



Iñigo de Peque Leoz: *Nicolás Ledesma (1791-1883): maestro de capilla y organista en el siglo XIX español*, Bilbao / Donostia / Errentería, Universidad del País Vasco; Euskal Herriko Unibertsitatea / Musikene / Eresbil, 2021, XV + 455 páginas, ISBN 978-84-1319-324-3 (UPV/EHU); 978-84-949780-5-0 (Musikene)

En un texto publicado en 1992, Jim Samson apuntaba algunos de los retos que el género biográfico plantea al musicólogo. Según el autor, dada la dimensión compleja y la naturaleza híbrida de la biografía, son pocas las ocasiones en las que un trabajo de este tipo consigue evidenciar de forma satisfactoria cómo la vida de un compositor puede *explicar* su obra. Por ello, lo que se obtiene con más frecuencia es una publicación compuesta por dos secciones escasamente relacionadas entre sí y que no consiguen abordar con la profundidad debida ninguno de los dos aspectos¹.

Sin renunciar a esta estructura clásica que separa el estudio de un autor entre su vida y su obra, la monografía de Iñigo de Peque representa un avance significativo en este tipo de trabajos. La publicación, surgida como resultado de la tesis doctoral que el autor defendió en la Universidad de Valladolid en 2017, está dedicada al compositor y organista Nicolás Ledesma (1791-1883), personalidad relevante en la vida musical española del siglo XIX, cuyo estudio resulta de interés por diversos motivos, y a quien Antonio Ezquerro ya dedicó un volumen no hace demasiado tiempo². Por una parte, su larga trayectoria vital recorre buena parte de la centuria y constituye una atalaya óptima desde la que analizar los procesos de transformación en la música del periodo, que condujeron al desmantelamiento de las estructuras productivas y de consumo musical del Antiguo Régimen y a la articulación de nuevos esquemas insertos en el marco del Nuevo Régimen liberal. Por otra, su posición relativamente periférica (Ledesma desarrolló la mayor parte de su carrera en Bilbao) sirve como contrapeso a un discurso musicológico que ha mantenido un enfoque marcadamente centralista. Finalmente, su dimensión poliédrica (Ledesma fue compositor, organista, pianista y tuvo un papel relevante en el mundo de la organería) contribuye a aumentar el atractivo de su figura.

¹ Jim Samson: "Myth and reality: a biographical introduction", *The Cambridge Companion to Chopin*, Jim Samson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 1-8.

² Antonio Ezquerro Esteban: *Música en imágenes: el maestro Nicolás Ledesma (1791-1883). Un músico en la España del siglo XIX*, Madrid, Alpuerto, 2016.

Nacido en 1791 en Grisel, una pequeña localidad zaragozana, Ledesma comenzó su formación en el ámbito catedralicio en Tarazona. Su posterior traslado a Zaragoza le permitió entrar en contacto con músicos como García Fajer y Ferreñac, que ejercerían sobre él una notable influencia y que guiarían sus primeros pasos profesionales. Concluidos sus estudios, Ledesma iniciaría un *cursus honorum* propio de su tiempo y sería nombrado maestro de capilla de Borja. Solo un año más tarde, el músico accedería al magisterio de capilla de Tafalla, donde permaneció hasta 1823, cuando la manifestación pública de sus convicciones liberales se convirtió en fuente de problemas y terminó por determinar su cese. Tras pasar siete años en la pequeña localidad de Autol (periodo que De Peque describe con acierto como un “exilio interior”), Ledesma accedería al puesto de maestro de capilla de la colegiata de Santiago en Bilbao, ciudad en la que permanecería durante el resto de su vida.

El análisis biográfico de Peque incorpora enfoques sociológicos que le permiten explicar las transformaciones acaecidas en la época y las estrategias adoptadas por Ledesma. Esto hace que, en buena medida, la narración de la vida del músico se convierta en una biografía de las instituciones en las que participó. Escrita desde la perspectiva de las capillas musicales –centros en los que desarrolló su actividad profesional y de los que se conserva más documentación–, permite observar el inicio de la crisis de estos centros ya antes de la guerra peninsular, las consecuencias inmediatas del conflicto bélico, las estrategias para adaptarse al nuevo contexto marcado por el incipiente régimen liberal y su progresivo desplazamiento a la periferia del sistema productivo en los años cincuenta y sesenta.

