



HÉCTOR-EULOGIO SANTOS-CONDE
Universidad de La Rioja

Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)*

The Reception of Central-European Orchestral Music at León Cathedral: the Activity of the Violinist Tomás Medrano (1783-1807)

Las catedrales españolas jugaron un importante papel en la recepción de música orquestal europea a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Numerosas evidencias procedentes de diversas instituciones así lo confirman. El presente artículo se centrará en el repertorio orquestal centroeuropeo que está conservado en la Catedral de León. El objetivo principal de este trabajo es conocer cómo fue la recepción de este tipo de obras en dicha catedral. Más específicamente, se pretende documentar cómo los músicos locales adaptaron y modificaron estas composiciones para adecuarlas a las plantillas disponibles. En este texto, se estudiará concretamente la actividad desarrollada por el violinista Tomás Medrano durante su estancia en la catedral leonesa entre los años 1783 y 1807. El artículo consta de tres casos de estudio, que ilustran cómo este músico copió y adaptó obras orquestales compuestas por autores centroeuropeos.

Palabras clave: recepción, música orquestal, sinfonía, Catedral de León, Tomás Medrano, finales siglo XVIII-comienzos siglo XIX.

Spanish cathedrals played a significant role in the reception of European orchestral music in the late eighteenth and early nineteenth centuries. There is widespread evidence of this from various institutions. This article focuses on the Central-European repertoire preserved at León Cathedral. Its objective is to study the reception of these types of works at this cathedral. More specifically, this article aims to document how local musicians arranged and modified these compositions to suit the ensembles available to them. Particular attention is paid to the activity of the violinist Tomás Medrano during his time at the León Cathedral between 1783 and 1807. The article consists of three case studies, which illustrate how this musician copied and arranged orchestral pieces by Central-European composers.

Keywords: reception, orchestral music, symphony, León Cathedral, Tomás Medrano, late 18th – early 19th centuries.

* El autor es beneficiario de un contrato FPI financiado por la Universidad de La Rioja. Los resultados aquí presentados forman parte del Proyecto de I+D “Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI): aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos” (HAR2014-53143-P), Ministerio de Economía y Competitividad, con sede en la Universidad de La Rioja (Grupo de Investigación MECRI: <http://www.unirioja.es/mecri/>). Quisiera agradecer a Miguel Ángel Marín la lectura del borrador de este artículo, así como sus sugerencias y comentarios. Asimismo, agradezco al Ilmo. Sr. Deán de la Catedral de León haberme dado permiso para consultar y reproducir las ilustraciones que acompañan este texto.

Introducción

La práctica de interpretar música orquestal en las ceremonias catedralicias tuvo un destacado desarrollo en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Géneros como la sinfonía, el concierto para solista o el verso orquestal eran compuestos, adquiridos e interpretados en estos contextos, como corroboran los repertorios conservados y las numerosas evidencias procedentes de diversas catedrales.

La bibliografía publicada sobre este tema se puede distribuir en tres ámbitos temáticos. En primer lugar, numerosos trabajos tratan de situar en qué momentos de la liturgia se interpretaba la música orquestal y qué funciones cumplía este tipo de música¹. En segundo lugar, la investigación sobre repertorios orquestales compuestos en las catedrales se ha centrado especialmente en el género de la sinfonía y, en menor medida, en otros como el verso orquestal o el concierto para solista². Por último, pocas publicaciones abordan específicamente la recepción de música orquestal europea, especialmente composiciones de Joseph Haydn, en los entornos catedralicios españoles³. El presente artículo se enmarca en este último ámbito temático, aunque sin centrarse concretamente en la figura de J. Haydn.

¹ A continuación, se citan algunos de los trabajos más relevantes que abordan el tema de la interpretación de música orquestal en las ceremonias religiosas. Las publicaciones se ordenan cronológicamente. Stephen Bonta: "The uses of the 'Sonata da Chiesa'", *Journal of the American Musicological Society*, 22, 1, 1969, pp. 54-84; Neal Zaslaw: "Mozart, Haydn and the Sinfonia da Chiesa", *The Journal of Musicology*, 1, 1, 1982, pp. 95-124; *id.*: *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 71-98; Francisco Javier Garbayo: "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco", *Quintana*, 1, 2002, pp. 211-224; *id.*: "Documentación sobre capillas de ministriles y orquestas catedralicias: hacia una música 'cuasi profana' en la liturgia de las catedrales", *Memoria Ecclesiae*, 31, 2008, pp. 341-368; Vanda de Sá: "A música instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime", *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Reportórios, Práticas e Representações*, Rui Vieira Nery, Maria Elizabeth Lucas (eds.), Lisboa, Fundação Gulbekian-INCM, 2012, pp. 427-452; Cristina Fernandes: "Sinfonías 'Al Divino': Algunas reflexoes sobre os usos da música orquestal nos espaços eclesiásticos da Monarquia", *Música instrumental no período final do Antigo Regime: contextos, circulação e reportórios*, Vanda de Sá, Cristina Fernandes (eds.), Lisboa, Colibri-UnlMeM-Universidade de Evora, 2014, pp. 231-250.

² Algunos destacados estudios sobre música orquestal compuesta en catedrales españolas e hispano-americanas son: Josep María Vilar: *Carles Baguer (1768-1808). Sinfonías*, Madrid, Sedem, 1990; Francesc Bonastre: *Simfonia en Mi bemol Major: 1798 / Bernat Bertran*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991; Antonio Ezquerro: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2004; Pedro Jiménez: *Ramón Garay (1761-1823): un clásico, autor de 10 sinfonías*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011; Jazmin Rincón: "Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVI, 105, 2014, pp. 95-126.

