

RESUMEN

El presente artículo hace una aproximación a la capilla de música que la Universidad de Salamanca mantuvo entre 1738 y 1801 y a su repertorio, desde la óptica de su contribución a un modelo celebrativo. En primer término se revisa la evolución de la organización festiva universitaria en la segunda mitad del siglo XVIII, que mientras afecta fuertemente a las manifestaciones laicas, apenas se deja sentir en las religiosas. La capilla de música aparece asociada a este último ámbito, y se evidencia su papel como elemento de representación institucional. A continuación se ofrece una panorámica general del repertorio y su contexto ceremonial, incidiendo en la evolución estilística y progresiva divergencia de villancicos y cantadas.

Palabras clave: Universidad de Salamanca, Organización festiva, Música sacra

ABSTRACT

This paper presents an approach to the music chapel that the University of Salamanca held between 1738 and 1781 and its repertoire from the perspective of their contribution to a celebrative model. First, the study reviews the evolution of the academic festive organization in the first half of the eighteenth century which greatly affected secular celebrations but is hardly perceived in the religious ones. The music chapel is linked to the church feasts, and will be seen as an element of institutional representation. Subsequently, an overview of the repertoire and its ceremonial context is provided, focusing on the stylistic evolution and gradual divergence of villancicos and cantatas.

Keywords: University of Salamanca, Festive organization, Sacred Music

MÚSICA Y FIESTA RELIGIOSA EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA EN LA ILUSTRACIÓN ¹

*Dr. Bernardo García-Bernalt Alonso**
Universidad de Salamanca
España

EL OCASO DE LA FIESTA BARROCA

Una cuestión que llama poderosamente la atención cuando se indaga en la historia interna de la Universidad de Salamanca del antiguo régimen es la constante preocupación por los aspectos celebrativos. En actas de claustro pleno y de diputados, en juntas de fiestas y de primicerio aflora constantemente una obsesiva necesidad de ostentación y representación en las ceremonias que, por motivos que habitualmente no tienen relación alguna con lo estrictamente académico, se preparan concienzudamente siguiendo un complejo protocolo de comisiones, juntas, votaciones, etc. La fiesta o, mejor aún, la «fiesta barroca» se había convertido en el ámbito idóneo para que las instituciones reflejaran sus valores y doctrinas², estilizados e idealizados por medio de una construcción simbólica que, en el caso del Estudio salmantino, era particularmente sofisticada. Tal y como señala Fernando Rodríguez de la Flor:

1 El presente artículo se centra en algunos aspectos concretos de la investigación realizada por el autor en los últimos años en torno a la capilla de música que tuvo la Universidad de Salamanca entre 1738 y 1801. Este trabajo, que atiende aspectos tanto musicológicos como de interpretación musical, se ha vinculado al área de Estética y Teoría de las Artes y a la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca. Una panorámica general de los resultados puede obtenerse a través de dos monografías de reciente aparición: García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). **Catálogo del archivo de música de la capilla de la Universidad de Salamanca**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y García-Bernalt Alonso, Bernardo (2014). **En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

* Correo electrónico bgarcia@usal.es. Artículo recibido el 8/5/2014 y aprobado por el comité editorial el 16/6/2014

2 En este sentido es altamente significativa la siguiente reflexión: «El análisis del ceremonial que envuelve cualquier acto público, festivo o no, tiene interés en sí mismo ya que el ritual que se despliega en cada función es, a la vez, representación y construcción de un concepto, de un pensamiento, de un orden social o político, de una norma o costumbre cultural que pretende visualizarse de forma plástica por lo que está garantizada en cuanto a exhibición, visibilidad, contundencia, rotundidad y consistencia, aval de veracidad, autoridad y legitimidad» (Monteagudo Robledo, María Pilar (2004). "La ciudad, escenario de la fiesta política en el antiguo régimen". La

Las instituciones salmantinas –la Universidad a la cabeza de todas ellas –, adquieren un prestigio universal (con especiales resonancias en el continente americano), en este tipo de celebraciones, que constituyen la entraña de los procesos de comunicación y difusión ideológica en el Barroco. Singularmente, en lo que se refiere a las honras fúnebres reales, Salamanca se reclama a sí misma como el espacio propio natural, que, excéntrico a la corte y, por lo tanto, lejano del cuerpo natural del Rey, mejor y con mayor antigüedad ha sabido representar ese drama simbólico que son las exequias, particularmente las exequias reales³.

Así considerados, los ceremoniales son los guiones de un ideario, de un modelo de ordenación social, política o religiosa que se materializa a través de ellos haciéndose, en algún modo, visible. Por este motivo no es extraño que estas celebraciones sean en ocasiones la palestra donde las distintas instituciones concomitantes muestran sus diferencias o tratan de dirimir, por medio de metáforas simbólicas, viejas controversias.

En lo que a la estructura y práctica festiva se refiere, la Universidad de Salamanca vive en el siglo XVIII momentos cruciales. Con el triunfo del pretendiente Borbón (Felipe V) y la llegada de la nueva dinastía el desarrollo y esplendor celebrativo del seiscientos se va moderando paulatinamente. Un hito de este proceso es la resolución de Fernando VI relativa a la pompa en las ceremonias de grado, que llega al claustro en enero de 1752:

He resuelto que en un todo cese la pompa con que se han acostumbrado a dar los grados en esa Universidad, y que se excuse el paseo en la forma que hasta aquí se ha practicado, y para cortar los crecidos gastos que por ambos motivos se han ocasionado, se execute éste dentro de los Patios de Escuelas de esa Universidad⁴.

Este decreto, complementado con alguna normativa posterior, cercena prácticamente todas las manifestaciones de carácter externo en las ceremonias de grado de maestro y doctor: se suprimen cortejos y paseos, se racionalizan convites y refrescos, se regulan y disminuyen los festejos de toros... Sin embargo, la ceremonia de carácter estrictamente académico no sufre variación, y las más

fiesta en el mundo hispánico. Martínez-Burgos García, Palma y Rodríguez González, Alfredo (coordinadores). Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, p. 338).

3 Rodríguez de la Flor, Fernando (1990). "Fiestas y protocolo. 2. El nuevo orden de la dinastía borbónica". **La Universidad de Salamanca. II Docencia e investigación.** Fernández Álvarez, Manuel; Robles Carcedo, Laureano; Rodríguez-San Pedro Gómez-Bezares, Luis Enrique (editores). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 549.

4 Real Decreto de 11 de enero de 1752, leído en claustro pleno de 27 de enero de ese mismo año Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA) 220, 17r.

solemnes se seguirían celebrando (con la oposición del cabildo catedralicio, que llegó a elevar consulta al Consejo de Castilla⁵) en un aparatoso tablado que, a tal efecto, se instalaba en la nave del Evangelio de la «Iglesia mayor». Pero el hecho fundamental es que la presencia en el espacio festivo ciudadano se ve reducida drásticamente, y la Universidad, constituida como «cuerpo» y adornada de todos sus emblemas distintivos, apenas tenía posibilidades de exhibirse ante la ciudadanía. Si, siguiendo a algunos autores, asumimos que no es posible la fiesta sin el pueblo⁶, durante toda la segunda mitad del siglo XVIII la Universidad salmantina está condenada a mantener la paradoja de celebrar en soledad, encerrada entre los muros y aledaños de las Escuelas mayores y menores.

Todo ello coincide, además, con un momento crítico en el sistema universitario, y de modo particular en la vieja Universidad salmantina, que viviría en las últimas décadas del siglo su particular «pugna de facultades». El «boceto» que realizó Norberto Caimo, el ilustrado viajero italiano que pasó por Salamanca a finales del mes de octubre de 1755 es suficientemente ilustrativo y en cierto modo premonitorio:

Esta universidad ya no tiene hoy aquella gran reputación que tenía en otro tiempo, cuando se podían contar allí hasta quince mil estudiantes; ahora no hay mil y no sé cuántos tendrá dentro de algún tiempo. La causa de esa desolación el desengaño que, poco a poco, se va introduciendo en el pensamiento de los españoles, que les hace abjurar de los viejos sistemas, sostenidos más por empecinamiento que por otra razón. Incluso allí hay profesores que desaprueban altamente un método de enseñar que no sirve más que para llenar de tinieblas la inteligencia⁷.

