los efectos de residencia".⁴¹ El 3 de marzo de 1894, a petición suya, y "previa la presentación de los documentos necesarios, se le declaró imposibilitado para los efectos de la puntuación mientras dure la causa que motiva la enfermedad".⁴² Según "Ca-

³⁴ ESPERANZA Y SOLA, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. II, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, pp. 542-545.

³⁵ LOZANO GONZÁLEZ, Antonio. *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestro días*. Zaragoza, 1895. 3^a ed. a cargo de A. Ezquerro, Zaragoza, 1994.

³⁶ ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés. *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona, ed. Labor, 1942.

³⁷ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar: 4-V-1861 (fol. 21), "que durante la enfermedad del maestro de capilla del Santo Templo Metropolitano del Salvador se encargue de la instrucción de los infantes del organista D. Francisco Anel".

³⁸ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar. Se cita su convalecencia en los siguientes cabildos: 3-III-1866 (fol. 14); 23-III (fol. 20); 13-IV (fol. 25); 4-V (fol. 20); 29-V (fol. 31); 15-VI (fol. 33); 6-VII (fol. 35); 3-VIII (fol. 39); 7-IX (fol. 46); 5-X (fol. 50); 8-XI (fol. 55); 7-XII (fol. 60); y 20-XII.

³⁹ Actas Capitulares unificadas, ejemplar de El Pilar. 1-VII-1878, fol. 39. No se especifica para qué plaza es la oposición, si bien todo parece indicar que se trate de exámenes para cubrir la plaza de Organista segundo de La Seo, dejada vacante por Alejo Cuartero, solicitada por el titular primero Francisco Anel, y que sería ganada por Martín Mallén Olleta (quien, a pesar de su segundo apellido, no parece tener nada que ver con nuestro biografiado).

⁴⁰ HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín. *Don Domingo Olleta y Mombiela, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza 1819-1858-1895. Compilación de apuntes biográficos, documentos personales, juicios críticos, para el estudio de la vida y obras de este gran compositor de música religiosa del Siglo XIX*. Tip. de Emilio Casañal, fin de impresión Zaragoza, 31-VIII-1911.

⁴¹ Actas..., 10-II-1894, fol. 5. Y continúa dicha resolución capitular: "...el Cabildo dispuso se le hiciera saber al interesado, que para ello era de todo punto indispensable la certificación jurada del facultativo declarando esto mismo; considerándosele como enfermo, mientras se tramita el expediente".

para la Iglesia las que estimen más convenientes⁴⁹. Seguramente de estos regalos y adquisiciones, aparte de las obras que por disposición contractual debían dejar los maestros de capilla para uso de la Iglesia en que ejercían, procedan muchas de las composiciones actualmente conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Aquellas que tal vez no interesaron al cabildo por tratarse de obras de carácter menos religioso (valeses, sinfonías, piezas para piano...), seguirían otros derroteros. Algunas, se adquirirían para la Iglesia en 1903, a raíz de haber presentado al cabildo la sobrina del maestro una nueva propuesta de compra, con la relación de las obras musicales de Domingo Olleta en su poder.⁵⁰

Otras muchas obras, pasarían, con el tiempo, y previa su adquisición, al Archivo Histórico Municipal de Zaragoza. Procedían estas obras, a su vez, del archivo del general Palafox (†1848), el cual pasó a formar parte de los bienes documentales municipales tras su compra por parte del Ayuntamiento en el año 1919. Desconocemos cómo llegaron estas composiciones al archivo de Palafox, si bien todo parece indicar, a juzgar por los sellos de caucho estampados en los papeles, que sería por compra a los herederos del maestro Olleta, o por depósito de los mismos⁵¹. De otras obras de Olleta que no hemos podido localizar (como por ejemplo, su Sinfonía), tan sólo podemos suponer que habrían pasado a los archivos de la desaparecida Orquesta Sinfónica de Zaragoza, o a los depósitos de la orquesta del Teatro Principal.

6. Olleta compositor

La sólida formación musical del maestro Olleta

⁴⁹ Actas..., 6-XII-1900, fol. 32.

⁵⁰ Cfr. Actas capitulares unificadas, ejemplar del Pilar, fol. 130.

⁵¹ Ofrezco estas referencias que me fueron amablemente apuntadas por el personal encargado del Archivo Municipal. La adquisición, según testimonio de estas mismas fuentes de información, se habría hecho por unas 3.000 ptas. de la época, algo que, salvando las lógicas distancias temporales, representaba una cantidad económica considerable para aquel tiempo, que podríamos cifrar en unos cinco millones de ptas. actuales. Los papeles de música de Domingo Olleta conservados en este archivo pueden hallarse bajo las siguientes signaturas: 7774, 7830, 7831, 7835, 7836, 7837, 7840, 7841, 7844, 7846, 7847, 8217.

se ve reflejada, aparte de en sus propias composiciones, en el ejercicio teórico que desarrolló con motivo de la oposición al magisterio de La Seo en 1858, en el cual cita como modelos para estudiar Armonía y Composición a autores tales como Zarlino, Kircher, Lorente, Nassarre, Martini, Secanilla, Eslava y Reycha, lo que prueba su buena preparación técnica y académica, y el buen conocimiento que de los mismos tenía.

Como maestro zaragozano, sus modelos compositivos más cercanos fueron sus predecesores en el magisterio catedralicio de La Seo, Francisco Javier García "el Españolito", y Ramón Cuéllar, mientras que en el órgano debieron ser ineludiblemente Ramón Ferreñac, iniciador de toda una escuela orgánica (en opinión de Hilarión Eslava),⁵² Valentín Metón, y el propio Hilarión Eslava.

Como compositor, Olleta trabajó fundamentalmente el género religioso. Precisamente, su estilo recoge elementos de las grandes composiciones religiosas del periodo clásico alemán que representan autores como Gluck, Haydn o Mozart (por ejemplo, de su *Misa en Do*, del *Requiem*, o incluso de piezas menores como el motete *Ave verum corpus*), de maestros italianos como Rossini (fundamentalmente de su *Stabat Mater*), e incluso de sus contemporáneos Verdi⁵³ o el francés Gounod (de la *Misa solemne de Santa Cecilia*, del año 1855). Su personalidad conjuga los factores de tradición y progreso. Por un lado, muy preparado técnicamente, Olleta poseía un gran conocimiento del canto gregoriano (fue catedrático de la disciplina), de los polifonistas clásicos del s. XVI (hizo copiar en La Seo un cantoral con la salmodia completa de Melchor Robledo), así como de los clásicos vieneses y los autores de ópera italianos. Sus composiciones polifónicas respiran el ambiente "clásico", sereno y compensado de las obras polifónicas

⁵² ESLAVA, Hilarión. *Museo Orgánico Español*. Madrid: Martín Salazar, 1856. Por otro lado, también Antonio Lozano (*op.cit.*, p. 56) se refiere a Ferreñac como "uno de los [organistas] más esclarecidos de su tiempo".