³ J. M. Vilar: "Una sinfonia de Haydn a l'Arxiu de la Seu de Manresa", *Recerca Musicològica*, 4, 1984, pp. 127-176; *id.*: "Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya", *Anuario Musical*, 50, 1995, pp. 185-199; P. Jiménez: *Ramón Garay...*; Victoriano José Pérez: "Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada)", *MAR – Música de Andalucía en la Red*, 1, invierno 2011, pp. 67-79; F. J. Garbayo: "Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago de

El objetivo de este estudio es conocer cómo fue la recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Más específicamente, se pretende documentar cómo los músicos locales adaptaron y modificaron estas composiciones, para adecuarlas a las plantillas disponibles y, de este modo, poder interpretarlas. Para responder ambas cuestiones, se analizará la actividad desarrollada por Tomás Medrano, violinista de la capilla catedralicia entre 1783 y 1807. El trabajo consta de tres casos de estudio, que ilustran cómo este músico copió y adaptó obras orquestales compuestas por autores centroeuropeos. La elección de la Catedral de León como centro de este estudio se debe a tres razones: en primer lugar, esta institución es una de las catedrales españolas donde más composiciones orquestales se conservan, 119 obras; en segundo lugar, numerosas evidencias documentales confirman la utilización de música orquestal en las ceremonias catedralicias; por último, ninguno de los trabajos que estudian la historia musical de esta institución ha puesto su atención sobre estas fuentes, lo que permite abordar un tema inédito⁴.

Actividad de Tomás Medrano en la Catedral de León

Tomás Medrano fue un músico procedente de Madrid que ingresó como violinista primero en la capilla musical de la catedral leonesa mediante oposición en el año 1783⁵. Su estancia en dicha catedral se extiende hasta la primera mitad del año 1807 en que fallece⁶. Sus actividades como miembro de

Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental”, *Anuario Musical*, 68, 2013, pp. 263-292; Stephen C. Fisher: “Manuscript dissemination of Haydn’s Symphonies in Spain”, *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*, Miguel Ángel Marín, Mârius Bernadó (eds.), Kassel, Editorial Reichenberger, 2014, pp. 203-212.

⁴ Emilio Casares: “La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, 67, enero-Junio 1980, pp. 7-88; José María Álvarez: *La música sacra al servicio de la catedral de León*, León, Asociación de Amigos del Órgano “Catedral de León”, 1995; Christophe Cazade: “La musique à la cathédrale de Leon (Espagne) entre 1700 et 1830”, *Maitrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe siècles: des institutions musicales au service de Dieu*, Bernard Dompnier (ed.), [Clermont-Ferrand], Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, pp. 475-493; Kenneth Kreitner: “The Cathedral Band of León in 1548, and When It Played”, *Early Music*, 31, 1, 2003, pp. 41-62.

⁵ León, Archivo Capitular (en adelante E-L), Fondo General, Libro de actas capitulares 10046, f. 188r, 28-2-1783, *Opositores a las plazas de primer violín y bajo. Electo primer violín, y bajo de capilla*: “Hizo presente el Sr. Procurador que, a consecuencia de haberse concluido los ejercicios para las plazas de 1.º violín y bajo de Capilla de nuestra iglesia a las que se habían fijado edictos, le habían entregado los examinadores nombrados por el Cabildo la regulación y censura de los opositores concurrentes a ellas que lo eran para la de violín don Thomas Medrano, músico de Madrid, don Mariano Mosón, 1.º violín de la santa iglesia de Plasencia, don José Mariano Martínez, 2.º de la de Astorga, don Pedro Furió, 1.º violín de la Colegiata de Medina del Campo, y don Isidro Abellán Saéz, músico de Valladolid [...] habiéndose ejecutado por votos secretos en la forma acostumbrada, salió electo canónicamente para la plaza de violín 1.º el citado don Tomás Medrano...” [Resaltado en negrita por el autor].

⁶ E-L, Fondo General, Libro de actas capitulares 10055, f. 28r, 11-5-1807, *Limosna a la viuda de Medrano*: “Leyose un memorial de Isidora de la Vega, viuda que quedó de don Tomás Medrano, 1er violín de esta santa Iglesia suplicando se le dé una limosna...”.

la capilla fueron múltiples. Fue contratado como intérprete de violín, pero también están documentadas su faceta como compositor, copista, examinador en oposiciones de instrumento⁷ y profesor de los niños del Colegio de San José que quisieran iniciarse y/o perfeccionarse en el violín⁸. Su labor como compositor fue especialmente notable. En el archivo capitular se conservan tres fuentes autógrafas suyas: una colección de 29 piezas instrumentales titulada *Allegros por todos Tonos* (ms. 737), dos versos orquestales para la hora nona del día de La Ascensión del Señor (ms. 738) –fechados en 1784– y unas vísperas cortas para las festividades de la Virgen (ms. 454)⁹.

Tomás Medrano y la recepción de música orquestal europea: tres casos de estudio

Esta sección se articula mediante tres casos de estudio, en los cuales se analiza la vinculación de Tomás Medrano con la música orquestal de tres autores centroeuropeos, contemporáneos de Joseph Haydn: Antonio Rosetti (c. 1750-1792)¹⁰, Friedrich Schwindl (1737-1786)¹¹ y Carl Joseph Toeschi (1731-1788)¹². En los casos 1 y 3, a través de un estudio comparativo de fuentes, se identificará qué ediciones impresas sirvieron de modelo a las copias manuscritas conservadas en la catedral leonesa¹³. Asimismo, en ambos apartados se analizarán las modificaciones introducidas por el propio Medrano. Por su parte, en el caso 2, un arreglo elaborado por este violinista se comparará con el movimiento original del que deriva, indicando las similitudes y diferencias existentes entre ambos¹⁴.