Más allá del empleo de conceptos formulados por Bourdieu, la aplicación de categorías y metodologías procedentes del neoinstitucionalismo resulta productiva a la hora de explicar algunas de las dinámicas que se generaron en las instituciones religiosas y civiles a lo largo del siglo. En particular, es de destacar el estudio de los distintos tipos de capillas musicales en las que Ledesma desarrolló su actividad, habida cuenta de las particulares características que estas adoptaron en entornos como Tafalla o Bilbao. En el caso bilbaíno, por ejemplo, el control ejercido por el ayuntamiento sobre la capilla fue determinante en su devenir histórico, y resulta esencial para comprender los trasvases que se producen entre la formación religiosa y los distintos ámbitos civiles. De este modo, el análisis trazado por De Peque contribuye a desterrar una idea asentada según la cual todas las capillas musicales tenían un funcionamiento similar, si bien hubiera sido deseable que el autor adoptara un enfoque más amplio que le permitiera avanzar una posible taxonomía de estos organismos.

Al mismo tiempo, este tipo de análisis –que cabe relacionar con la descripción densa de Geertz– hace aflorar la existencia de conflictos políticos que se insertan en todos los niveles de la realidad del momento. Así, por ejemplo, la adhesión de Ledesma al liberalismo tendría consecuencias nefastas

para su carrera en Tafalla y sería fuente de tensiones con el anterior maestro de capilla a su llegada a Bilbao. La indagación de estos fenómenos es uno de los aspectos más destacables del trabajo, ya que permite visualizar cómo el asentamiento del régimen liberal fue un proceso lento, cargado de dificultades y a menudo violento, que afectó a todos los estratos de la sociedad hasta el punto de condicionar la posición social y la trayectoria vital de individuos de toda clase y condición.

Por otra parte —y enlazando con lo anterior— la biografía refleja la manera en que la aparición de nuevas instituciones y prácticas impulsaron la transformación de los perfiles profesionales de los músicos, marcados ahora por la aparición de un mercado musical en el sentido moderno del término. En este sentido, Ledesma se posiciona como un individuo particularmente hábil a la hora de combinar sus obligaciones como maestro de capilla y organista —puestos anclados en la tradición del Antiguo Régimen— con su intervención en el entorno teatral (motor del cambio en el paisaje sonoro bilbaíno en los años cuarenta), su participación en las asociaciones filarmónicas impulsadas por la burguesía, su apoyo a los orfeones vinculados a la clase obrera o, en fin, su práctica como docente privado y sus publicaciones.

El gran peso otorgado a las cuestiones institucionales hace que se resientan ciertos aspectos de la biografía de Ledesma que resultan igualmente relevantes. Así sucede con sus incursiones en el mundo de la organería: como el autor ha mostrado en otros trabajos, Ledesma desarrolló una destacada actividad pericial y jugó un papel importante en la introducción de innovaciones técnicas y sonoras en su entorno laboral. Sin embargo, la biografía no abunda en esta actividad, y no explica al lector las razones del fracaso en la renovación del órgano de Santiago —fracaso que resultó crucial en el devenir de la capilla en los años posteriores—.

Otro tanto cabe decir del entorno familiar de Ledesma. Al margen de mencionar la implicación de uno de los hijos del músico en un asesinato por motivos políticos (hecho llamativo sobre cuyas consecuencias no se ofrece más información), el autor ofrece pocos datos para entender la relación entre Nicolás y su hija, Celestina. Reconocida organista, Celestina publicó en 1879 unos *Divertimentos por todos los tonos mayores y menores* que merecerían haber sido estudiados con cierto detalle y puestos en conexión con la producción de su padre. Tampoco se problematiza la relación establecida entre Ledesma y su yerno, Luis Bidaola, quien le sucedió a al frente de la capilla musical bilbaína tras su jubilación en 1858. La transferencia del puesto a un familiar directo y la influencia que Ledesma siguió ejerciendo sobre la capilla aun después de su jubilación son rasgos característicos de un entorno profesional propio del Antiguo Régimen, que entra en contradicción con la decidida actividad reformadora emprendida por el músico décadas atrás, y cuyas causas y consecuencias deberían haber sido trabajadas con mayor detalle. De Peque sugiere, además,

que Ledesma podría haber enseñado música a su nieto, Rufino Bidaola, pero en ningún momento plantea la posible existencia de una relación similar con su nieta Trinidad, hija de Celestina y madre de Jesús Guridi, que también destacaría como profesora de piano.