⁵³ La obra religiosa más célebre de Verdi, su *Misa de Requiem*, data sin embargo de 1874, fecha posterior a la etapa productiva de Domingo Olleta, que, como ya hemos indicado, se truncó en 1861 con su ataque de hemiplejía.

renacentistas de Morales, Palestrina y Victoria. Concretamente, a juzgar por la copia de obras que encargó de Robledo, y por diversos papeles con música del siglo XVI a cuatro voces que hemos visto copiados de su mano en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, creemos que debió ser Olleta quien se encargara en la ciudad, desde su puesto como maestro de La Seo, de relanzar la ejecución práctica, cotidiana, en la música de atril, de las composiciones de estos grandes maestros.

Pero, por otro lado, Olleta fue también un hombre de su tiempo, que vivió desde muy joven el ambiente de los teatros y los salones donde se interpretaba "música civil". En este sentido, hizo también alguna tentativa en este terreno, componiendo una sinfonía, varias tandas de valsés y algunas piezas para piano. Como señala A. Lozano, "descartando algunas de sus composiciones hechas al influjo de los procedimientos en boga por entonces, todas las demás ofrecen pensamientos de original factura, y muchas acreditan su valer indiscutible". Se sabe, incluso, que Olleta quiso hacer una incursión en el campo operístico —que nunca llegó a realizar—, a través de Hilarión Eslava, con quien se carteo a tal efecto en 1848. Precisamente, unos años antes, Eslava había obtenido el magisterio de capilla de El Pilar de Zaragoza que nunca llegó a ocupar. El 1 de septiembre de 1848, el joven Olleta —tenía entonces 29 años—, pedía epistolarmente al ya entonces consagrado maestro de Burlada que le indicara el medio de obtener un libreto original para hacer alguna tentativa en la música de ópera. En la respuesta (en Madrid, 27 de septiembre de 1848), Eslava le recomendaba al poeta Luis Bertochi, que estaba en Málaga, y de quien el propio Eslava se había servido en alguna ocasión, dándole asimismo ciertos consejos sobre cómo había de escribirse la música operística.⁵⁴

Olleta, conocedor también de los modelos compositivos pasados (no olvidemos que fue profesor de composición), era partidario de utilizar los modernos recursos de instrumentación y las más diversas com-

binaciones contrapuntísticas, frente a las rígidas reglas armónico-compositivas habituales en su época en otras catedrales españolas, marcadas por la influencia de la obra teórica de autores como Reycha. En este sentido, es reveladora una carta del 21 de noviembre de 1847 que envió al músico aragonés Segundo García: "cada día estoy más convencido de que es muy difícil si no imposible dar reglas infalibles para componer música: y de que la mayor parte de las que se nos venden por tales, no se deberían dar sino como consejos, y esto sería mucho mejor. ¿De qué sirve que Reycha y otros teóricos prohiban tantas y tantas cosas cuando a cada paso se ven infringidas sus reglas por todos los mejores prácticos? Añadamos a esto que sucede muchas veces que aquello que según las reglas de los teóricos es un error y que por consiguiente debería hacer mal efecto, es una belleza y lo hace muchas veces hermoso y sorprendente. No las desprecio por eso, pero no las tengo por infalibles".⁵⁵

Considerado como uno de los compositores aragoneses que han gozado de mayor prestigio, su gran talla como compositor viene acreditada por los testimonios de las mayores personalidades en el campo de la música hispana de su tiempo. José M^a Esperanza y Sola valora cuidadosamente el estilo de Olleta: "Estudiando Eslava la música española de fines del pasado siglo y primera mitad del presente, distinguió tres estilos: el que consistía en el uso de los recursos del arte antiguo, sin desechar los del moderno, bien que usados éstos parcamente; aquel otro que llamó moderno llano, formado por procedimientos sencillos respecto de la melodía y armonía, y en el cual ya la orquesta tenía un interés más principal y directo; y el que denominó mixto, que, participando de los dos antes dichos, tenía, por tanto, que ser, y era, más rico y variado. A este último pertenecen, a mi juicio, las obras antes indicadas del maestro Olleta [su *Oficio de difuntos* y *Misa de Requiem*], el cual bien muestra que es de la raza de los Eslava, Ledesma y Doyagüe, que en nuestros tiempos han sabido conservar gloriosa-

⁵⁴ Vid. VV.AA. *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, ed. Aranzadi, 1978.

⁵⁵ HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín. *Don Domingo Olleta y Mombiela, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza 1819-1858-1895. Compilación de apuntes biográficos, documentos personales, juicios críticos, para el estudio de la vida y obras de este gran compositor de música religiosa del Siglo XIX*. Tip. Emilio Casañal, 1911, p. 44.

mente la tradición de la buena música religiosa en nuestra patria".⁵⁶

Eslava ya le calificaba años antes como "uno de los más reputados maestros de nuestras catedrales; y como es joven y laborioso, es de esperar que haga importantes servicios al arte músico religioso de España, sobre los que hasta ahora ha presentado".⁵⁷ Y todavía en vida de Olleta, se decía de él que poseía una "inagotable vena melódica, consumado talento de armonista, ardiente fantasía, clara inteligencia y exquisita sensibilidad al par que una elevada idea del arte que cultivaba".⁵⁸ Baltasar Saldoni dice que era en su tiempo "uno de los maestros más acreditados de nuestras catedrales",⁵⁹ y, de nuevo José M^a Esperanza y Sola, dijo de él que "era la más legítima gloria de la música sacra española". Incluso, más recientemente, A. Araiz destacaba en su producción "una colección de obras religiosas que le habían colocado a la cabeza de los maestros españoles del siglo XIX".⁶⁰

Su producción sobrepasa el medio centenar de composiciones y aparte de las obras citadas, datadas y con número de opus, compuso muchas más, entre graduales, himnos, motetes, letanías, cánticos, y gozos, de todas las cuales existe copia en el Archivo de Música catedralicio de Zaragoza.