⁷ E-L, Fondo General, Libro de actas capitulares 10053, f. 122r, 15-2-1803, *Censuras de los examinadores para la plaza de primer violín*: “Se leyeron las censuras dadas por don Juan Fernández, Maestro de Capilla, don Tomás Medrano y don Pedro López, violín y organista de esta Iglesia en razón de la oposición hecha por don Luis Antonio de Sousa y don Juan Valladar para la plaza de primer violín, habiéndose acordado la provisión para el cabildo próximo”.

⁸ Esta última función parece exclusiva del violinista primero, como se deduce de un edicto capitular de 1808: “Se acordó cese el sobresueldo que se daba a don Isidro [violinista segundo] por la enseñanza de violín, desde el día en que tomó posesión don Elías Castañedo [violinista primero]”. E-L, Fondo General, Libro de actas capitulares 10055, f. 60r, 14-3-1808, *Cese el sobresueldo del 2.º violín*.

⁹ Samuel Rubio Álvarez: *Catálogo del archivo musical de la Catedral de León*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2005, vol. 2, pp. 520-522 y 863-870.

¹⁰ Sterling E. Murray: “Rosetti [Rösler, Rössler], Antonio [Anton]”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 21, pp. 704-706.

¹¹ Anneliese Downs: “Schwindl [Schwindel], Friedrich”, *The New Grove Dictionary...*, vol. 22, pp. 881-882.

¹² Robert Münster: “(2) Carl Joseph Toeschi”, *The New Grove Dictionary...*, vol. 25, pp. 542-543.

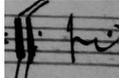
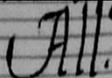
¹³ Victoriano José Pérez propone esta misma metodología al estudiar la colección de cuartetos opus 17 (Hob. III: 25-30) conservada en Huéscar. Victoriano José Pérez: “Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada)...”, p. 67: “Seguidamente ya se aborda el tema básico del trabajo, ofreciendo la ubicación de los Cuartetos op. 17 oscenses, haciendo una descripción codicológica exhaustiva de los mismos y, después, aportando datos históricos sobre su procedencia mediante el estudio analítico y comparativo de fuentes”.

¹⁴ Miguel Ángel Marín emplea esta misma metodología al trabajar las sonatas de Arcangelo Corelli conservadas en la Catedral de Jaca. Miguel Ángel Marín: *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 265-278.

Caso 1. Tres sinfonías de Antonio Rosetti

Tomás Medrano copió las tres sinfonías de Antonio Rosetti que hay conservadas en el archivo capitular (ms. 739). Dos evidencias lo confirman: la inclusión del apellido “Medrano” en la esquina superior derecha de todas las partichelas y la similitud existente entre la caligrafía de estas tres sinfonías y la escritura de las obras compuestas por el propio Medrano. En la Cuadro 1 se muestran algunos rasgos caligráficos de este músico:

Cuadro 1. Rasgos caligráficos de Tomás Medrano

	<i>Allegros por todos tonos.</i> Ms. 737	<i>Versos para la nona de la Ascensión.</i> Ms. 738	<i>Tres sinfonías del S^r Rossetti.</i> Ms. 739
Clave de Sol			
Clave de Fa			
Rúbrica final			
<i>Allergo</i>			

En el siguiente cuadro se presentan las tres sinfonías de Antonio Rosetti que se conservan en el archivo de la Catedral de León.

Cuadro 2. Sinfonías de Antonio Rosetti conservadas en la Catedral de León

Ms. 739. Título diplomático: <i>Violín Primero a las / Tres Sinfonías / A Toda horquesta / De el S^r Rossetti.</i> En la esquina superior derecha: <i>Medrano.</i>			
Compositor	Título diplomático	Sinfonía ¹⁵	Año
Antonio Rosetti	<i>Sinfonía 1.^a</i>	Sinfonía en Do mayor (A4/B)	c. 1785
	<i>Sinfonía 2.^a</i>	Sinfonía en Sol mayor (A38)	
	<i>Sinfonía 3.^a</i>	Sinfonía en Fa mayor (A36)	

Estas tres sinfonías aparecen reunidas en una edición parisina realizada por Charles-Georges Boyer¹⁶ y publicada aproximadamente hacia el año

¹⁵ Sterling E. Murray: “Antonio Rosetti”, *The Eighteenth-Century Symphony*, Mary Sue Morrow, Bathia Churgin (eds.), Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 391-392.

¹⁶ Título diplomático que aparece en la portada de esta edición: *Nouvelle Suite / DE SYMPHONIES / A GRAND ET PETIT ORCHESTRE. / Composées / Par differens Auteurs / DEDIÉES / à Monsieur le Baron de Bagge / Par le S^r BOYER, Editeur. / N.º 2 Contenant trois Symphonies / PAR / A. ROSETTI / 3^e Livre de Simphonie. / Prix 7#4^s. / A PARIS / Chez M^r Boyer, Rue de Richelieu à la Clef d’Or / Passage du Caffé de Foy / (firma). RISM A/I: R 2583.*

1785¹⁷. El cotejo efectuado entre esta fuente parisina y el manuscrito elaborado por Tomás Medrano demuestra que las sinfonías conservadas en León están copiadas a partir de este impreso. Dos evidencias corroboran esta afirmación: Medrano ordena estas tres composiciones como aparecen en la edición y copia fielmente las indicaciones de *tempo*, articulación y dinámica. No obstante, Medrano también reelabora el texto de estas sinfonías. El cambio más evidente es que transcribe la parte de la viola en clave de Sol. Durante la época estudiada, este instrumento no se utilizaba en la capilla musical de la Catedral de León. Las tablas que recogen los salarios de los músicos revelan la existencia de dos plazas titulares de violín, ocupadas durante el periodo estudiado por el propio Medrano (violín primero) y por un músico procedente de Valladolid llamado Isidro Abellán (violín segundo entre 1783 y 1825)¹⁸. No obstante, está documentado que otros músicos de la capilla también tenían obligación de tocar el violín cuando fuera necesario¹⁹. Por tanto, la transcripción de la parte de viola en clave de Sol se debe a cuestiones prácticas, ya que de esta manera este papel podía interpretarse con un tercer violín.