5 Ante una reclamación del capítulo salmantino, el Consejo dictaminaría que la construcción del tablado se hiciera solamente dos veces al año (AUSA 220, 70r).

6 «No hay fiesta sin pueblo, no puede haberla. Las celebraciones se programan para el público; la gente es testigo y actor, destinatario y protagonista de esos actos en lo que tienen de religioso y civil, de acción de gracias y reforzamiento de unos principios ideológicos y artísticos, de entretenimiento y de enseñanza» (Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2002). «La fiesta barroca, fiesta de los sentidos». **La fiesta del Corpus Christi**. Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coordinadores). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 99).

7 «Non è più questa Università in quel pregio, in cui lo era in tempo, e laddove poteva ella contare 15 mila Matricolati, adesso non giugne a contarne un mille; nè so quanti ne potrà noverare di qui a qualche tempo. Cagione di tal disolamento è il disinganno, che a poco a poco si va introducendo nella menti Spagnuole, e che le fa abborire que' randici sistemi più dall'impegno, che da altro sostenuti. Alcuni di questi Professori medesimi non rfiniscono di disapprovare quel metodo, che non ad altro scopo s'insinua nell' intelletto, se non per accecarlo». Caimo, Norberto (1761). **Lettere d'un vago italiano ad un suo amico**. Pittburgo, vol. 2, pp. 195-196. Traducción propia.

LA VIDA CULTUAL EN UNA UNIVERSIDAD QUE SE TRANSFORMA

El radical cambio en el modelo celebrativo no afectó en exceso a la actividad festiva relacionada con la real capilla universitaria de San Jerónimo. Por este motivo las ceremonias de capilla serán el reducto donde se mantiene el rescoldo de una ostentación cuya dimensión se quiere que sea acorde con la supuesta grandeza de la Universidad y digna de la majestad de los motivos desencadenantes de la fiesta.

En el siglo XVIII la Universidad de Salamanca tenía todavía un carácter fundamentalmente eclesiástico (es precisamente en esta centuria cuando se inicia un lento y paulatino proceso de secularización, generando tensiones que se escenifican, por ejemplo, en la redefinición del equilibrio de poder entre rector y maestrescuela⁸). Este carácter hace que se considere natural que la vida académica discurra paralelamente a una vida litúrgica, ya que uno de los fines consustanciales a la institución universitaria era dar culto a Dios. En fechas tan avanzadas como 1777 todavía podemos encontrar citas en las que la Universidad se autocalifica como «la más antigua, más grande y más católica del reino», por lo que el ámbito eclesial será simultáneamente un objeto en el que proyectar la autoafirmación institucional y una caja de resonancia que la amplifique. Los códigos rituales católicos, cuya legitimidad no se cuestiona, sirven como soporte para muchas de las manifestaciones del Estudio, impostando y sosteniendo tradiciones y creencias.

Para tener una idea de la enorme incidencia que la actividad cultural tenía en la vida cotidiana de la Universidad nos referiremos brevemente a un informe realizado por el claustro entre 1771 y 1772⁹. En esos años el monarca Carlos III trata de emprender una profunda reforma de la educación universitaria que, en el caso de la Universidad de Salamanca, acaba configurándose en un plan de estudios que pretende adaptarse a las nuevas directrices enviadas desde el Consejo de Castilla: aumento de horas de cátedra (de una diaria se pasaría a tres), búsqueda de una mayor igualdad entre las distintas disciplinas, homologación de los salarios para las infradotadas cátedras de regencia, etc.¹⁰. La necesidad de buscar vías de financiación para los gastos que suponía la implantación de ese nuevo plan, así como la de garantizar que se podía cumplir con el importante incremento de horas lectivas del profesorado, hacen que, a partir de esa época,

8 «A lo largo del siglo de las luces la figura del maestrescuela va desdibujándose y perdiendo vigor mientras, simultáneamente, se robustece la figura del rector como futuro delegado [de la monarquía] dentro de una Universidad secularizada» Alonso Romero, María Paz (2004). "El fuero universitario, siglos XIII-XIX". **Historia de la Universidad de Salamanca. vol. II. Estructuras y flujos**. Rodríguez-San Pedro Gómez-Bezares, Luis Enrique (coordinador). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 172 y ss.

9 El informe principal se presenta al claustro el 9 de septiembre de 1771. AUSA 236, 714r y ss.

10 **Plan general de estudios dirigido a la Universidad de Salamanca por el Real Consejo Supremo de Castilla y Mandado imprimir de su orden** (1772). Salamanca: Juan Antonio de Lasanta.

se ponga constantemente en tela de juicio un aparato celebrativo religioso que no sólo consumía fondos del arca universitaria, sino que también imponía obligaciones de asistencia a los actos de capilla incompatibles con los nuevos ritmos académicos. El real Consejo pide a la Universidad un informe detallado de este extremo y en él se habla de la celebración de 48 fiestas ordinarias a lo largo de cada curso académico aparte de los domingos, días de Pascua, fiestas de Nuestra Señora, Apóstoles y Evangelistas y los días que eran fiesta en la ciudad que, según marcaban los Estatutos, eran días no lectivos¹¹. La revisión de los cuadernos donde se anotaba la asistencia a las fiestas arroja un dato ligeramente inferior al del informe: en el periodo 1760-1800 la media es de 43 de estas fiestas por curso. Muchas de ellas eran en días lectivos, pero, según los estatutos, las lecciones debían interrumpirse en las horas en que hubiera misa o sermón en la capilla de San Jerónimo, teniendo obligación de acudir «todos los doctores y maestros y catedráticos de propiedad y catedrillas, so pena de dos reales a cada uno que faltare»¹².

A todas estas fiestas se añaden además funciones extraordinarias, como rogativas, fiestas especiales por canonizaciones o beatificaciones, honras fúnebres, celebraciones de acción de gracias, etc. Precisamente su excepcionalidad motiva que sean muestras del proceso de simplificación y readaptación de la fiesta barroca, pues son organizadas siguiendo un mecanismo de autoimitación que busca los modelos utilizados en el pasado, por muy lejano que este sea. Dado que muchas de estas celebraciones extraordinarias son promovidas y ordenadas desde la monarquía, puesto que tienen relación con acontecimientos ligados a la Casa Real, en sus prolegómenos se hace tangible una dialéctica entre contención y deseo de representación que divide –con desiguales resultados– al propio claustro universitario. La contradicción sólo podrá resolverse con una nueva ordenación festiva que, de hecho, no llegará a producirse en el setecientos.

De las cuarenta y ocho fiestas que menciona el informe solamente once estaban instituidas por la Universidad, que era quien corría con los gastos que ocasionaban. El resto habían sido fundadas por particulares o instituciones ajenas, siendo dotadas en el momento de su creación de un capital o bienes inmuebles que la Universidad gestionaba y con cuyos réditos se comprometía a realizar cada curso, y a perpetuidad, la celebración, en los términos que estipulaba la correspondiente acta fundacional. En la mayoría de los casos la

11 «Iten ordenamos, y mandamos, que los días de Pascua, y Domingos, y fiestas de nuestra Señora, y Apóstoles, y Evangelistas, ninguna lección se lea en Escuelas mayores ni menores, ni fuera de ellas: Ni otro sí pueden tener en los dichos días por la tarde, ni en la mañana acto ninguno ni conclusiones, aunque sean de Theología, ni dar theóricas, ni tratados, ni cosa alguna *in scriptis* en las dichas Escuelas mayores ni menores». **Constituciones apostólicas y Estatutos hechos de la muy insigne Universidad de Salamanca recopilados nuevamente por su comisión** (1625). Salamanca: Diego Cusio, Título 21 § 1 p. 187.