⁵⁶ ESPERANZA Y SOLA, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. II, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, pp. 542-545 [*La Ilustración Española y Americana*, 15-I-1890].

⁵⁷ Hilarión Eslava: partitura "Salve Regina a 5 voces, órgano y contrabajo de Domingo Olleta" y nota en "Breves Apuntes Biográficos", en *Lyra Sacra Hispana*, s. XIX, tomo II, Serie 2^a, Madrid, 1869.

⁵⁸ [¿Baltasar Saldoni?:] "Domingo Olleta", *Celebridades Musicales...*, p. 532.

⁵⁹ SALDONI Y REMENDO, Baltasar. *Diccionario de Efemérides de músicos españoles*, Barcelona, 1890, vol. III, p. 370. Saldoni fue uno de los primeros estudiosos que fijó la biografía de Domingo Olleta. Seguramente sea también de él la biografía (y catálogo) aparecida en las *Celebridades musicales* de Felipe Pedrell y Francisco Viada -op. cit.-, por cuanto dicho artículo no lleva nombre de autor (como suelen este tipo de trabajos en dicha obra), y el artículo inmediatamente anterior va firmado por Saldoni, hilando su redacción final con la del comienzo del artículo de Olleta. En esta biografía, se incluye un catálogo de obras de Olleta, que ofrece su datación, reparto abreviado y número de opus. A este catálogo, todavía habría que añadir bastantes composiciones más. En él, se dice estar entonces publicadas las composiciones de Olleta listadas con números de opus 9, 13, 20, 24, 26, 28, 31 y 32.

⁶⁰ ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés. *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942; p.172.

Entre sus composiciones destacan su *Invitatorio* (considerada obra modelo) y *Lecciones del Oficio de Difuntos*, su *Misa de Requiem* (1846), el *Miserere "Grande"* (1844) y el *Miserere "Pequeño"* (1861), el *Salmo XXIX*, su *Misa "Valeriana"* (1860), que fue ampliamente aplaudida e interpretada, y que llegó a convertirse en un "clásico" del repertorio aragonés, la *Misa de Gloria "la Grande"*, y su *Gran Sinfonía en Sol*, ambas de 1842, así como el *Bendita sea tu pureza*, de 1853. Compuso asimismo una *Misa en Si bemol* a gran orquesta, así como una *Gran Sinfonía en Sol*, a gran orquesta, que fue interpretada el 30 de abril de 1885 por la Sociedad de Conciertos de Zaragoza, junto a obras de Haydn, Mendelssohn, Chapí, y Meyerbeer. Entre otras obras menores, destacan diferentes juegos de *Visperas*, *Graduales*, composiciones para el mes de mayo, y *Versos* para órgano.

Su producción se halla repartida por la práctica totalidad de los archivos musicales eclesiásticos aragoneses, y por numerosos archivos musicales catedralicios de toda la geografía española. Ha representado, largos años, un modelo de composición para los autores religiosos, especialmente en tierras aragonesas, constituyendo sus composiciones litúrgicas una guía para el estudio del estilo severo y canónico. Sus obras menores fueron reeditadas por la generación de compositores eclesiásticos aragoneses posterior (Lozano, Arnaudas, Borobia...), apareciendo en revistas tales como el zaragozano *Repertorio Sacro Musical*, de amplia difusión en ambientes musicales religiosos, en los primeros años de nuestro siglo.

Según opina el musicógrafo A. Lozano, en sus obras "hay lo que el género religioso pide, y está adornado con las galas de modernos recursos en la instrumentación, que es hábilmente trabajada; en el ropaje armónico de atrevida creación y en las afortunadas combinaciones del contrapuntista que marcha en terreno firme".⁶¹

Las obras de Olleta, muchas de las cuales tuvie-

⁶¹ LOZANO GONZÁLEZ, Antonio. op. cit.

ron en su tiempo la suerte de ser publicadas por los más diversos editores, han sido tradicionalmente interpretadas en las catedrales aragonesas, siendo muy estimadas y tenidas como ejemplo de buena factura compositiva y espíritu religioso.

Parece ser que su producción estuvo en el repertorio habitual de las orquestas y coros de la ciudad hasta la implantación de las disposiciones de la encíclica "Motu Proprio" de Pío X (1903), decayendo a partir de entonces. No obstante, alguna de sus composiciones más destacadas, como la *Misa Valeriana* han perdurado en la memoria colectiva zaragozana hasta poco después de la Guerra Civil. Tal vez en las últimas ocasiones en que se interpretaron sus obras, se habrían escuchado más en el ámbito de los conciertos, fuera de la iglesia, que propiamente dentro de los templos catedralicios. Un ejemplo de la gran consideración en que se tenía a sus obras nos lo proporciona, por ejemplo, un folleto impreso por la editorial Heraldo de Aragón, que recoge el programa de un concierto del año 1937, en plena Guerra Civil Española: "*La Junta Recaudatoria ha querido dedicar a sus abonados y al glorioso Ejército y Milicias un concierto que respondiera a los días de recogimiento propios de la Semana Santa. [...] Entre los autores musicales cuyas obras se escucharán, no podíamos olvidar al insigne Maestro Olleta, que tantos y tan destacados recuerdos evoca a los zaragozanos, y cuyas producciones artísticas se oyen con tanto gusto, recordando los tiempos en que la multitud fervorosa acudía a San Felipe y a La Seo a oír sus clásicos y admirables Misereres. La orientación que a la música religiosa dió el 'Motu Proprio' de S.S. Pío X, ha hecho que la música del Maestro Olleta, como la de muchos de sus contemporáneos, sea desplazada de nuestros Templos para trasladarla a estos conciertos de música religiosa*". Dicho concierto, deseoso de "recoger el ambiente zaragozano en materia musical", ofreció una primera parte con composiciones de Hilarión Eslava (transcripción de la *Cantiga 14 del Rey Don Alfonso*, parafraseada con coros), Antonio Lozano (el *Aria* y coro titulado *Sueño Infantil*), y Gioacchino Rossini (el coral *La Caridad*). La segunda parte, es decir, el plato fuerte del concierto, estuvo dedicada íntegramente a composiciones del maestro Olleta (sus *Letrillas al Sa-*

grado Corazón, y el *Gloria y Credo de la Misa Valeriana*, interpretados con órgano obligado por el maestro Pedro Goldaráz, organista del Santo Templo Metropolitano de El Pilar. La tercera parte, se dedicó a composiciones contemporáneas de los maestros locales Gregorio Arciniega (*Glosa sobre la melodía española del "Pange Lingua"*, para cuerda sola), Ramón Borobia (*Gran Salve*, para coros y orquesta), y Miguel Arnau-das (*Canto a la Santísima Virgen del Pilar, Es tu columna excelsa*).