En el segundo movimiento de la sinfonía en Sol mayor (A38) se encuentran otras evidencias que demuestran la reelaboración llevada a cabo por Medrano. La más relevante es la supresión del pasaje central de dicho movimiento (compases 49-80). ¿Por qué Medrano eliminó esta sección? La dificultad interpretativa no parece una razón convincente. En su verso n.º 1 para la hora nona de La Ascensión (ms. 738), las líneas de los dos violines solistas requieren una habilidad técnica mayor que la de este pasaje. Una hipótesis más plausible es que Medrano eliminó el pasaje para reducir la duración del movimiento y, de este modo, ajustarlo a los límites de tiempo que imponía la liturgia. La mayoría de sus composiciones instrumentales son de pequeñas dimensiones, lo que refuerza esta segunda posibilidad.

¹⁷ S. E. Murray: "Rosetti [Rösler, Rössler], Antonio [Anton]...", p. 705.

¹⁸ E-L, Fondo General, Libro de actas capitulares 10046, f. 203r, 7-8-1783, *Eligese 2.º violín a don Isidro Abellán Sáez, que lo es en Valladolid, y con qué salario y condiciones*: "Hallándose vacante la plaza de segundo violín de esta Santa Iglesia por muerte de don Pedro Benito, y mostrándose pretendiente a ella por medio de memorial don Isidro Abellán Sáez violín de Valladolid, y opositor que fue en este año a la de primero, y por la que le regularon los examinadores en segundo lugar, el cabildo eligió al citado don Isidro para la referida plaza de segundo violín con el salario anual de 250 ducados..."

¹⁹ La actividad de un violinista supernumerario llamado Manuel Prieto se documenta oficialmente entre los años 1781 y 1786. E-L, Fondo General, Libro de actas capitulares 10046, f. 154v, 22-12-1781, *Al acólito Manuel Prieto se le consignan por ahora y por vía de providencia tres reales diarios con la obligación de acudir a tocar el violín*: "Leyose un memorial de Manuel Prieto, uno de los acólitos del de San José [...]. Y en su vista, acordó el Cabildo consignarle y le consignó por ahora y por vía de providencia 3 reales diarios de la Fábrica para que pueda mantenerse en casa de su padre mediante, no puede subsistir en el colegio y bajo la precisa condición de concurrir a tocar el violín en la capilla siempre que se ofrezca y a la disposición del Sr. Administrador de la Fábrica y Maestro de la misma capilla" [Resaltado en negrita por el autor].

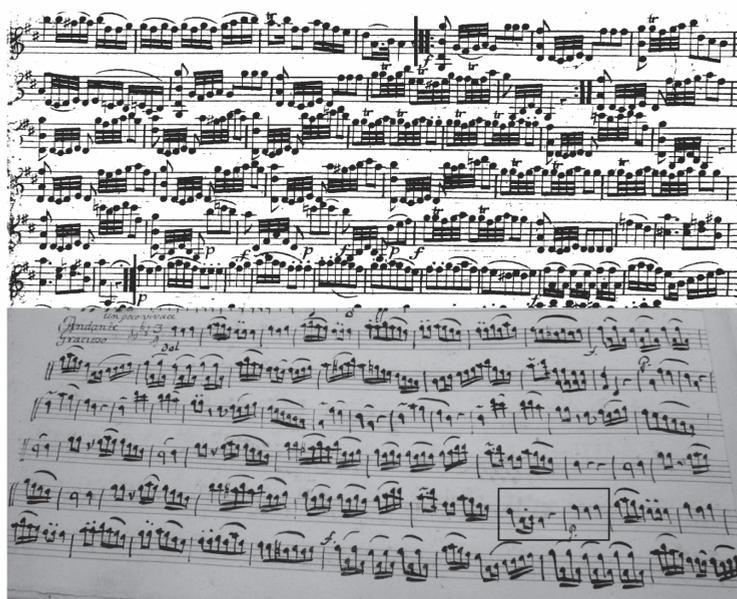


Ilustración 1. Comparativa entre la edición de Boyer y el manuscrito copiado por Tomás Medrano. Partichelas del primer violín. Sinfonía en Sol mayor de Antonio Rosetti (A38). Pasaje central del segundo movimiento, cc. 49-80

Asimismo, Medrano modifica completamente la parte del violín segundo en este segundo movimiento. Esta reelaboración se produce al mezclar los papeles del violín segundo y del *basso*. Cuando este último lleva la melodía en la edición de Boyer, Medrano se la adjudica al segundo violín. Pero cuando ambos instrumentos actúan como acompañamiento, Medrano copia de la colección parisina la parte del violín segundo sin cambios. Una razón que puede explicar esta reescritura es que Medrano nunca utilizó el *basso* como solista en sus propias composiciones, sino que le adjudicó siempre un rol de soporte armónico. La ausencia de la partichela del *basso* en el manuscrito leonés impide saber cómo adaptó Medrano este papel.



Ilustración 2. Comparativa entre la partichela del bajo de la edición de Boyer y la partichela del segundo violín del manuscrito copiado por Tomás Medrano. Sinfonía en Sol mayor de Antonio Rosetti (A38).

Segundo movimiento, cc. 1-16

Para finalizar, en el último folio de las partichelas de las dos trompas (f. 2v) aparece copiado un *andante* para la segunda sinfonía: *And^{te} de la S^{da}*. La edición de Boyer y el propio manuscrito leonés indican *Andante Tacet* para estos instrumentos. Por tanto, estas partes de trompa son añadidos posteriores que realiza el propio Medrano. La caligrafía musical de estas partes confirma esta atribución. Esta evidencia demuestra que Medrano también componía papeles instrumentales nuevos y no solo se limitaba a adecuar estas sinfonías para que el conjunto instrumental de la capilla pudiera tocarlas.