La segunda parte de la monografía se centra en el análisis de una muestra más que significativa de la producción musical de Ledesma. El autor distingue entre el repertorio vocal (de carácter religioso en su práctica totalidad) y el repertorio para tecla, que subdivide a su vez en religioso (vale decir organístico) y pianístico. Para el análisis de estos repertorios emplea herramientas metodológicas procedentes de la semiótica musical de gran predicamento en la actualidad, de entre las que destacan las propuestas de Kofi Agawu sobre los tópicos musicales y la “teoría de la sonata” de Hepokoski y Darcy. Los resultados obtenidos mediante la aplicación de estas metodologías son, en conjunto, satisfactorios, si bien por sí mismos insuficientes para situar el repertorio de Ledesma en su contexto histórico y estético.

Por lo que respecta al repertorio vocal, De Peque analiza con gran profundidad un conjunto de obras que incluye el *Stabat Mater*, la *Misa n.º 6 en Mi bemol mayor*, el *Oficio de difuntos*, las *Flores de mayo n.º 8*, las *Letrillas a la Virgen de Nieva* y el *Ave María*. Se trata de una selección que abarca un amplio arco cronológico y tipológico, suficiente para conocer la aportación del compositor al repertorio vocal religioso, y en el que solo se echaría en falta algún ejemplo de lamentación. De acuerdo con el autor, este repertorio aparece marcado por una serie de principios estéticos que Ledesma comparte con otros compositores del entorno como Hilarión Eslava, y que lo posicionan como uno de los impulsores de la reforma de la música religiosa en España.

Los principios reivindicados desde este movimiento reformista serían la inteligibilidad del texto, la expresividad musical basada en el texto y el respeto por la finalidad litúrgica de las composiciones. Las consecuencias de seguir estos principios darían lugar a resultados diversos en el caso de Ledesma: mientras el *Stabat Mater* y el *Ave Maria* harían gala de un lirismo personal, las *Letrillas* y las *Flores de mayo* ostentarían un carácter popular y sencillo en línea con la función que se les atribuía. La *Misa* se movería en el marco de un depurado clasicismo, toda vez que el *Oficio de difuntos* sería el único ejemplo “anticuario” de Ledesma, por cuanto que trataría de entroncar con la tradición polifónica española y guardaría relación con la obra de Cristóbal de Morales (en este sentido, podrían haberse señalado posibles concomitancias con obras del entorno más inmediato del compositor, como el *Oficio de difuntos* de García Fajer).

El autor emplea los modelos de Hepokoski y Darcy para analizar las características del repertorio para tecla, lo que le permite concluir que la forma sonata está en el núcleo de muchos de los procedimientos compositivos empleados por Ledesma. De manera particular, esta forma subyace en los *Ofertorios* y

en las sonatas (*6 Sonatinas*, *6 Pequeñas sonatas* y *6 Grandes sonatas*), toda vez que los *Versos* emplearían tópicos propios de la práctica usual en el periodo. Por su parte, los *12 Estudios* y los *72 Preludios*, obras concebidas con una evidente intención pedagógica, basarían su efectividad en planteamientos discursivos que jugarían con las expectativas del oyente y podrían relacionarse con el universo estético de la escritura pianística del primer romanticismo, que el autor identifica con Czerny, Herz o Bertini.

La cuestión de las sonatas de Ledesma (su estilo, la tradición en la que se insertan y su significado histórico) es, desde mi punto de vista, uno de los puntos centrales y más problemáticos del trabajo. Como acertadamente señala De Peque, la dualidad piano-órgano forma parte de la “memoria subjetiva” de Ledesma, de tal modo que en su producción compositiva es difícil delimitar las fronteras entre ambos instrumentos (el primero vinculado al ámbito del estudio y de la ejecución en entornos domésticos, el segundo relacionado con la praxis profesional en un entorno religioso). El trasvase de recursos técnicos y lingüísticos entre los dos universos instrumentales no es exclusivo de la producción de Ledesma; antes bien, el conocimiento de ambos medios podría llegar a considerarse como una nota característica del perfil de los pianistas españoles en las primeras décadas del siglo, quienes adquirieron sus primeras nociones musicales en un contexto aún marcado por la gran influencia del medio eclesiástico (pueden citarse los casos de Masarnau, Guelbenzu o Sánchez Allú, entre otros muchos). Por tanto, la cuestión de si estas obras fueron concebidas teniendo en mente uno u otro instrumento es secundaria, dado que esta distinción no existía (o no estaba claramente delineada) en el marco mental del protagonista.