12 **Constituciones** (1625)... Título 52, § 19-20, p. 285.

asistencia a las fiestas conllevaba la percepción de una propina que el primicerio repartía a los graduados¹³, y cuya cuantía dependía de la solemnidad. Si la fiesta era sencilla la propina ordinaria era de real y medio de vellón por la asistencia a Vísperas y tres reales por la Misa. En las fiestas más solemnes esta cantidad se duplicaba. En ambos casos el rector, maestrescuela y primicerio recibían doble cantidad que el resto del profesorado¹⁴.

El claustro universitario se mostró remiso a modificar este estado de cosas. A pesar de que algunos sectores eran partidarios de una racionalización, sólo se logra el siguiente acuerdo:

Que no se disminuya fiesta ninguna de las que se celebren en esta universidad. Que las que tienen día fijo para tenerlas se celebren en dichos días, y las que no tengan día fijo disponga la Universidad tenerlas en los días más proporcionados¹⁵.

Respecto a las honras de graduados el acuerdo es también del mismo signo: “Que no se haga novedad en las honras de Señores Graduados, teniéndose los sufragios, y sermones de honras como se han acostumbrado”¹⁶. La reforma de las fiestas será una vía cerrada en cuanto a la reducción de gastos, a pesar de que estará constantemente en tela de juicio.

En la defensa que un informe de 1777 hace de las muestras festivas que se realizaban el día del Santísimo se deja claro que este inmovilismo se sustenta en el carácter medular de lo religioso y eclesial en el Estudio:

La fiesta del Santo Sacramento es de estatuto de esta Universidad, y es muy debido la celebre con toda solemnidad posible. La Universidad más antigua, más grande y más Cathólica del Reyno debe exceder a todas en la religión, dando de más a más con su ejemplo lecciones prácticas a los españoles para venerar el Sacramento de la fe. Así lo hace no por medio de exterioridades pomposas, de fuegos artificiales, lucidas iluminaciones, danzas, torneos, y otros festejos públicos [...] Nada de esto, [...] practica la Universidad, y como tan sabia y cathólica comprehende muy bien que nadie justamente la notaría de pródiga aunque expendiese en tan soberano objeto algunos de sus

13 “El Principal encargo que tiene el señor Primizerio es asistir a las fiestas que se zelebran en la Capilla de San Gerónimo y repartir por su mano las distribuciones o propinas que ganan los señores graduados y ministros que asisten”. **Zeremonial sagrado y político de la Universidad de Salamanca compuesto y arreglado a sus estatutos y loables costumbres con reformación de algunos abusos**. Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS) mss. 333, 133v. Documento presentado al claustro el 8 de marzo de 1720 y redactado por Bernardino Francos Valdés.

14 **Zeremonial** (1720)... 131v-132r.

15 Claustro de 5 de diciembre de 1772. AUSA 237 515v.

16 Claustro pleno de 7 de diciembre de 1772.

caudales. Todo su festejo está reducido a una grave y solemnísima función de Iglesia a la que nada falta sino la circunstancia del orador que en nuestro dictamen debe ser siempre un graduado. El silencio, la modestia, la devoción en ningún otro templo se ven más probablemente que en la Real Capilla de San Jerónimo¹⁷.

A pesar de los tiempos y los cambios, la Universidad de Salamanca no renuncia a su peculiar y reducido sistema ostentativo, y las fiestas religiosas se mantienen de modo inalterado hasta los albores del siglo XIX, sorteando las dificultades con interpretaciones flexibles de los Estatutos y reglamentaciones *ad hoc*. Así, por ejemplo, no sólo se acabaría justificando la ausencia del profesorado a las celebraciones litúrgicas si se estaba explicando o leyendo en la cátedra o en acto *pro universitate*, sino que incluso se considera que, en ese caso, se sigue teniendo el derecho a recibir la misma propina que los asistentes.

La Universidad, formada en cuerpo de tal, no comparece bien en público sin los Ministros correspondientes. De aquí se sigue, que todos los ministros de Universidad, que por institución, o por costumbre, llevan las propinas de las Fiestas, están obligados a asistir a ellas. Pero se exceptúan aquellos que al mismo tiempo de la Fiesta tienen oficio por la Universidad incompatible con dicha asistencia; de lo qual darán noticia al Apuntador para que los tenga presentes¹⁸.

MÚSICA Y FIESTA RELIGIOSA. LA CAPILLA DE MÚSICA

En esta construcción celebrativa y ritual la música tenía un papel principal, habiéndose convertido en un elemento que estaba en la médula del rito. Adornada desde la patrística de un carácter moral y religioso que asumió directamente la tradición humanística (recordemos que el maestro Francisco Salinas llega a afirmar que la música nos hace más religiosos), tales atributos se siguen admitiendo sin discusión alguna en los tratados musicales hispanos del siglo XVIII²⁰. No era concebible una celebración solemne sin una música que

17 Claustro pleno de 12 de abril de 1777. AUSA 239, 417r.

18 Recopilación y renovación de los acuerdos de algunos claustros de señor primicerio, pertenecientes a la asistencia a las Fiestas de Capilla, y otras funciones de su ministerio (1781). AUSA 2095, p. VII.

19 En el prefacio de sus siete libros de música Salinas escribe: «Quanquam ego nescio, quae maior esse possit utilitas, quam ea quae provenit ex musica: siquidem essimur ab ipsa humaniores, religiosiores & doctiores» («Aunque no creo que pueda haber mayor utilidad que la que proviene de la música, pues por ella nos hacemos más humanos, más religiosos y más sabios»). Salinas, Francisco de (1577). **De musica libri Septem**. Salamanca: Mathias Gastius. s.p. Traducción propia).

20 La utilidad de la música como instrumento del culto religioso es mencionada sistemáticamente en estos tratados, aun cuando tengan un carácter marcadamente orientado a la praxis, como puede ser la *Guía* de Rabassa: «considerando que ésta [la composición] después sirve para cantar las Alabanzas de Dios nuestro Señor en sus sagrados templos, he procurado desvelarme en las dificultades de Música que te ofrezco (o Lector) en este libro»

contribuyera al decoro y dignidad requerido por la «majestad del culto debido a Dios».

Los ceremoniales y las actas fundacionales de muchas de las fiestas antes mencionadas incluyen indicaciones relativas a esta participación, que van desde la mera indicación general «hay música» hasta acotaciones más precisas como son la utilización de algunos instrumentos, la presencia de géneros específicos o incluso la distribución espacial de los distintos grupos de músicos. Sirva como ejemplo la descripción que se hace en el ceremonial de Francos Valdés sobre el final de la fiesta sacramental de Corpus de la Universidad:

En llegando la hora señalada para las Completas las canta la Música desde el Coro, y acabando, baja quedando una parte en él, y las otras dos con el Maestro de Capilla se reparten en los dos Coraterales [sic] al tiempo de enzerrar el Santísimo, tienen siempre un Villancico de mucha composición que se canta a tres Coros²¹.

La Universidad de Salamanca había resuelto estas necesidades musicales con la adopción de diversos acuerdos con el cabildo catedralicio²². En concreto, restringiéndonos al siglo XVIII, desde 1704 una parte de la capilla de música de la catedral venía asistiendo a las celebraciones litúrgicas universitarias. Pero las relaciones con estos músicos tuvieron un devenir accidentado y dieciséis años después se decide dar por finalizado este arreglo por considerar que no se satisfacían adecuadamente las demandas de la Universidad, que manifiesta:

...que en sus funciones a experimentado mucha tardanza en los músicos, haziéndola esperar y biniendo los peores músicos, y costándole a la Universidad tres mill quinientos veinte y nueve reales en cada año, faltando la dicha Música a lo tratado y pactado, se acordó por el Claustro despedir de las funciones de Universidad ahora y siempre a los músicos de la Capilla de dicha Santa Yglesia²³.

La solución que se adopta en ese momento es la de establecer una capilla cofinanciada por la Universidad y una de las parroquias de la ciudad, la de San Martín, para que atendiera las necesidades de ambas instituciones; pero será

Rabassa, Pere. *Guía para principiantes que deseen perfeccionarse en la composición de la Música*. s.a., s.p. Manuscrito sin fecha que puede datarse entre 1724 y 1738. Edición facsímil, Bellaterra: Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990.