7. Olleta profesor

No menos importante que su faceta compositiva fue la labor como profesor de Domingo Olleta, al frente del Colegio de Infantes de La Seo, en donde enseñó solfeo, violín, órgano, armonía, contrapunto y composición. Se puede afirmar de él que llegó a crear escuela, siendo numerosos sus discípulos que después alcanzaron renombre, como, entre otros muchos, Benigno Cariñena (maestro de capilla dimisionario de El Pilar), Bernardino Valle (compositor y Director de la Filarmónica de Las Palmas), Alejo Cuartero (maestro de capilla de la Catedral de Huesca y más tarde Organista primero de La Seo), Pascual Fañanás (Profesor del Conservatorio Nacional de Música y miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid), Angel Chueca y Aznar (Organista de Teruel y de la Catedral Primada de Toledo), y Martín Mallén Olleta (maestro de capilla de la Catedral de Huesca, Organista de La Seo, y compositor de zarzuelas y otras obras músico-dramáticas).⁶²

Según parece, llegó a reunir en su casa una auténtica academia musical, como señala Pedro Gascón de Gotor: "*Cuando el eminente Olleta rebosaba todo juventud, y mientras no se halló acusado por esa parálisis que le impide funcionar a la mitad de su cuerpo, y hasta*

⁶² Fueron también discípulos suyos Valero Paulino (violinista de la capilla de música de La Seo), Santiago Carvajal (profesor de la Escuela de Música), Juan Laclaustra (violoncelista y profesor de la Escuela de Música), José Espeita (Maestro Director y concertador de ópera), Jose Orós (profesor de música y director, y concertador de rondallas), y Fernando Soler y Fraile (canónigo de Tarazona, capellán de honor honorario del Rey, y autor de un *Método de canto llano y mixto y cantoral*).

trazar una semicorchea, reunía en su casa a varios compañeros, a fin de ejecutar composiciones de los más renombrados maestros clásicos”.⁶³ A partir de tales reuniones, y gracias a la iniciativa de los profesores Ruperto Ruiz de Velasco y Antonio Lozano González, se crearía en 1890 la primera Escuela de Música de Zaragoza, de donde saldría el posterior Conservatorio, de la que pronto sería nombrado profesor honorario.

8. Olleta director

Destacó también Olleta como Director de coros y orquesta, y así lo acreditó en numerosas ocasiones al frente de la capilla de La Seo (sabemos por ejemplo que dirigió el estreno y sucesivas ejecuciones de su *Misa Valeriana*), o en Madrid, adonde fue llamado con motivo de los funerales del hermano mayor del Marqués de Santa Cruz, Presidente de la Santa Hermandad del Refugio. Dirigió entonces (diciembre de 1889) su *Oficio y Misa de Difuntos*, que fueron interpretados ante la infanta Doña Isabel de Borbón por las capillas zaragozanas, la Capilla Real y solistas, alcanzando en aquel momento su mayor fama. La Capilla Real fue cedida para la ocasión por la reina Isabel II, y contó con el famoso violinista Jesús de Monasterio (gran admirador de Olleta, de quien afirmó al calor de la amistad que era “hermano de Mozart”), con el maestro Valentín de Zubiaurre y con el aragonés Justo Blasco. La ejecución de la obra, costeada por la Hermandad del Refugio, se interpretó en San Antonio de los Alemanes. Supuso un rotundo éxito, y la propia infanta D^a Isabel de Borbón elogió al maestro Olleta. Seguramente, merced a la deferencia real para con el maestro de La Seo, al publicar su sobrino un interesante trabajo musicográfico sobre la figura de Domingo Olleta, la dedicó “a S.A.R. D^a M^a Isabel Francisca de Asís, Francisca de Paula Dominga de Silos de Borbón y Borbón, Infanta de España”. Según el maestro Ramón Borobia, Olleta fue también

uno de los primeros directores del celebrado Coro de Devotos de la Virgen del Pilar.⁶⁴

9. Olleta religioso

Como presbítero, a Olleta le tocó vivir un periodo “entre encíclicas”, esto es, entre la encíclica “Annus qui” del papa Benedicto XIV, determinante para la música de ámbito católico que se hiciera a partir de su publicación, el 17 de febrero de 1749, y la también referencial encíclica de Pío X “Motu Proprio”, aparecida en 1903, y conducente en primer término a reglamentar la práctica del canto gregoriano. Ambas, representaban la postura oficial de Roma respecto a la música sacra de su tiempo y marcaron puntos de inflexión determinantes para la música religiosa española. Ambas también, tratan sobre la intencionalidad músico-religiosa de mover a la oración y la piedad, la inteligibilidad del texto, y el moderado y estudiado empleo de la instrumentación ajeno a prácticas profanas.

La primera de ellas, aunque bastante alejada en el tiempo del maestro Olleta, iba a dejar una estela importante en Zaragoza, de la que todavía quedaban restos durante el magisterio de nuestro maestro, como veremos. Aparecida en un tiempo en el que el peso fundamental de la música occidental radicaba ya fuera de la Iglesia, en la música profana, la ópera y la música instrumental, daba una justificación, indirectamente, a muchas formas compositivas modernas. Concretamente, esta carta se preocupaba por cuidar la dignidad del culto divino, sobre todo de la misa, por reconocer la majestad de Dios, y por despertar con adecuados medios modernos la piedad. Por ejemplo, ajustaba las relaciones entre música y texto litúrgico, insistiendo en la obligatoriedad de musicar los textos litúrgicos en su integridad, práctica hasta entonces más relajada, al permitirse componer en forma “alternatim”, es decir, alternando

⁶³ GASCÓN DE GOTOR, Pedro: “Escuela de Música de Zaragoza”, en *Celebridades Musicales...* 1889; pp. 2-4.