Más problemáticos resultan otros aspectos, en buena medida derivados de la tradición en la que deben encuadrarse estas obras. Siguiendo a autores contemporáneos a Ledesma, De Peque asume la existencia de una cesura en la trayectoria estética del compositor. Tal ruptura, acontecida en Tafalla, le habría llevado a abandonar la corriente italianizante heredera del estilo de García Fajer en pos de un lenguaje netamente clasicista, adquirido mediante el estudio de las partituras de Haydn y Mozart. Esta descripción, en exceso esquemática y que no se apoya en el análisis de obras del periodo anterior a Tafalla, tampoco resulta plenamente satisfactoria, habida cuenta de que la adopción de los procedimientos técnicos y estéticos procedentes del clasicismo vienés fue generalizada en España en las últimas décadas del siglo XVIII sin que supusiera un conflicto con las corrientes predominantes entonces (de hecho, es frecuente que un mismo compositor adopte un lenguaje más operístico en unas obras y una estética más “clásica” en otras).

Por otra parte, el marchamo de “clásico”, que De Peque aplica al estilo de Ledesma a partir de la identificación de una serie de tópicos musicales empleados por el compositor (el uso de melodías claras, tópicos militares o recursos

como el bajo Alberti), adquiere un carácter ahistórico que entorpece la comprensión del verdadero significado de estas sonatas. En efecto, el autor no llega a plantear (aunque sí lo menciona) en qué medida estas composiciones podrían formar parte de una praxis habitual en el siglo XVIII de acuerdo con la cual ciertos repertorios instrumentales podían adquirir diversas funciones en contextos religiosos (un aspecto abordado en trabajos como los de Miguel Ángel Marín o Héctor Santos, no citados en la monografía). O bien si estas obras debieran ser interpretadas como parte del movimiento afín al idealismo musical que, en la década de 1850, impulsó en España la difusión y la adopción de modelos germánicos en la música instrumental (un movimiento en el que cabe encuadrar, aquí sin ningún género de dudas, la producción sonatística de autores como Marcial del Adalid o Martín Sánchez Allú).

Es este, a mi juicio, uno de los puntos críticos que quedan por resolver en el trabajo y que deberían abordarse en futuras incursiones en el tema. De esta manera se podría valorar con mayor justicia el significado de Ledesma como compositor en su contexto histórico, y precisar con mayor claridad su situación como heredero de una tradición secular, como impulsor de una renovación estética o —más probablemente— como par-tícipe de ambas.

La monografía, bien resuelta en sus aspectos materiales (papel, tipografía, maquetación), y en la que apenas se han detectado erratas, incluye un buen número de tablas, esquemas y ejemplos musicales que apoyan y aclaran las explicaciones analíticas, así como una cantidad significativa de ilustraciones que completan y contextualizan la narración biográfica. Se incluye, además, un inventario a manera de catálogo que actualiza las aportaciones previas de María Nagore y Antonio Ezquerro y que —pese a la modestia con que lo presenta el autor— resultará de gran utilidad para futuros investigadores. Por otra parte, los anexos contienen la transcripción de las *Letrillas a la Ilma. Virgen de Nieves* (partitura de la que no se tenía noticia hasta el momento) y un detallado listado de las fuentes trabajadas. Habría sido recomendable la inclusión de un índice onomástico, dado el gran número de nombres citados. Por lo que respecta a la bibliografía, esta es correcta en términos generales, aunque se detectan ausencias notables (e inexplicables) de publicaciones ya no tan recientes, como el volumen dedicado al siglo XIX en España dentro de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* del Fondo de Cultura Económica, o el apartado que Marín dedica a la sonata postscarlattiana en el volumen dedicado a los siglos XVI-XVII en esa misma colección³.

³ Juan José Carreras (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018; Miguel Ángel Marín: “La sonata después de Scarlatti”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 391-399.

Como adelantaba Jim Samson, una biografía como la de Ledesma no sirve para *explicar* su obra musical. Pero, mediante un examen minucioso de las fuentes documentales y un análisis innovador de las fuentes musicales, la monografía de Iñigo de Peque nos permite *entender* cómo las circunstancias vitales e históricas se relacionan en diversos planos con el decurso profesional y creativo de un músico representativo de un periodo histórico aún no demasiado conocido. Y no es poco.

Alberto Hernández Mateos
<https://orcid.org/0000-0003-0886-5781>
albertohm@usal.es
Universidad de Salamanca