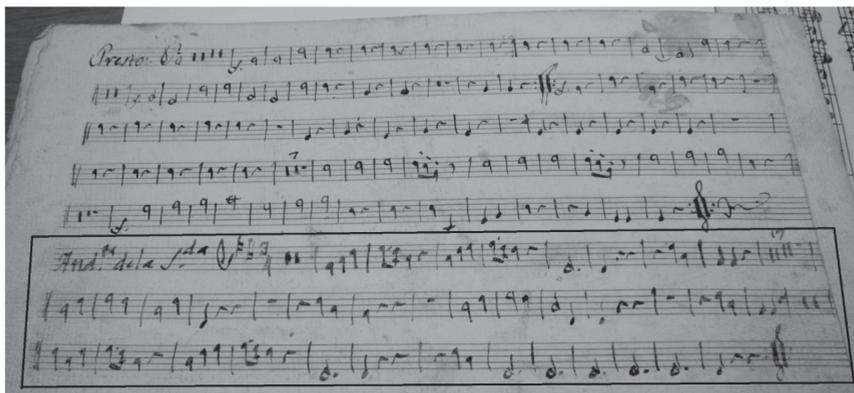


Ilustración 3. Partichela de la segunda trompa (f. 2v). *Andante compuesto* por Tomás Medrano para las trompas. Sinfonía en Sol mayor de Antonio Rosetti (A38)

Caso 2. Sinfonía de Friedrich Schwindl

La vinculación de Tomás Medrano con la música orquestal europea también se evidencia en su colección de 29 piezas instrumentales titulada *Allegros por todos tonos* (ms. 737). Cuatro piezas de esta colección son arreglos o reelaboraciones de obras instrumentales compuestas por músicos centroeuropeos: el allegro n.º 24 y los adagios n.º 3-5. Aunque no se trabajarán en este estudio, se debe indicar que los tres *adagios* son adaptaciones —para dos violines y bajo— de tres movimientos pertenecientes a tres dúos para violines de Ignace Pleyel (1757–1831): el adagio n.º 3 es un arreglo del primer movimiento (*Adagio*) del dúo B. 524 en Re menor (1789), el adagio n.º 4 es una adaptación del primer movimiento (*Adagio*) del dúo B. 515 en La mayor (1789), mientras que el adagio n.º 5 es un arreglo del segundo movimiento (*Adagio*) del dúo B. 520 en Sol menor (1789).

Tomás Medrano tomó prestado el material del tercer movimiento de la sinfonía opus 1 n.º 2 de Friedrich Schwindl (DowS, 4 1762)²⁰ para componer

²⁰ Título diplomático que aparece en la portada de la edición de J. J. Hummel: *SIX / SIMPHONIES / A Deux Violons, Taille et Basse, / deux Hautbois et deux Cornes / de Chasse ad Libitum, / Composées /*

su allegro n.º 24. Seguramente, Medrano conoció esta sinfonía de primera mano, debido a que una copia manuscrita de esta composición se conserva en el archivo capitular leonés (ms. 727)²¹. Una característica compartida por ambas obras es que los autores adjudican la misma función a los instrumentos, siguiendo el procedimiento compositivo más habitual en este periodo. El violín primero lleva el peso melódico a lo largo de toda la pieza, mientras que el violín segundo participa habitualmente a distancia de terceras. A diferencia de Schwindl, Medrano también adjudica al segundo violín figuras de acordes partidos. El *basso* realiza un acompañamiento armónico sencillo, con una destacada presencia de notas repetidas (*trommelbass*). Por último, las trompas se utilizan para reforzar la armonía y las cadencias.

El primer aspecto en que difieren el allegro de Medrano y este movimiento orquestal de Schwindl es su instrumentación. En lugar de la plantilla *a 8* (cuerda, dos oboes y dos trompas) que propone Schwindl —no conservada en su totalidad en el manuscrito leonés²²—, Medrano compone para el conjunto estándar que emplea en su colección de allegros: dos violines, dos trompas y bajo (plantilla *a 5*). La elección de esta pequeña plantilla está motivada por la reducida extensión del conjunto instrumental de la capilla catedralicia leonesa.

Otro aspecto que diferencia ambas composiciones es la estructura global de cada una de ellas. Schwindl plantea una forma sonata convencional (108 cc.). Los materiales temáticos del movimiento se presentan en la primera sección (exposición). Esta rotación se articula tonalmente en dos bloques: el primero elaborado sobre la armonía de tónica y el segundo sobre la de dominante. Los diez compases que siguen a la doble barra actúan como una breve sección de transición. Por último, el resto del movimiento es una recapitulación de los materiales presentados en la exposición, aunque esta vez presentados íntegramente en la tonalidad principal. Según la teoría propuesta por James Hepokoski y Warren Darcy, este movimiento de Schwindl se correspondería con una sonata tipo 1: “Aquellas que contienen únicamente una exposición y una recapitulación, sin nexo o solo con un pequeño pasaje de unión entre ambas”²³. Pero debido a que

par / F. SCHWINDL. / Directeur du Concert de S. E. Monseigneur / Le Comte Règnant de Wiedt–Runquell & & / OEUVRE PREMIERE. / À AMSTERDAM chez J. J. HUMMEL. / À LA HAYE chez B. HUMMEL. / Marchands & Imprimeurs de Musique. / Prix f 6. RISM A/I: S 2547; SS 2547.

²¹ Título diplomático que aparece en la portada de este manuscrito: *Ouverture, / de Violini, oboe, Trombe, / Alto Viola, & Basso. / Del Sig^{te} Suamitt. / 2*. Esta fuente forma parte de una edición manuscrita, junto con dos oberturas de Pedro Aranaz y Vides (mss. 696 y 697), una sinfonía de un tal Giugner (ms. 716) y otra de (¿Friedrich Wilhelm?) Rust (ms. 726). Todas ellas están copiadas por una misma mano e incluyen un número en la portada que identifica su posición en este lote.