21 *Zeremonial...* (1721), f. 26r.

22 Desde siglos antes era costumbre que el catedrático de Música actuara como «festero», contando con miembros de la capilla catedralicia. Los desencuentros no eran infrecuentes; incluso el maestro Salinas los sufrió vid. García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). "Francisco de Salinas en la Universidad de Salamanca". **Francisco Salinas. De Musica libri septem**. García Pérez, Amaya y García-Bernalt Alonso Bernardo (editores). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-43.

23 Claustro de primicerio de 9 de noviembre de 1720, AUSA 833, 200v.

también una situación transitoria²⁴. Finalmente, en 1738 el claustro universitario toma un acuerdo insólito en el contexto universitario hispano: erigir una capilla de música para su servicio en las funciones religiosas que se organizaban²⁵. Una capilla que dependía en exclusiva de la Universidad, con lo que se daba por concluida una larga trayectoria de dependencia del cabildo catedralicio en materia de música, estableciendo un nuevo *statu quo* que se evidenciará con rotundidad varias veces a lo largo del siglo. Administrativa y económicamente esta decisión que toma la Universidad no es una cuestión menor. La partida del gasto en música se incrementa en un 60% pasando a ser de 12.376 reales anuales, lo que constituye la más ambiciosa ampliación de personal «dependiente» realizado por la institución en ese periodo²⁶.

La capilla de música nace como un elemento de ostentación, como objetivación de una supuesta grandeza y como símbolo de independencia del cabildo catedralicio; distintos avatares de su periplo institucional lo ponen de manifiesto. Será precisamente esta función básica de contribuir a la representación festiva la que, en algunos momentos en los que se cuestiona mantener la música en la Universidad, se esgrima como argumento principal para promover su continuidad. Tenemos un claro ejemplo de lo dicho en diversos claustros del año 1746 en los que se presentan informes relativos a la capilla de música, cuyo gasto se estaba considerando excesivo, a pesar de que apenas había sufrido variación desde su constitución (incluso en ese momento era inferior²⁷). Tras algunos debates se aprueba una resolución que, de haberse ejecutado, hubiera condenado a la capilla de música a la extinción, pues se proponía la congelación de los salarios y que se impidiera la contratación de nuevos músicos²⁸. Dos meses después de este episodio muere el rey Felipe V y la Universidad se prepara para organizar las consiguientes honras fúnebres. La necesidad de que estas celebraciones estén (también en lo que a la música se refiere) a la altura de la que se considera primera y más fiel Universidad del reino, hace que de modo inmediato se incumpla el acuerdo anterior y se publiquen edictos para la provisión de dos plazas de músicos de voz vacantes, de modo que se pudieran celebrar las reales honras con el decoro y pompa correspondientes a semejante función²⁹. El papel de la música como elemento de representación se convierte en esta y otras ocasiones en la razón fundamental para su mantenimiento.

24 Sobre esta capilla véase Pérez Prieto, Mariano (1997). "La capilla de música de la parroquia de San Martín de Salamanca durante el periodo 1700-1750". *Salamanca. Revista de estudios*, 38, pp. 33-58.

25 AUSA 206, 22r y ss.

26 Una panorámica de esta primera mitad del siglo XVIII puede verse en Polo Rodríguez, José Luis (1995). *La Universidad salmantina del antiguo régimen (1700-1750)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

27 El gasto en música en el curso 1738-39 fue de 434.818 maravedís y en el curso 1745-46 fue de 385.204.

28 Claustro pleno de 10 de mayo de 1746, AUSA 214, 18r.

29 Claustro pleno de 13 de agosto de 1746.

La incardinación de la capilla de música en el mecanismo universitario salmantino está marcada de modo indeleble por este hecho. Su existencia será constantemente puesta en cuestión por un claustro que se debatía entre la contención en el gasto y la atracción de la pompa. El doctor Primo Feliciano, protestando ante el incumplimiento del acuerdo de claustro mencionado en el anterior párrafo, expresa una opinión que aparece de modo recurrente a lo largo de los 63 años de vida de la capilla:

...el coste de la música es grande, en que se graua mucho a la universidad y sus indiuiduos por hauerse quitado para la música diversas cosas que percibían. Que la Universidad no era Cathedral para mantener música de altura, ni de gran coste, pues se podía componer con una música mui corta de alguna comunidad³⁰.

La importancia que se daba a la música como elemento representativo no llevaba pareja, sin embargo, una especial consideración a los músicos. Una excepción era la del maestro de capilla, que era el propietario de la cátedra de Música mientras esta existió y, por tanto, un miembro del claustro. El resto de integrantes de la capilla eran considerados como asalariados de rango inferior. Incluso a diferencia de los de otros ministros y dependientes de la universidad como el secretario, bedeles, etc., sus salarios apenas sufrieron variación en 63 años, a pesar de la fuerte inflación que se dio en el último cuarto del XVIII. Así no es extraño hallar en las actas de claustros o juntas de primicerio solicitudes de anticipos o de limosnas de los músicos, que son atendidas de modo variable. Por otra parte, la disminución de la pompa en las ceremonias académicas cortó algunas vías de posibles ingresos extraordinarios empeorando la situación³¹.

Con el transcurso de los años el empleo de músico en la capilla universitaria va resultando cada vez menos atractivo. A lo menguado del salario se añadía la perspectiva de un largo período como «futurario», con una asignación prácticamente simbólica o incluso nula, y la ausencia de garantías de continuidad, pues desde las reformas carolinas de 1771 la Universidad se muestra muy tajante en las condiciones de recepción, añadiendo una cláusula que la exime de cualquier tipo de obligación con el músico recibido en el caso de que se decidiera «quitar la música».

30 AUSA 214, 51r.

31 Resulta ilustrativo el comentario que Pedro Vicente Furió, violín primero de la capilla, hace en el memorial que presentó a claustro pleno de 27 de mayo de 1783: «Pedro Vicente Furió: Primer violín que fue admitido por V.S.I. en su capilla de San Gerónimo en el día 19 del pasado marzo; con el más debido respeto; haze presente a V.S.I. que habiendo sido informado de que en esta ciudad además de la peseta antigua que da V.S.I. por la Plaza que ocupa tendría muchos emolumentos de varias funciones, que hai en esta ciudad y aseguraron ser la maior parte de la capilla de V.S.I. se determinó a dexar la plaza que ocupava en la Insigne colegial de la villa de Medina del Campo, con el salario de 4 Reales y medio, con varias asistencias fixas y crecidos emolumentos, havandonando las promesas que se le hacían de alargar el salario un real más; habiendo llegado a esta ciudad se ha allado, con la inesperada novedad de ser inciertas las funciones que se prometieron». AUSA 243, 243r..

Sin duda esta serie de inconvenientes hicieron que fuera cada vez más difícil lograr que las plazas vacantes fueran ocupadas por intérpretes suficientemente competentes, y la capilla sufrió un inexorable deterioro. Cuando en 1801 el claustro de primicerio decide despedir a los músicos, esta decadencia – provocada por la propia Universidad – es esgrimida como uno de los argumentos para la disolución de la capilla. A este se añaden otros más relacionados con cuestiones estéticas o estilísticas, pero en realidad la corriente de fondo es otra. En 1801 se acomete, finalmente, la pospuesta reforma de la estructura y el calendario festivo religioso de la Universidad. El sector del claustro más cercano a la ilustración y los movimientos liberales, encabezado por el canónigo y catedrático de Historia eclesiástica, Doctor Andrés Castañón, consigue que se acepte una reducción drástica del mismo, aproximando los códigos celebrativos a un modelo de religiosidad filantrópica, intimista y antropocéntrica, que en lo estético vuelve sus ojos a los modelos de la mística renacentista³². En este contexto la música practicada por la capilla universitaria era excesivamente extrovertida y contaminada de elementos profanos. Así, en enero de 1801 se aprueba la extinción de la capilla, cuya música se calificó de “theatral y agena del Espíritu de la Iglesia”³³.