⁶⁴ BOROBIA CETINA, Ramón. “El coro de devotos de la Virgen del Pilar”, en *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en homenaje a su Presidente Excmo. Sr. D. Mariano de Pano y Ruata al cumplir los cien años de edad*. Zaragoza, agosto 1947; p. 94.

el coro polifónico con los solos, con el órgano, o con el canto llano, en sus diversas combinaciones posibles. Sin embargo, a partir de la encíclica "Annus qui", los textos de las partes alternativas antes realizadas por el órgano, deberían ser cantados, o al menos, recitados. Reglamentaba la música eclesiástica instrumental, permitiendo, con moderación, la música eclesiástica con instrumentos, autorizando el uso en la Iglesia de los instrumentos de cuerda, el órgano o los oboes, y desautorizando otros, tales como timbales, trompas, tubas, flautas, fistulas, o salterios, o restringiendo algunos a momentos determinados (instrumentos de lengüeta como las chirimías, en Navidad, debido a sus connotaciones pastoriles, instrumentos de viento metal en las misas tocadas por militares, etcétera). En definitiva, la encíclica "Annus qui" supuso, como señala K. G. Fellerer, la base teórica de la música eclesiástica de los clásicos de Viena. Sus fines principales eran fomentar la devoción y expulsar de la Iglesia lo "puramente teatral".⁶⁵

Algunas de las disposiciones de la encíclica de Benedicto XIV, dejaron su huella en la composición musical zaragozana desde su publicación.⁶⁶ Algunas, aunque no todas, estaban aún en plena vigencia durante la actividad musical de Olleta, en cuya etapa de mayor florecimiento artístico se firmó además el Concordato con la Santa Sede (1851). Sin embargo, ni la encíclica ni el Concordato iban a arreglar el panorama musical en franca decadencia de las catedrales españolas. Desde 1749, fecha de publicación de la encíclica "Annus qui", se había restringido la composición de villancicos en las catedrales zaragozanas; unos años más tarde, ocupando el magisterio de capilla de La Seo de Zaragoza Francisco Javier García, el Españolito, se tomó una resolución extremadamente importante para la composición musical en todo el Reino de Aragón por cuanto los dos Templos principales acordaron enton-

ces —1775— suprimir definitivamente la composición de villancicos, los cuales iban a ser sustituidos por los correspondientes responsorios.⁶⁷

Las indicaciones capitulares en fechas inmediatamente posteriores a las que venimos citando, en el sentido de que se compusieran responsorios para sustituir a los villancicos, parecen despejar nuestras dudas acerca de que tales disposiciones se refirieran tan sólo a los villancicos de Navidad, o a los de Reyes. El abultado número de responsorios que compuso el Españolito en estos años, y el éxito que tuvieron, no sólo en Zaragoza sino en toda España, pidiéndose copia de lugares lejanos y existiendo ejemplares de sus responsorios por archivos de toda la geografía española, dan fe de ello. Tras la supresión de los villancicos, varios años más tarde se haría lo propio con los oratorios, que se abolieron definitivamente en 1818.⁶⁸ Sin embargo, unos años después todavía se habla de los mismos y se elimina la música en los responsorios, que interpretan solamente los sochantres, esto es, a canto llano. Esta última medida debió revocarse, no obstante, al poco tiempo, en un intento de restaurar las tradiciones perdidas, pero debió de ser ya demasiado tarde. En fecha posterior a 1851, ya no se escribieron más villancicos ni oratorios, y apenas responsorios. Y aquí es donde todo lo anteriormente tratado afecta al maestro Olleta, puesto que éste nunca escribió villancicos, y tan sólo responsorios de difuntos —que no otro tipo de responsorios—, ni oratorios. En este sentido, no es que

⁶⁵ FELLERER, Karl Gustav: *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Kassel, 1976, vol. II, p. 149.

⁶⁶ Según Actas Capitulares unificadas (ejemplar de El Pilar, fol. 67), el año 1749 el mismo de la publicación de la encíclica «Annus qui» se resuelve ya eliminar o acortar algunos villancicos.

⁶⁷ Según Actas Capitulares unificadas (ejemplar de El Pilar, fol. 477). A partir de estas fechas, desaparece en ambas catedrales la composición habitual de villancicos, que comenzarán a sustituirse no sólo por los mencionados responsorios, sino también, en un principio, por los oratorios —típicamente zaragozanos— de Santo Dominguito de Val y de los Santos Convertidos, y, más tarde, por otras formas alternativas (las actas citan p.ej. las vísperas), que dejarán paso a composiciones que podríamos calificar como "menores" (numerosas letrillas, décimas, gozos, jaculatorias...).

⁶⁸ Según Actas Capitulares de 1818 (fol. 85), ambos maestros de capilla (Ramón Palacio, de La Seo; y Antonio Ibáñez, de El Pilar) hicieron una exposición al cabildo en dicho año, alusiva a los Oratorios de Música de Santo Dominguito de Val y de los Santos Convertidos, por la que "no quieren ya componer oratorios". En su lugar, deseaban "componer Vísperas u otras composiciones". El 20 de junio del mismo año (actas..., fol. 100), "se suprimen los oratorios".

Olleta desconociera o le desagradaran tales formas, sino que respondía a unas normas capitulares implantadas desde hacía más de un siglo (iniciadas en 1749, año de aparición de la encíclica "Annus qui"), y por lo tanto, a lo que podríamos denominar como una "tradicción" propia de las catedrales zaragozanas.⁶⁹ Sin embargo, Olleta, ratificando esta teoría, como otros muchos maestros zaragozanos que le sucedieron,⁷⁰ sí compuso abundante música para vísperas, o piezas alternativas a los villancicos suprimidos, del tipo décimas, letrillas, plegarias, etcétera, etcétera. Estas formas "menores" (a las que podríamos añadir despedidas a la Virgen, trisagios, numerosos gozos, himnos y rosarios en castellano, cánticos y coros, entre un largo etcétera), son las que más proliferaron en generaciones posteriores en Zaragoza, en detrimento de los mencionados villancicos, cuya tradición compositiva acabó, si no por perderse, sí al menos por abandonarse en gran medida.