²² Faltan las partichelas de la viola y del oboe segundo.

²³ James Hepokoski, Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 344: “Those that contain only an exposition and a recapitulation, with no link or only a minimal link between them”.

presenta barras de repetición, también puede considerarse una sonata tipo 3, ya que estos autores indican que “en tales casos, la presencia de repeticiones puede sugerir la idea subyacente de una sonata tipo 3 más desarrollada, aunque el desarrollo esté atenuado”²⁴. Por el contrario, Medrano propone una forma particular que también utiliza en otros de sus allegros. Aunque dicha forma comparte algunas características con el esquema de la sonata, muestra diferencias que no permiten incluirla en ninguno de los tipos planteados por Hepokoski y Darcy²⁵. En lugar de las tres secciones habituales –exposición/desarrollo/recapitulación–, se encuentran solo dos. En la primera, que es de mayor extensión y se repite íntegramente (59 cc.), se presentan los materiales que conforman la obra. Su organización interna plantea el juego tonal entre tónica y dominante. La segunda sección es más breve (19 cc.) y posee una función reexpositiva y conclusiva.

El siguiente análisis mostrará las diferencias existentes entre los planteamientos formales de ambos músicos (véase partituras en Apéndice). Las dos composiciones comparten el mismo material hasta el compás 24: un primer grupo temático conformado por una primera frase (Frase A) que se repite dos veces (cc. 1-6 y 7-12), más un esquema galante llamado *quiescenza*²⁶ repetido también dos veces (cc. 13-16 y 17-20). Tras este primer grupo temático encontramos una breve sección de transición que cadencia sobre la dominante de Sol (cc. 21-24). Las primeras diferencias se observan a partir del compás 25. Schwindl plantea un segundo bloque temático en la tonalidad de la dominante (cc. 25-49), conformado por una frase melódica (B1) repetida dos veces y una frase de carácter conclusivo (B2) enunciada también en dos ocasiones. En cambio, Medrano presenta ambas frases solo una vez (cc. 25-35). A continuación, Medrano incluye el material (cc. 36-43) que Schwindl solo emplea en la sección intermedia de su movimiento (cc. 50-59). El pasaje cadencial –repetido dos veces– y el de transición que Medrano utiliza entre los compases 44 y 59 son de nueva creación. En cuanto a la recapitulación, la que propone Medrano es mucho más breve que la de Schwindl (19 compases frente a 49). Mientras Schwindl reexpone todo el material de la exposición, Medrano solo presenta una vez la frase A del primer grupo temático (cc. 60-65), la frase conclusiva del segundo bloque temático (B2, cc. 66-71) y propone un material de cierre nuevo (cc. 72-78).

²⁴ J. Hepokoski, W. Darcy: *Elements of Sonata Theory*..., p. 346 (nota a pie n.º 8): “In such cases the presence of repeats may suggest the underlying idea of a more developed, Type 3 sonata, even though the developmental space is attenuated”.

²⁵ J. Hepokoski, W. Darcy: *Elements of Sonata Theory*..., pp. 344-345.

²⁶ Para una explicación de este esquema galante véase Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, pp. 181-195.

Cuadro 3. Comparativa entre los planteamientos formales propuestos por Friedrich Schwindl y Tomás Medrano

Tercer movimiento de la sinfonía opus 1 n.º 2 de Friedrich Schwindl (1762) Sonata tipo 1 o tipo 3	Allegro n.º 24 de Tomás Medrano (ms. 737) Forma particular
Exposición (cc. 1-49)	Primera parte (cc. 1-59)
Primer grupo temático (cc. 1-20) – Sol M Frase A (cc. 1-6 y 7-12) + esquema galante <i>quiescenza</i> (cc. 13-16 y 17-20)	Primer grupo temático (cc. 1-20) – Sol M Frase A (cc. 1-6 y 7-12) + esquema galante <i>quiescenza</i> (cc. 13-16 y 17-20)
Transición y media cesura (cc. 21-24) I: HC MC	Transición y media cesura (cc. 21-24) I: HC MC
Segundo grupo temático (cc. 25-49) – Re M Frase B1 (cc. 25-30 y 31-35) + Frase B2 (cc. 36-41 y 42-49)	Segundo grupo temático (cc. 25-35) – Re M Frase B1 (cc. 25-29) + Frase B2 (cc. 30-35)
Sección intermedia (cc. 50-59) – Re como V de Sol M	Mismo material empleado por Schwindl en la sección central (cc. 36-43) – Re M
Recapitulación (cc. 60-108)	Material nuevo (cc. 44-59) – Re M y Re como V de Sol M
Primer grupo temático (cc. 60-79) – Sol M Frase A (60-65 y 66-71) + esquema galante <i>quiescenza</i> (cc. 72-75 y 76-79)	Segunda parte (cc. 60-78) – Sol M Frase A del primer grupo temático (cc. 60-65) Frase B2 del segundo grupo temático (cc. 66-71) Material conclusivo nuevo (cc. 72-78)
Transición y media cesura (cc. 80-83) I: HC MC	
Segundo grupo temático (cc. 84-108) – Sol M Frase B1 (cc. 84-89 y 90-94) + Frase B2 (cc. 95-100 y 101-108)	

Este análisis comparativo confirma que Medrano conocía este movimiento orquestal de Schwindl, ya que lo emplea como base para crear una obra propia. Medrano utiliza el mismo material temático y usa los instrumentos de la misma manera que Schwindl. Pero no se observa ninguna influencia desde el punto de vista formal, ya que Medrano sigue apegado a una estructura particular que solo se encuentra en otras composiciones de su colección *Allegros por todos tonos*. Además, recurre a una plantilla más reducida –dos violines, dos trompas y bajo–, elemento que comparten la mayoría de sus piezas instrumentales. Así pues, se puede concluir que Medrano reutiliza el material musical y emplea procedimientos compositivos que se encuentran en la obra de Schwindl. Pero no es un mero imitador, puesto que adecúa esta composición a sus propias posibilidades (forma) y a las limitaciones que le impone el contexto en el que trabaja (instrumentación).