SOBRE LA MÚSICA DEL TEMPLO

Esta acusación de teatralidad que se hace a cierto tipo de música sacra es una de las constantes del pensamiento musical del XVIII. Las controversias en torno a las características que hacen que una composición sea o no adecuada para su uso devocional y litúrgico atraviesan de principio a fin el mundo musical ibérico del siglo de las luces. Uno de los polemistas más representativos es Benito Feijoo, pero la nómina de tratadistas, maestros de capilla o músicos que opinan sobre esta cuestión se dilata a lo largo de ocho décadas: Pedro Paris y Royo, Francisco Corominas, Francesc Valls, Antonio Rodríguez de Hita, Ventura Roel del Río, Francisco de Sayas, Antonio Eximeno o el Marqués de Ureña son sólo una breve muestra representativa³⁴.

Aunque el asunto central sea la determinación de cuál es el tipo de música apto para el templo –un tema al que el propio papa Benedicto XIV dedicó en 1749 una influyente encíclica³⁵– de él surgen numerosas derivaciones como son el debate en torno al uso de la música instrumental, el empleo de las lenguas

32 En torno a las características de la religiosidad ilustrada véase Egido, Teófanos (1987). “La religiosidad de los ilustrados”. *La época de la Ilustración. Vol I: El estado y la cultura*. Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal, tomo XXXI. Madrid: Espasa Calpe, pp. 395-435.

33 AUSA 835, 159v.

34 Una extensa revisión se puede hallar en la clásica monografía de Martín Moreno, Antonio (1976). *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de estudios orensanos “Padre Feijoo”.

35 Nos referimos a la encíclica *Annus qui*, un texto de claros tintes ilustrados Benedicto XIV, *Bullarium*, XVII, Roma, 1846, pp. 16-18.

vernáculos en ámbitos litúrgicos o la legitimidad de la adaptación y adopción para el templo de géneros y formas musicales como arias y recitativos, de uso también en contextos profanos. No consideraremos aquí, ni siquiera superficialmente, estas cuestiones, pero quisiéramos mostrar algún ejemplo que permita intuir cuál era el marco de pensamiento estético cercano a la fundación de la capilla universitaria.

Para ello nos adelantaremos ligeramente a ese momento, concretamente al año 1726, fecha en la que se publica el discurso de Feijoo *Música en los Templos* y la réplica al mismo por parte de Francisco Corominas, quien desde 1723 hasta 1735 ocupó el puesto de primer violín en la capilla de música que la Universidad compartía con la Parroquia de San Martín. Es esta una polémica bien conocida en los ámbitos musicológicos hispanos, pero la directa relación de uno de los participantes con la práctica musical en la Universidad de Salamanca, la convierte en objeto de especial interés para nosotros.

El motivo desencadenante del opúsculo del violinista salmantino es la opinión de Feijoo sobre el uso de los violines en la música sacra:

Mas en fin, la práctica universal de toda la Iglesia autoriza el uso de los instrumentos. El caso está en la elección de ellos. Y por mí digo, que los Violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los Misterios; especialmente en este tiempo, que los que componen para Violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos³⁶.

Corominas ridiculiza con mordacidad este párrafo³⁷, y justifica su escrito como un intento de convencer al benedictino de la falta de fundamento de una afirmación que considera retrógrada:

Diéronme la comisión (como a parte más interesada) de desengañar a V.R. y volver por el instrumento, por el noble sudor de tan altos ingenios, como hoy trabajan por apurar este abismo de Música,

36 Feijoo, Benito (1726). "Música de los Templos". *Teatro crítico universal*. Tomo primero. Discurso XIV. Madrid: Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, § 11, 43.

37 Entre otras expresiones, Corominas califica el párrafo como "un rosario de lágrimas engarzado en plata; una callejuela sucia tapada con un paño de Flandes en día de procesión; y más claro, una eternidad de despropósitos cubiertos con una hermosa capa de palabritas bien colocadas". Corominas, Juan Francisco (1726). *Aposento Anti-Crítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Crítico regaló al Pueblo el RR. P. M. Feijoo, contra la Música moderna, y uso de los violines en los Templos*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, p. 5.

por el buen gusto de tantos, como por deleitable entretenimiento, o le escuchan o le tañen; y finalmente de hazer patente la lástima, que debemos todos tener a nuestros Abuelos, que se fueron a otro mundo con los oídos escalabrados de puntos gordos, y las folías de una Harpa de una horden³⁸.

El violín sería considerado –no sólo por Corominas³⁹– un símbolo de modernidad. Su paulatina inclusión como instrumento de las capillas musicales⁴⁰ tiene muchas veces esta connotación, de modo que su temprana presencia en las ceremonias universitarias (desde 1722 hay una pareja de violines en la capilla compartida con San Martín) indica una cierta orientación estilística. Es significativo que cuando en algún lugar se trata de suprimir la «música de moda» la primera medida que se adopte es prescindir de los violines, como ocurriría en la propia Universidad en 1801⁴¹.

Uno de los valores del violín que Corominas evidencia es su ductilidad para tener una buena afinación en cualquier tonalidad (y con cualquier temperamento), cuestión fundamental, especialmente cuando convivía con instrumentos como órgano o arpa, cuyo diapason ha de distribuirse de modo fijo: «Señáleme otro [instrumento] que no sea su compañero el Violón en quien pueda darse y executarse el círculo Músico», reta a Feijoo. Y replica también a la acusación del timbre «chillón» en los agudos introduciendo alguna indicación de técnica instrumental:

El executor diestro en puntos tan altos sabe afloxar el arco y manejarle con tal suavidad que parece entonces no Violín, sino una dulzíssima flautilla, con lo que logra una melodía mui superior, aun a la que maneja, sin transportar la mano, y aun quando le apriete a todo pesso de arco, serán vivas, pero no molestas sus consonancias, la cortedad de la cuerda, y la imperceptibilidad de sus menudas vibraciones mueven menos aire sin duda que lo que es menester para descalabrar orejas⁴².

38 Corominas, Juan Francisco (1726). *Aposento Anti-Crítico*... p.6.

39 Un claro precedente de este mismo debate se había dado entre Pedro Paris y Royo, músico de la Real Capilla, y Joaquín Martínez Roca, maestro de capilla del Pilar y, posteriormente organista en las catedrales de Palencia y Toledo (véase Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (1992). "Dos memoriales sobre la música de los templos". *Revista de Musicología*, vol. XV, 1, pp. 323-361.

40 Si bien la Capilla Real contaba con violines desde finales del siglo XVII, es en las primeras décadas del XVIII cuando este instrumento se empieza a admitir en catedrales como la de Salamanca (1712), Oviedo (1715), o Toledo (1716). En otras se tardó más tiempo en tener plazas de músicos de violín: Almería lo hizo en 1737, Segovia en 174.

41 Es muy ilustrativo el episodio vivido en la catedral de Cádiz medio siglo después de esta polémica. En 1780 el cabildo gaditano trata de reestructurar la capilla de música para eliminar los elementos «teatrales» del repertorio, y la primera medida fue despedir a los violinistas. Pero estos se habían convertido ya en una pieza indispensable y seis años después se vuelven a admitir (véase Díez Martínez, Marcelino (2004). *Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones).

42 Corominas, Juan Francisco (1726). *Aposento Anti-Crítico*... pp. 30-31

En la posición frente al canto llano hay también divergencias. Corominas encuentra exagerada la valoración de Feijoo («Oh cuánto mejor estuviera la Iglesia con aquel canto llano, que fue el único en muchos siglos») y por su parte, aun reconociendo que es un canto venerable tanto por su origen como por su pervivencia a lo largo de muchos siglos, fundamenta esta última en su simplicidad:

Estílese este género de Canto en la Iglesia, no por ser lo mejor, no por lo más perfecto del Arte, sí por lo más fácil, y ajustado, para no haver Comunidades de Músicos, sino de Religiosos, cuya santa modestia en nada debe ser menos artificial que en alabar a Dios⁴³.