Hemos visto hasta aquí cómo Olleta se ve inmerso en una tradición que se asienta en buena parte en las normas dadas desde la encíclica de Benedicto XIV. Pero Olleta es también un compositor con personalidad propia y compone según esquemas característicos. En este sentido, en sus composiciones de grandes dimensiones maneja casi siempre las voces en el tradicional coro a cuatro —SATB—, en

ocasiones duplicado, o en un coro a cinco voces que duplica los tiple; alguna vez, como en su *Gradual para San Valero*, también experimenta con el coro de bajos. La familia de la cuerda puede aparecer completa (caso de su *Misa de Gloria*, del *Libera me*, *Invitatorio de difuntos sobre el canto llano*, de ambos *Misereres*, del salmo *Domine ne in furore tuo, etcétera*), o bien suprimir las violas, como por ejemplo en los *Salmos de Nona* —que a veces se sustituyen por un violín tercero, como en sus valeses—, y/o los violonchelos (como en los *Salmos de Nona*, *Letanía*, *Cánticos al Sagrado Corazón...*), de suerte que, en tales casos, prácticamente se reduce al esquema del trío barroco (dos violines, con una línea más grave marcada por el contrabajo). En cuanto a la familia de las maderas, sólo en una ocasión aparece completo el cuarteto, concretamente en la *Misa de Gloria*, manejando Olleta las más variadas combinaciones de estos instrumentos, en las que, casi sistemáticamente, desaparecen los oboes, incluso en la composición interpretada en Madrid con participación de la Capilla Real. En este sentido, podría pensarse en primera instancia que Olleta no hubiera escrito para oboes por no disponer de ellos entonces las capillas catedralicias zaragozanas. Pero, sin embargo, sí los anota en su *Misa de Gloria*, y no lo hace por ejemplo cuando podía contar con ellos, como en el caso de las exequias por Balmes o la interpretación en Madrid, con apoyo de la Real Capilla (cuya gran orquesta debía constituir el modelo para el resto de España), del Oficio de difuntos. En contraposición, respondiendo al éxito de que gozó el clarinete a lo largo de todo el siglo XIX, este instrumento es el que protagoniza el empleo que hace Olleta de las maderas, ya sea afinado en Do o en Si bemol, distribuido en clarinete I y clarinete II o agrupado en una sola línea como "clarinetes", o bien como solista. A la hora de escribir las maderas, Olleta parece preferir los clarinetes a los oboes, o la combinación de los clarinetes con las flautas. Siempre escribe para clarinete, y así, en su *Misa de Gloria*, *Misa Valeriana*, *Invitatorio sobre el canto llano del Oficio de Difuntos*, *Valeses*, *Salmos de Nona*, *Libera me*, *ambos Misereres*, *Letanía*, *Domine ne in furore tuo*, *Cánticos al Sagrado Corazón*, *Te Deum...* La gran importancia concedida por Olleta al clarinete, nos re-

⁶⁹ Me parece interesante recordar en este sentido unas afirmaciones del profesor Emilio Casares al hilo de la llegada al magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo del maestro Ramón Cuéllar, discípulo en La Seo de Zaragoza del Españolito y predecesor como él en la Catedral del Salvador zaragozana del propio Olleta. Dice Casares (*La Música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1980, p. 186) que "halló sin embargo Cuéllar en Oviedo un género nuevo para él y que explotó grandemente, formando un abultado legajo entre los papeles que hoy se conservan suyos: hablo de los villancicos". Nótese que, verdaderamente, este género era nuevo para él, puesto que tales villancicos se habían suprimido hacía tiempo en las catedrales zaragozanas. Cuéllar, como compositor "avanzado", gustoso de la novedad, y que parece seguir los cánones estéticos —"italianizantes"— de su maestro García, debió preferir otro tipo de repertorio alternativo al ya desgastado por el tiempo villancico, aplicando así más libremente a la composición criterios más novedosos, procedentes fundamentalmente de Italia.

⁷⁰ Recordemos incluso, que el maestro Pedro León Gil, que precedió a Olleta en el magisterio de La Seo, no compuso villancicos (al menos no se ha conservado ninguno), dedicándose, a lo que parece casi en exclusiva, a la composición de obras litúrgicas.

trotrae hasta Rossini, y nos hace recordar también que este instrumento gozó también de gran favor entre alguno de sus predecesores zaragozanos, como el mencionado maestro Cuéllar. Las flautas también aparecen a menudo (*Salmo 1º de Nona, Misa de Gloria, Libera me, ambos Misereres, Letanía, Invitatorio de Difuntos, Domine ne in furore tuo, Cánticos al Sagrado Corazón, Te Deum...*), aunque no siempre, y en una sola ocasión, en los valeses, se sustituyen por el flautín, instrumento habitualmente asociado a bandas de música civiles o militares, y por tanto, apropiado para este tipo de composición. Los fagotes se pueden utilizar, ya sea en una sola línea melódica o divisi, de dos modos: en las obras de pequeñas proporciones, para apoyar la base armónica de la composición, junto al contrabajo y el órgano (caso del *Salmo 3º de Nona*) o como un instrumento más de la familia de viento-madera (ambos *Miserere, Letanía, Invitatorio de Difuntos, Domine ne in furore tuo, Te Deum*). Instrumento de honda tradición eclesiástica, sin embargo, en ocasiones también se llega a prescindir de ellos (responso *Libera me, Cánticos al Sagrado Corazón...*).⁷¹ Por lo que respecta a los metales, se produce un incremento en los efectivos utilizados, en consonancia con la tendencia de la época. Así por ejemplo, en su responso *Libera me*, con toda orquesta, Olleta emplea una formación que nos sugiere el proceso de formación que se produjo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX con vistas a la constitución del cuarteto de metales (trompa, trompeta, trombón y tuba). En dicha obra, Olleta sustituye el clarín por la trompeta y el fígle por la tuba, multiplicándose por dos el número de trompas y trombones. Por otra parte, Olleta, que hace un amplio uso de los metales, utiliza en ocasiones —como era práctica habitual en la época en toda España— instrumentos que hoy identificaríamos más con elementos de bandas de música civiles y militares, como los cornetines de pistones, bombardinos, figles, etcétera. Sin embargo, téngase en cuenta que el cuarteto de metales aún