Caso 3. Sinfonía de Carl Joseph Toeschi

Tomás Medrano conoció una sinfonía de Carl Joseph Toeschi, conservada actualmente en el archivo catedralicio (ms. 729). La sinfonía recogida en esta fuente leonesa se corresponde con la sinfonía opus 7 n.º 2 (Münt 13),

publicada por Anton Huberty en París entre 1771 y 1773²⁷. La comparación efectuada entre esta copia manuscrita y la edición parisina revela la similitud existente entre ambas. Únicamente, en la primera no se conservan las partes de los dos oboes. Este manuscrito no fue copiado por los músicos de la capilla catedralicia leonesa, pero se sabe que Tomás Medrano lo conoció y utilizó, ya que se han encontrado dos evidencias que lo confirman.

El propio Medrano reutilizó las partichelas de esta sinfonía de Toeschi para copiar de su propia mano un *allegro* instrumental²⁸. La ubicación de este *allegro* en las distintas partichelas es diferente: en las de los dos violines, Medrano incluye el *allegro* en el anverso del primer folio, donde también aparece el nombre del instrumento (f. 1r). En la partichela del bajo, el *allegro* se ubica en el reverso del último folio (f. 2v), debido a que la portada –“Sinfonía 4.^a / Del Sig^{re} Toeschi / Basso”– se incluye en el folio inicial (f. 1r). Por último, en las partichelas de las dos trompas, el *allegro* se encuentra copiado tras el tercer movimiento de la sinfonía, como muestra la Ilustración 4.



Ilustración 4. Partichela de la primera trompa (f. 1v). *Allegro* copiado por Tomás Medrano. Ms. 729

²⁷ Título diplomático que aparece en la portada de esta edición: *SIX / SIMPHONIES / à Quatre Parties Obligées / Cors et Hautbois ad Libitum / COMPOSÉES / PAR / M^r TOESKY. / ŒUVRE 7^e / Mises au jour par M^r HUBERTY, Cy-devant / de l'Académie Royale de Musique. / Prix 12^l / avec doublé Basse / A PARIS. / Chés l'Editeur, Rue des deux Ecus, au Pigeon blanc, / ou l'on trouve un Grand Magazin de Musique Moderne. RISM A/I: T 859. El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Francia está fechado en 1771: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90628841.r=Toeschi?rk=64378;0> (última consulta: 20-2-2018). La voz del *New Grove* dedicada a Carl Joseph Toeschi indica que las sinfonías recogidas en el opus 7 se publicaron entre 1772-1773. R. Münster: “(2) Carl Joseph Toeschi...”, p. 543.*

²⁸ Este *allegro* se asemeja a las composiciones recogidas en la colección de *Allegros por todos tonos* (ms. 737): es de extensión reducida (44 cc.), consta de una sección amplia que se repite y un breve pasaje conclusivo y requiere una plantilla conformada por dos violines, dos trompas y bajo. Por estas características, esta pieza se puede atribuir al propio Medrano.

Esta reutilización del soporte físico implica dos aspectos relevantes: este manuscrito ya estaba en la Catedral de León durante el periodo que Medrano trabajó en la capilla catedralicia y dicho músico conocía su existencia y la música que contenía. Respecto a esto último, no parece coincidencia que este allegro esté escrito en la misma tonalidad que la obra de Toeschi: Fa mayor.

La segunda evidencia se relaciona con el texto de la propia sinfonía. En los compases 20-30 y 88-98 del primer movimiento se encuentra una diferencia sustancial entre el texto que propone la edición y el que plantea el manuscrito. Pero este cambio no es obra del amanuense principal que copia la sinfonía, sino que está realizado por otra mano. La similitud entre la caligrafía de este segundo copista y la de Medrano permite afirmar que este último es el encargado de crear el nuevo pasaje. Además, todos los instrumentos menos la viola presentan este cambio, lo que confirma que el pasaje está modificado por un músico de la catedral leonesa. En la ilustración 5 se incluye una comparativa entre la edición parisina y el manuscrito leonés. Se observa que el pasaje original se encuentra raspado y tachado en el manuscrito de León, incluyéndose en su lugar el nuevo pasaje que presenta la caligrafía de Medrano.

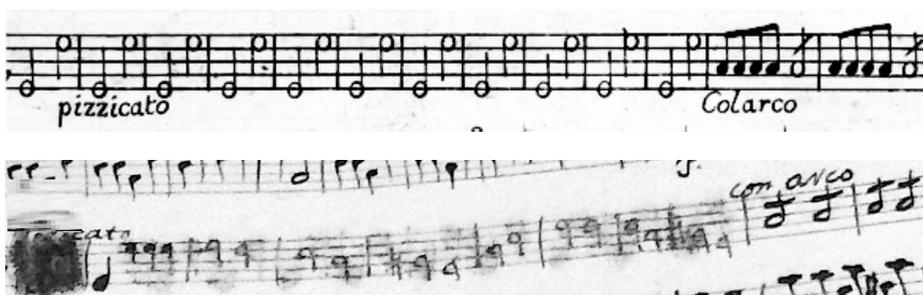


Ilustración 5. Comparativa entre el pasaje original de la Sinfonía opus 7 n.º 2 de Carl Joseph Toeschi (edición de Huberty) y el pasaje modificado por Tomás Medrano (ms. 729). Partichelas del bajo. Primer movimiento, cc. 20-30

La presencia de este cambio en el texto de la sinfonía implica que la obra fue interpretada por los músicos catedralicios, ya que este pasaje no se habría modificado si la composición no se hubiera tocado. Además, este cambio ofrece pistas acerca de cómo se tocaba la música orquestal europea en la Catedral de León a finales del siglo XVIII y principios del XIX: la parte de viola no sufre ninguna alteración respecto a la edición parisina, lo que revela que no se utilizaba.