También son contundentes y encontradas las posiciones de estos autores respecto al uso de formas procedentes de la música escénica e instrumental, como danzas, recitados o arias. Dice Feijoo:

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman Grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia. Lo mismo sucede en los instrumentos. ¿Ese aire de Canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas Gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín⁴⁴.

A lo que de Corominas replica:

Si la letra, aunque exhale devotísimos conceptos, es alegre ¿hase de ceñir a una música dormida?. Si nuestra Santa Madre Iglesia previene nuestro gozo con los repiques de sus campanas en la alegrísima noche de Navidad, ¿han de vestirse los Villancicos de luto? [...] Pues ¿qué son Arias, Minuetes y Recitados? Una cierta composición cuyo nombre dirige al ejecutor a la perfecta modulación de lo que

43 Corominas, Juan Francisco (1726)... pp. 12-13

44 Feijoo, Benito (1726). "Música en los Templos" § 5.

debajo de sí comprehende. Si V.R. piensa que Aria y Minuete desde luego suena tararira, engañose como menos práctico: helas oído, táñolas y téngolas muy serias, muy graves y muy melancólicas. [...] si hubiera de citar obras en que todo esto se halla unido, y respiran majestad, gusto y seriedad, sería menester algo mayor tomo que el del Teatro Crítico⁴⁵.

En su folleto el violinista salmantino está, en resumen, defendiendo su instrumento y la música de su tiempo, y para ello acaba invocando, como es bien sabido, los nombres de Corelli, Albinoni o Vivaldi, pero también los de Antonio Literes, José de Torres, José de Nebra, Juan Serqueira o Antonio de Yanguas catedrático de Música de Salamanca y maestro de sus capilla catedralicia y, posteriormente, también de la universitaria.

Textos similares e igualmente antitéticos se pueden encontrar a lo largo de todo el siglo XVIII. Citaremos otro ejemplo, ya finisecular, y también procedente del entorno próximo de la capilla. El ilustrado Francisco Prieto de Torres, presbítero capellán de la catedral salmantina y editor del *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*, escribe en *El Diario de Madrid* una carta publicada el 24 y 25 de noviembre de 1790 «sobre la música del Templo y del Teatro»⁴⁶. Su línea argumental es interesante, pues entiende que no han de componerse de distinta manera afectos que son comunes:

...si los afectos de la letra son tiernos, dulces, tristes, serios, majestuosos, &c. ¿No será gran fortuna del compositor poder darles la misma fuerza, energía y expresión que en iguales circunstancias logran en el Teatro?

La distinta cualidad del efecto que causan proviene, en realidad, del diferente contexto:

Lo primero consiste en la decoración del Teatro, lo segundo en la propiedad y brillantez con que se adornan los actores; lo tercero en la acción, expresión y destreza con que cada uno desempeña su parte; lo cuarto en la exactitud y cabal observancia de la orquesta; lo cinco en el atractivo y adorno de las operistas; lo sexto en que al deleite de la música se le añade el de la historia, o fábula que se representa; y lo séptimo, en el plazer, silencio y atención con que oímos estas piezas de música. En el Templo faltan casi todos estos motivos...

45 Corominas, Juan Francisco (1726). *Aposento Anti-Crítico*... pp. 11-12

46 Acker, Yolanda (2007). *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 123-124.

A pesar de lo dicho critica el uso de arias teatrales en la iglesia:

A este abuso añaden otro quizás más perjudicial, que es extraer del teatro algunas arias, que trocándoles la letra las cantan al Santísimo Sacramento a la Virgen &c, y aunque ellas sean por su naturaleza muy buenas, y de música apropiada para el templo, se sigue el gravísimo inconveniente de que los que las oyeron en las tablas, o sarao, al oír las en el Templo precisamente se han de distraer de la Oración y Contemplación; y ésta es una de las causas porque se dice, que los compositores no hacen distinción de la música del Templo, y del Teatro.

En realidad Prieto de Torres abunda en una argumentación que Antonio Eximeno había esgrimido en su polémica con el padre Martini: «La música no elige el objeto, solo mueve los afectos; si estos se refieren a un objeto sagrado, será música sacra; si los afectos se refieren a un objeto profano, es música profana»⁴⁷.

LA COMPOSICIÓN DE LA CAPILLA

Es en este mundo de las dialécticas templo vs. teatro, estilo antiguo vs. estilo moderno, canto llano vs. canto figurado, gravedad vs. alegría, lo italiano vs. lo considerado «autóctono», o incluso las tejidas en torno a la aceptación o rechazo del uso de lenguas vernáculas en contextos devocionales o la interpretación de los villancicos, en el que la Universidad decide crear su pequeña capilla de música. Inmediatamente surge una pregunta: a la vista del modelo que se erige y del repertorio que de ella se conserva ¿en qué posiciones se situaba el claustro universitario dentro de esta maraña de opciones excluyentes? La respuesta no ofrece duda: la Universidad de Salamanca opta en 1738 por la llamada «música en estilo moderno» en la que voces e instrumentos alternan, predominan los géneros en lengua vernácula, y se introducen y adaptan elementos de la música escénica en la tradición italiana.

La plantilla de la capilla de música es una prueba evidente de lo dicho. La Universidad mantiene alrededor de una decena de intérpretes, aparte de los mozos de coro, lo cual nos sitúa ante una formación de tamaño mediano/pequeño en el contexto hispano de la época⁴⁸. De ella la mitad son músicos de

47 «Or la Musica non fa la scelta degli oggetti; ella solamente muovi gli affeti; se questi si rapportano ad un oggetto sacro, la Musica è sacra; se gli affeti si rapportano a un oggetto profano, la Musica è profana» Eximeno, Antonio (1775). *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*. Roma: Stamperia di Michel' Angelo Barbiellini. Traducción propia.

48 Es, por ejemplo, mayor que la de la catedral de Coria, de tamaño similar a la de la Catedral de Pamplona, la mitad que la de la catedral de Salamanca, o una cuarta parte que la de la catedral de Toledo. La capilla real, por

voz y el resto de instrumento, incorporando entre estos últimos una pareja de violinistas, dos o tres instrumentistas de vientos (trompas y bajonistas) y un arpista/organista⁴⁹.

Las plazas de músicos de voz, que son cuatro en la plantilla de erección, acaban siendo cinco en bastantes periodos a partir del curso 1762-1763. Su distribución original (dos plazas de alto y dos de tenor) sufre múltiples modificaciones a través del siglo. Igualmente, el número de mozos de coro experimenta muchos cambios. De los tres que aparecen en la plantilla inicial de 1738, se pasa a cuatro en algunas ocasiones; asimismo no son infrecuentes largos periodos de tiempo en los que no hay ninguno. Es importante hacer notar que esta plantilla vocal está concebida para la ejecución de obras a cuatro o cinco voces, abandonándose, por tanto, la práctica policoral, tan arraigada en la tradición hispana en estilo antiguo.

Los dos violinistas son, después del maestro de capilla (que a la vez era organista), los músicos de instrumento mejor considerados. El salario del primer violín era casi el doble que el de los músicos de “instrumentos de boca”⁵⁰, y similar (nunca inferior) al de los cantantes. Durante toda la vida de la capilla habría al menos dos violinistas (en ocasiones tres), sin embargo no hubo nunca una plaza específica para instrumento grave o subgrave de cuerda frotada. A pesar de ello hay constancia de que siempre alguno de los músicos sabía tocar violón⁵¹ y, en los últimos años del siglo, el contrabajo.

La sección de instrumentos de viento es muy cambiante, en parte debido a que no hay la clara especialización que se da con los violinistas, siendo muy frecuente el músico poliinstrumentista⁵². Lo habitual es que los que tocaban la trompa también tañeran el clarín, así como que el músico de chirimía también lo fuera de bajón. La dotación inicial de dos plazas de vientos (chirimía/bajón) se ve modificada inmediatamente, pues ya en el curso 1738-1739 se admite un músico más de trompa⁵³ y la segunda unidad de este instrumento se incorporará

su parte, contaba con más de sesenta músicos (cf. Labrador López de Azcona, Germán (2003). “Música, poder e institución: La real capilla de Carlos IV (1788-1808)”. *Revista de Musicología*, XXVI, nº 1, pp. 233-263).