no se había definido claramente, y que los mecanismos de estos instrumentos aún no estaban conformados del todo, de modo que se estaban perfeccionando día a día. Es así como, su inclusión en las orquestas, respondía al deseo por parte de los compositores de potenciar y experimentar con los nuevos timbres que se les ofrecían (bugles, oficleides, instrumentos transpositores afinados en los tonos más variados, etcétera.). En cualquier caso, sus combinaciones son muy variadas, y su presencia en la orquesta de Olleta importante. Tan sólo en ambos *Misereres* emplea un único elemento —las trompas— de la familia. Veamos algunas de sus distribuciones: *Invitatorio de Difuntos*: trompas, clarines, trombones, cornetines y fígle; *Letanía*: trompas, clarines, trombones, fígle y bombardino; *Misa de Gloria*: trompas, cornetines, trombones y fígle; *Valeses*: trompas, cornetín de pistón, trombón y bajo; *Cánticos al Sagrado Corazón*: trompas, cornetín y fígle; *Salmo Domine ne in furore tuo*: trompas y trombones (I, II, y trombón bajo); *Te Deum*: trompas, y trombón o fígle; *Salmo 1º de Nona*: bombardino y fígle. Como se puede apreciar, toda una variada gama de combinaciones, en la que, por cierto, casi siempre tiene cabida el fígle, instrumento de particular éxito entre los compositores religiosos españoles de la época. Por último, Olleta da también entrada en su orquesta a la percusión, que se reduce a los timbales, generalmente afinados en Do-Sol (caso de los *Valeses* o del *Invitatorio sobre el canto llano*). Por su parte, el órgano acompaña a muchas de sus composiciones de pequeñas proporciones (por ejemplo sus *Gozos*, normalmente escritos para voces solas, o para voces y órgano), o a varias de sus obras para cinco voces, en las que el contrabajo refuerza la tarea de base armónica desarrollada por el órgano. Lógicamente, también se anota en algunas de sus obras "mayores" (*Te Deum...*), a veces tal vez para suplir la falta de otros instrumentos (por ejemplo, tal vez, en la *Letanía*, en la que faltan chelos y oboes), o en otras, pudiendo sustituirse por el harmonium (caso del *Invitatorio de Difuntos*).

A falta de estudios que analicen el tema con profundidad, y ante las obras que comentamos, podríamos avanzar que la orquesta de Olleta parece

⁷¹Recuérdese en este sentido, que en Actas Capitulares de La Seo ya se señalaba el año 1840 (fol. 56) "no haber más que un bajón y estar [entonces] obligado Olleta al desempeño del contrabajo".

resultar, para la Zaragoza de la época, y junto a algunos esquemas todavía “barrocos”, más abultada que en años precedentes, cobrando una gran importancia los metales, que, junto a la entrada de los timbales, sugieren una composición de “gran espectáculo”, algo que comienza a ser muy del gusto de la época. Como escritor de música, tenemos a un compositor alejado en buena parte ya del “género libre” de los García, Juste y Cuéllar, pero que todavía no alcanza, intencionadamente, las cotas de academicismo de un Antonio Lozano, por ejemplo. Maneja y conoce bien la técnica y el contrapunto, pero en términos de purismo, como hemos visto, se salta cuando es preciso, en aras de la expresión, las ataduras de la armonía y la rigidez escolástica. Es, por consiguiente, un compositor a caballo entre el italianismo que penetra en nuestro país con el Españolito, y el academicismo posterior —acaso poco expresivo— de los profesores de contrapunto. Es, en fin, un temprano precursor en nuestro país de los nuevos recursos orquestales, tímbricos y armónicos, de los que Verdi y Wagner iban a ser los máximos exponentes.

En cuanto a su repertorio, a pesar de que, desde el Concordato de 1851, parece potenciarse la liturgia de Semana Santa, ésta no adquiere sin embargo tintes de protagonismo en la obra de Olleta, más inclinada a las tradicionales misas, graduales, salmos, etcétera., pero, sobre todo, a la liturgia de difuntos (misas de requiem, misereres, responsos...). Precisamente, dos de los momentos más destacados en su carrera se corresponden con funerales (las exequias zaragozanas por Balmes, y las madrileñas por el marqués de Santa Cruz). También en esto demuestra estilo propio y definido.

Casi todos los autores que han hablado de él, coinciden en destacar sus intenciones religiosas. Según palabras de las *Celebridades Musicales* de Felipe Pedrell y Francisco Viada⁷², expresadas con el calor propio de su época, Olleta se habría propuesto como misión “la de contener con todas sus fuerzas la visible decadencia de la música religiosa y levantar, con sus obras, un dique a la invasión vandálica y casi sacrilega a

fuerza de profanidades de la música teatral amanerada de los italianos en los templos católicos, invasión que no bastó a detener, en el siglo pasado, la docta y elocuente pluma del célebre polígrafo benedictino Fr. Gerónimo Feijoo y de cuyos perniciosos efectos no nos vemos aún librados; noble misión y que despertaría todas nuestras simpatías hacia este compositor si no las hubiera ganado la altísima manera con que las llevó a cabo, creando verdaderas obras maestras que causan nuestra admiración”. En este sentido, las composiciones de Olleta parecen casar bien con la línea marcada en su propia época por el movimiento ceciliano, que impulsado por el musicólogo alemán Karl Proske (1794-1861), pretendía abandonar el estilo operístico en la Iglesia para acercarse de nuevo al más puro estilo palestriniano.⁷³ De la misma opinión son también José Subirá, para quien “Olleta se alejó de la influencia operística italiana y atendió a la expresión devota que requiere el género religioso”,⁷⁴ el diccionario de A. Albert Torrellas, para quien “el Mtro. Olleta se impuso como un deber realzar la música religiosa, lo que le hizo objeto de las mayores simpatías”,⁷⁵ y J. Ricart Matas, quien, a propósito de la preferencia de Olleta por la Iglesia en perjuicio del Teatro, señala que este sacerdote “hízose muy popular por la gran campaña en favor de la música sagrada que organizó”.⁷⁶ Uno de los pocos en darse cuenta del verdadero sentido religioso de la producción de Olleta, y que profetizó certeramente el

⁷³ El cecilianismo, que ejerció un influjo determinante en la música religiosa de su tiempo, iba a ser por otra parte retomado años más tarde, en su sentido de movimiento de purificación de la música sagrada, por compositores como Lorenzo Perosi, adalid de las disposiciones de la nueva encíclica de Pío X «Motu Proprio» (1903), el cual iba a ejercer una fuerte influencia entre los compositores religiosos españoles.

⁷⁴ SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Labor, 1953, p. 750.

⁷⁵ ALBERT TORRELLAS, A. dtor. “Olleta (Domingo)”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1952, vol. III, Biografías H-Z, pp. 340-341.