Conclusiones

La figura de Tomás Medrano es clave para entender cómo se produjo la recepción de música orquestal europea en la Catedral de León a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La actividad de este músico respecto a este repertorio puede resumirse en los siguientes tres apartados:

Copia las composiciones orquestales de una fuente preexistente sin apenas cambios. Las tres sinfonías de Antonio Rosetti —excepto el segundo movimiento de la sinfonía en Sol Mayor (A38)— son el resultado de esta actividad como copista.

Adapta obras orquestales compuestas por músicos centroeuropeos. Introduce cambios que no desvirtúan la esencia de la composición original: ampliación o reducción de la plantilla, modificación o supresión de determinados pasajes, etc. Se engloban dentro de esta práctica el segundo movimiento de la sinfonía en Sol mayor de Antonio Rosetti (A38) y el primer movimiento de la sinfonía en Fa mayor de Carl Joseph Toeschi (opus 7 n.º 2, Münt 13).

Por último, toma como modelo obras orquestales de autores centroeuropeos para crear composiciones nuevas. La pieza nueva toma prestados procedimientos compositivos y material temático de la obra original, pero presenta cambios, generalmente formales, que permiten considerarla una composición diferente. El allegro número 24 de la colección *Allegros por todos tonos* es un ejemplo paradigmático de esta práctica.

Este estudio se aleja de los enfoques tradicionales, que centran su atención en la actividad de los maestros de capilla y organistas o en la organización y funcionamiento de las capillas musicales, y proporciona una visión diferente sobre las prácticas musicales que tuvieron lugar en la Catedral de León a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El empleo de metodologías como el cotejo entre fuentes manuscritas e impresas, la comparativa entre arreglos y movimientos originales o la identificación de copistas se podrá aplicar a otras colecciones orquestales conservadas en diversas catedrales españolas. Esto permitirá seguir profundizando sobre un tema, el de la recepción de repertorios orquestales europeos, que ha sido prácticamente inexplorado en los contextos eclesiásticos.

Apéndice

Comparativa entre el tercer movimiento de la *Sinfonía opus 1 n.º 2* de Friedrich Schwindl (DowS 4 1762) y el *allegro n.º 24* de Tomás Medrano

Sinfonía op. 1 n.º 2 (1762)

Manuscrito 727

Edición: Héctor Santos-Conde

Friedrich Schwindl (1737-1786)

Exposición

Primer Bloque Temático
Frase "A"

Allegro Repetición Frase "A"

Sol Mayor p f

10

Esquema Galante
"Quiescenza" Repetición "Quiescenza"

f p f p

f p f p

f p f p

20 Sección de transición Segundo Bloque Temático Frase Melódica "B"

Ob. *cresc.* *f*

Cor. *cresc.* *f*

Vn. I *cresc.* *f* *p*

Vn. II *cresc.* *f* *p*

B. *cresc.* *f* *p*
Re Mayor

27 Repetición Frase Melódica "B"

Ob.

Cor.

Vn. I *f* *p*

Vn. II *f* *p*

B. *f* *p*

35

Frase Conclusiva "B"

Repetición Frase Conclusiva "B"

Ob.

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

f

p

SECCIÓN INTERMEDIA

43

Motivo de la frase melódica "B"

Ob.

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

f

p

f

f

p

52

Ob. *f p f p f p*

Cor.

Vn. I *f p f p f p*

Vn. II

B. *f p f p f p*

RECAPITULACIÓN
Primer Bloque Temático
Frase "A" Repetición Frase "A"

59

Ob. *f p f p*

Cor. *f p f p*

Vn. I *f p f p*

Vn. II *f p f p*

B. *f* Sol Mayor

69

Esquema Galante "Quiescenza" Repetición "Quiescenza"

Ob. *f* *p* *f* *p*

Cor.

Vn. I *f* *p* *f* *p*

Vn. II *f* *p* *f* *p*

B. *f* *p* *f* *p*

79

Sección de transición Segundo Bloque Temático Frase Melódica "B"

Ob. *cresc.* *f*

Cor. *cresc.*

Vn. I *cresc.* *f* *p*

Vn. II *cresc.* *f* *p*

B. *cresc.* *f* *p*

87 Repetición Frase Melódica "B" Frase Conclusiva "B"

Ob.

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

f *p* *f*

96 Repetición Frase Conclusiva "B"

Ob.

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

p *p* *p*

104

Ob.

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

f *f* *f*

Allegro n.º 24 en Sol mayor

Manuscrito 737

Edición: Héctor Santos-Conde

Tomás Medrano (c.1807)

SECCIÓN PRINCIPAL
Primer Bloque Temático
Frase "A"

Allegro Repetición Frase "A"

Sol Mayor

11 Esquema Galante "Quiescenza" Repetición "Quiescenza" Sección de transición

22 Segundo Bloque Temático Frase Melódica "B" Frase Conclusiva "B"

32 Motivo de la frase melódica "B"

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

Pedal de tónica

41 Pasaje cadencial nuevo

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

f

48 Repetición pasaje cadencial nuevo

Cor.

Vn. I

Vn. II

B.

Material de transición
Motivo Frase Melódica "B"

SECCIÓN
CONCLUSIVA

Primer Bloque Temático

54

Re como dominante de Sol Sol Mayor

62

Segundo Bloque Temático
Frase Conclusiva "B"

70

Material conclusivo nuevo

Recibido: 11-1-2018
Aceptado: 13-2-2018