49 Puede verse una reconstrucción de las plantillas entre 1738 y 1801 en García-Bernalt Alonso, Bernardo (2014). **En sonoros acentos...** pp. 379-390.

50 En la plantilla de fundación mientras el primer violín percibía 1500 reales de vellón anuales el bajonista recibía 830. Tal diferencia disminuyó muy poco a lo largo de los años.

51 El término violón es utilizado en los documentos universitarios de esta época con un sentido genérico, de modo que podría referirse tanto al *violone* como al violoncelo. Cotejando documentos y partituras, en las últimas décadas del siglo parece tener exclusivamente esta última acepción.

52 Quizá el ejemplo más llamativo sea el de Juan de Sotomayor, cuya oposición a la plaza de bajón se refleja en claustro de 21 de julio de 1757. En el informe que hace Aragüés dice: “el dicho Sotomayor tocaba siete instrumentos que eran Bajón, obue, trompa, clarín, biolín, biolón y órgano, unos con más perfección que otros pero que en todos podía mui bien servir” AUSA 225, 34r.

53 Junta de música de 27 de agosto de 1739. AUSA 916, 50r.

en junio de 1742⁵⁴. El número de instrumentistas de viento varía a lo largo de todo el periodo entre dos y cuatro, pero es importante señalar que, de modo habitual, se contaba con una pareja de trompas y que el uso del clarín se abandonó prácticamente en los últimos treinta años del siglo, algo que está en consonancia con una evolución hacia la adopción de nuevos conceptos sonoros que acaban desembocando en los modelos orquestales del primer clasicismo.

Desde 1738 hasta su muerte en 1793, el órgano y el arpa están a cargo de Juan Antonio de Aragüés, quien además era el maestro de capilla desde 1741. Su sucesor en el magisterio, Bernardo del Manzano, se encargará asimismo del órgano, sin que en su caso se mencione ya el arpa, lo cual es también un síntoma de la deriva definitiva hacia las nuevas texturas sonoras.

La distribución de la plantilla de músicos y su evolución ofrece señales claras de que la Universidad busca un modelo que se aleja del estilo basado fundamentalmente en la tradición polifónica vocal «estricta» (con o sin el soporte de un bajo instrumental), optando por incorporar la última música que se estaba practicando. La renuncia a la policoralidad, la desaparición del arpa, el constante uso de los violines o la presencia de las trompas no hacen sino reforzar esa idea que, como veremos, se ve plenamente corroborada por el fondo de partituras que ha pervivido.

EL REPERTORIO Y SU CONTEXTO CEREMONIAL

Se puede afirmar que la inmensa mayoría de la música que se ha conservado se ejecutaría exclusivamente con los integrantes de la capilla universitaria, sin necesidad de ningún refuerzo, salvo para celebraciones de carácter muy extraordinario⁵⁵. Parece que la autonomía que la Universidad buscó en su acuerdo de 1738 para el servicio de música de su capilla condicionó el que se elaborara o compilara un repertorio adaptado a los medios de los que se disponía.

En el archivo de la Universidad de Salamanca hay inventariadas trescientas tres obras de distintas características y géneros relacionadas con la actividad musical en la capilla de San Jerónimo desde, aproximadamente, 1735 hasta la segunda década del siglo XIX⁵⁶. Doscientas setenta y nueve de ellas (más de

54 AUSA 210, 37r-37v.

55 Las excepciones se sitúan en los últimos años de vida de la capilla. Dos de ellas son obras de Bernardo del Manzano; se trata de un villancico y una cantada escritos ambos para la función que la Universidad celebró por la beatificación del Beato Juan de Ribera en el año 1798. AUSA FM 139 y AUSA FM 140, respectivamente. En la cantada se precisan, dos violines, violoncello, dos flautas, dos trompas y acompañamiento y en el villancico hay que añadir un contrabajo al orgánico anterior. Instrumentación similar tiene la Misa anónima a 4 y a 8, AUSA FM 253, copiada a finales del XVIII (dos violines, dos flautas u oboes, dos trompas, bajón, órgano y acompañamiento).

56 Los documentos más antiguos que se conservan son sendos fragmentos de cantadas de Francisco Alfayate

nueve décimas partes), pueden datarse en el periodo de vida de la capilla de música, de modo que este conjunto de piezas puede ser considerado como una muestra representativa del repertorio de la misma. Este fondo está integrado exclusivamente por música «a papeles», escrita para voces e instrumentos (de modo casi indefectible hay entre estos dos violines y el grupo de acompañamiento). A pesar de que la copia de cantorales polifónicos con obras del XVII y XVIII era práctica común en otros centros de producción musical⁵⁷, no se conserva ningún volumen de este tipo, y solamente hay constancia del posible uso de un libro de facistol de canto eclesiástico, el llamado *Cantoral de Salinas*⁵⁸. Se trata, por lo tanto, de repertorio singular por cuanto, aparentemente al menos, está completamente aislado del complejo estilo contrapuntístico heredero de las prácticas seiscentistas.

Si atendemos a la distribución temporal de este corpus, nos encontramos en primer término con un dato que deriva de la propia historia de la capilla. Sólo están datadas (o pueden datarse con absoluta certeza) un total de ciento veintinueve obras de las que hablamos, y de ellas setenta y seis corresponden a Juan Antonio Aragüés, que actuó como maestro de capilla *de facto* desde 1741 hasta su muerte, en 1793. Como consecuencia, la serie temporal está directamente relacionada con la producción de este autor, puesto que muchas de las obras anónimas o de autores ajenos a la capilla carecen de fecha. A pesar de ello, otros datos auxiliares como copistas, concordancias, etc. nos permiten afirmar que en torno al 40% de la música conservada corresponde a las tres últimas décadas. La distribución por géneros/formas se puede ver en la siguiente tabla.

	1738-1770	1771-1801	TOTAL
Obras en castellano	129	63	192
Cantadas, arias y cavatinas	12	20	32
Villancicos	117	43	160
Obras en latín	36-38	47-49	85
Misas	10-12	18-20	30
Oficios de Difuntos	2	3	5

AUSA FM 4 y 97, que fue arpista y organista de la capilla compartida por la Universidad y la parroquia de San Martín hasta noviembre de 1735, fecha en que se incorpora con el mismo cargo a la Catedral de Ávila. Por su parte la última obra datada es una misa anónima de 1818, AUSA FM 204.

57 En la Catedral de Salamanca se conservan varios libros copiados en esta época en los que aparecen obras de autores tanto coetáneos como de épocas muy anteriores: junto a música de José de Torres, Juan Francés Iribarren o Yanguas hay otras de Juan Navarro, Tomás Luis de Victoria o Sebastián de Vivanco (véase Montero García, Josefa (directora) (2011). *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, Ministerio de Cultura).

58 Este libro de facistol, que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca (BUS Ms. 2794) fue inicialmente realizado bajo la supervisión de Francisco Salinas. Posteriormente sufrió diversas intervenciones (la última de ellas precisamente en la época de erección de la capilla universitaria) para adaptarlo a las necesidades surgidas con la incorporación de nuevas fiestas en el calendario universitario (cf. García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). "Francisco de Salinas...").