⁷⁶ RICART MATAS, José. “Olleta (Domingo)”, en *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, 1956, p. 667. Desconocemos no obstante a qué “campaña” pueda referirse Ricart Matas, aparte de que no parece muy creíble el que, sin salir desde Zaragoza, y hemipléjico, pudiera Olleta haber organizado campaña alguna, a no ser desde la influencia que sobre otros compositores hubieran podido ejercer sus modestas composiciones.

⁷² *Op. cit.*, pp. 531-532.

injusto futuro que le aguardaba, fue Esperanza y Sola: "En el Congreso Católico Nacional, que en Madrid se celebró el pasado año [se refiere seguramente a 1889], hizo patente la necesidad de desterrar con mano fuerte de las iglesias la abigarrada y exótica música que, por lo común, se oye en ellas, y hasta se señalaron los medios conducentes a tan laudable como santo fin. Uno de ellos, y no el de menor importancia, fue la adopción de aquellas obras que reunieran las necesarias condiciones artísticas y litúrgicas, y fueran apropiadas a la Casa del Señor. Esas condiciones, seguro es, por las muestras que se han oído, que las reúnen en alto grado las de Olleta; pues bien: ya verán los amantes de la buena música el trabajo que cuesta el aclimatarlas en la villa y corte, si es que se consigue, y que cuantos loables esfuerzos se hicieren para ello no resulten estériles y baldíos, con mengua nuestra y del arte músico español, del cual es hoy el maestro aragonés una de las más grandes y legítimas glorias".⁷⁷

10. Olleta premiado, y recordado

Entre diversas distinciones que recibió Olleta, fue miembro de número de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1885), Socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza (1886) y profesor honorario, desde su fundación, de la primera Escuela de Música de Zaragoza (germen del posterior Conservatorio), junto a maestros como Valentín Faura, Francisco Anel, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Juan Goula, Félix Blasco, o, más tarde, Felipe Pedrell. Su calidad personal, en palabras de A. Lozano, apunta a "una figura venerable, un corazón de hermosa grandeza y, sin duda alguna, la más legítima gloria artístico-musical de Zaragoza".

Pero, aparte de varios galardones que recibió, el mejor recuerdo de Olleta tal vez sea una obra monográfica, publicada en 1911, que conmemora su memoria,⁷⁸ compilada por el sobrino del maestro, Agustín Herrera Cerdá. En ella se ofrece la biografía

del maestro, ampliamente reseñada por Vicente Olivares Biec, así como el catálogo cronológico de su producción, que anota más de cuarenta obras. El libro, de contenido muy variado, es un claro ejemplo de lo que eran los estudios musicográficos de comienzos de siglo y representa el intento de recuperar el significado de la obra de Olleta. Ofrece por otra parte una interesantísima —aunque algo prolija— documentación, útil con vistas a conocer cómo se vivía la música religiosa en la Zaragoza de la época, y en general, en España, y cuál era la importancia que se le concedía. Para la música aragonesa de fines del siglo XIX, este libro supone un esfuerzo editorial poco común, pues si era relativamente habitual la publicación de pequeñas partituras, no lo era tanto la impresión de obras más amplias y de contenido musicográfico como ésta, si exceptuamos la conocida obra de A. Lozano *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza...* La edición consta de una dedicatoria a la Infanta D^a Isabel de Borbón, motivo e intenciones de la obra, unos apuntes biográficos, el catálogo completo de las obras de Olleta expuesto cronológicamente, así como la correspondencia íntegra entre el maestro Olleta y José Puente y Villanúa; se incluyen también numerosos artículos periodísticos referentes a su labor compositiva, estreno de obras, etcétera, y un epílogo de Florencio Jardiel⁷⁹. Muestra además abundantes ilustraciones, presentando fotografías, no sólo de Olleta sino también de otros músicos locales y nacionales (de las cuales, algunas de ellas sólo aquí pueden encontrarse), o facsímiles de cartas autógrafas del maestro o de otros

⁷⁸ HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín. *Don Domingo Olleta y Mombiela, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza 1819-1858-1895. Compilación de apuntes biográficos, documentos personales, juicios críticos, para el estudio de la vida y obras de este gran compositor de música religiosa del Siglo XIX*. Tip. de Emilio Casañal. Zaragoza: 1911. Se conservan diversos ejemplares en la ciudad, entre los que citaremos los del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (biblioteca auxiliar), Biblioteca del Patrimonio de la Iglesia —Zaragoza, Palacio Arzobispal— y Archivo-Hemeroteca Municipal-Palacio de Montemuzo.

⁷⁹ Deán Presidente del Cabildo zaragozano, Director de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y de la de San Luis de Zaragoza y Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII.

⁷⁷ ESPERANZA Y SOLA, José M^a. *Treinta años de crítica musical*. II, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, p. 545 [de *La Ilustración Española y Americana*, 15-1-1890].

famosos músicos relacionados con él, como Hilarión Eslava o Ruperto Chapí.⁸⁰

Son numerosos en fin, los análisis críticos de sus composiciones, especialmente el que se hace de su *Oficio de Difuntos*. Entre los testimonios que aparecen reflejados en sus páginas, están los del maestro Hilarión Eslava, el afamado organista de El Pilar Valentín Metón, J. M. Esperanza y Sola, Mariano de Cavia, Ruperto Ruiz de Velasco, Ruperto Chapí, entre otros muchos, haciendo todos ellos alabanza de Olleta.

En fin, vaya hacia donde vaya la musicología española, y lejos de consideraciones acerca de si lo nuestro es mejor o peor, interesa rescatar figuras relevantes de nuestro pasado musical como la de Olleta, aun a sabiendas de que sólo representa un caso más entre muchos, con vistas a no volver a permitir que se cumplan vaticinios como el que ya apuntaba en 1890 José M^a Esperanza y Sola en el sentido de que no somos capaces de valorar lo propio. Si no lo hacemos así, difícilmente llegaremos a ser competitivos.

⁸⁰ Sobre este libro, véase EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "[Portadilla:] Don Domingo Olleta / y Mombiela / maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza / MDCCCXIX. MDCCCLVIII. MDCCCXCV / Compilación de / Apuntes biográficos / Documentos personales / Juicios críticos / para el estudio de la / Vida y Obras / de este Gran Compositor de Música Religiosa / del Siglo XIX / por / Agustín Herrera Cerdá Barrio y Olleta / MCMXI", en Catálogo de la Exposición El espejo de nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos, Zaragoza, 1991-1992, pp. 332-333.