Vísperas y completas (Antífonas, salmos, magnificats...)	17	20	37
Salves	1	3	4
Misereres	2	0	2
Varia en latín	4	3	7
Obras instrumentales 2	0	2	2
Sinfonías	0	2	2

Entre los autores, aparte de Juan Antonio Aragüés, a quien corresponde un tercio de las obras, figuran músicos de la catedral salmantina o de otras como las de Ciudad Rodrigo, Segovia, Plasencia, El Pilar, la Capilla Real, etc. En la nómina figuran nombres como Sebastián Durón, Juan Mir, Diego Llorente y Sola, Joseph Teixidor, Francisco Javier García Fajer, Pedro Almeyda y Motta, Manuel Doyagüe, etc. La presencia de autores no ibéricos es excepcional: se conservan sendas misas de Tomaso Traetta y Bartolomeo Lustrini y dos interesantes transcripciones de sinfonías de Carl Stamitz⁵⁹. Un autor que tiene una presencia indirecta es Luigi Boccherini. El villancico a cuatro con violines *A recoger todos vamos* (AUSA FM 187) indica en su portada que está compuesto sobre temas “sobre un quinteto de Bocherini”. Efectivamente, utiliza temas del cuarto movimiento (*Allegro assai*) del Quinteto en La mayor para dos violines, viola y dos cellos op. 10 n^o1 (G.265) datado en 1771⁶⁰.

Es interesante destacar que la incorporación de obras de autores ajenos a la capilla universitaria es mucho más frecuente en el periodo 1771-1801 que en el anterior. Una de las razones para ello parece obvia: en el periodo precedente las necesidades de material musical eran resueltas fundamentalmente con las composiciones del maestro Aragüés, pero su jubilación en la cátedra en 1771 parece marcar un brusco descenso de su actividad musical, a pesar de que sigue siendo oficialmente el maestro de capilla. Por otro lado, a juzgar por las partituras conservadas, hay una cierta reorientación estilística en el repertorio, que es muy evidente en los géneros en lengua vernácula, tema al que dedicaremos el siguiente epígrafe.

Las ceremonias religiosas en las que la música tenía un papel destacado eran fundamentalmente la Misa, las Vísperas y las Completas, y de modo esporádico

Curiosamente, una vez extinguida la capilla, los festeros encargan copias de cuadernillos de facistol con canto llano y mixto específico para las fiestas universitarias. Hay, concretamente tres libros de misas –dos de ellos copiados en 1804, AUSA FM 298-299 y uno en 1806, AUSA FM 302–, uno de vísperas y misas de 1805 (AUSA FM 301) y otro cuadernillo de himnos fechado en 1804, AUSA FM 300.

59 García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). *Catálogo...* pp. 121-122.

60 García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). *Catálogo...* pp. 826-829. Puede verse un breve estudio de este villancico en Laird, Paul R. (1997). *Towards the History of the spanish Villancico*. Michigan: Harmonic Park Press, pp. 141-142.

algunas procesiones en las que se interpretaba algún villancico⁶¹. También era obligatoria su participación en las honras fúnebres por graduados o personajes relevantes, estando presente en los maitines, misas de réquiem o responsorios. Con carácter extraordinario se celebraban también funciones gratulatorias o petitorias en las que la capilla de música participaba con el canto del *Te Deum* o las *Letanías* y *Salve* respectivamente.

En el fondo musical de la capilla se conservan obras para todos y cada uno de estos contextos ceremoniales. Hay misas, oficios de difuntos, salmos, magníficos, motetes de rogativa... pero sobre todo hay música devocional en castellano (villancicos y cantadas). Este repertorio constituye las dos terceras partes del total de piezas conservadas y, lógicamente, es reflejo también de las especiales necesidades celebrativas de la Universidad. Hay villancicos y cantadas a San Anselmo, San Ignacio de Loyola, los Santos Mártires de Salamanca, San Agustín, Santa Teresa, o al Santísimo, advocación que acoge más de 150 obras. Sin embargo, en contra de lo que acontece en la mayoría de los archivos musicales hispanos de la época, hay muy pocas muestras de villancicos del ciclo navideño, puesto que la Universidad no tenía funciones religiosas en ese momento⁶². También están ausentes géneros como la *lamentación*, por un motivo similar: sorprendentemente la Semana Santa se celebraba sin música⁶³.

Un tipo de celebración paralitúrgica singular, que tenía lugar los días de fiesta más solemnes, en los que se dejaba expuesto el Santísimo desde la misa de la mañana hasta la función litúrgica vespertina, eran las llamadas “siestas”. En esas ocasiones, a las tres o tres y media de la tarde, antes de la celebración de Completas y mientras se sucedían los turnos de adoración eucarística estipulados en el ceremonial universitario, los músicos se reunían en la tribuna del órgano y ofrecían una especie de “concierto sacro” que duraba en torno a una hora, donde se intercalaba la música devocional con música instrumental que no tenía por qué tener ese carácter funcional. A partir de diversos datos extraídos del libro

61 Tanto en la procesión general del jueves de Corpus que se organizaba en la ciudad como en la de la sacramental de San Isidro, que se celebraba el domingo posterior: «Se haze posa con las andas del Santísimo delante de la Universidad, y allí se canta un Villancico, y desde que se be a su Divina Magestad hasta empezar la Música están incados de rodillas todos los que hacen cuerpo de Universidad, y luego se leban, y están en pie hasta acabar el villancico y al bolber a andar los que lleban las andas y hasta que doblan la esquina se ponen y están de rodillas todos» *Zeremonial Sagrado...* (1721), 34r.

62 Se conserva, en todo caso, una pequeña serie de villancicos de tonadilla de Juan Antonio Aragüés para las fiestas de navidad, que seguramente serían interpretadas por la capilla en las celebraciones de alguna de las comunidades religiosas asociadas a la Universidad.

63 Es precisamente cuando se hace desaparecer la capilla, en 1801, cuando se pide música para los oficios de jueves y viernes santo: «La Junta ha advertido que los oficios del Jueves y Viernes Santos siendo rezados no se celebran con el decoro que corresponde a unos oficios tan santos como los de aquellos días, especialmente los del viernes, cuyas ceremonias y oraciones nos recuerdan las costumbres primitivas de la Iglesia. Por lo mismo propone a V.S.I. que se cante la Misa del Jueves Santo, y en el viernes se cante todo lo que según el ritu [sic] del día se debe cantar en el oficio de la mañana, a excepción de la Pasión» (claustro de primicerio de 12 de enero de 1801, AUSA 835, 164r.

de juntas de música, así como del plan de gobierno de la capilla aprobado en 1782⁶⁴, se puede reconstruir con cierta aproximación el arranque de una de estas celebraciones. Comenzaban con una pieza instrumental (una obertura o una sinfonía), seguida de una cantada y a continuación un villancico. A partir de ese momento habría una alternancia de obras vocales e instrumentales, a solo o a cuatro, etc.⁶⁵. Las siestas eran, por consiguiente, no tanto una celebración religiosa como meramente musical, y en ella encontraban acomodo géneros y formas que se situaban en ocasiones en la frontera entre lo sacro y lo profano.

VILLANCICO VS. CANTADA. LA SINGULAR DIALÉCTICA DEL ARCHIVO UNIVERSITARIO SALMANTINO

A pesar de estar en el centro de muchas de las polémicas en torno a las características de la música sacra, el repertorio en castellano supone dos terceras partes del total de obras conservadas en el archivo universitario. En el siglo XVIII los elementos constitutivos de los villancicos y cantadas sacras venían combinándose y entrecruzándose generando formas híbridas que, de modo habitual, son denominadas *villancicos*. Sin embargo en el caso particular del repertorio de la capilla universitaria, a partir de 1770 se produce la reacción contraria. En las últimas décadas del XVIII se establece un patrón formal rígido que separa tajantemente los elementos de uno y otra en dos arquetipos formales diferenciados. Los villancicos adoptarán el esquema Estribillo-Coplas-Respuesta, mientras las cantadas siguen el patrón de la cantata simple napolitana, integrada por un recitativo y un aria, y desaparecen por completo las formas donde coexisten estribillos y arias.

En el archivo de la capilla se conservan, total o parcialmente, veinticuatro de estas obras «híbridas», en las que aparecen simultáneamente arias y estribillos. De tres de ellas, copiadas a mediados del siglo, sólo se conservan fragmentos que no permiten hacer una reconstrucción fidedigna de cuáles serían las secciones en las que se articulaban⁶⁶, por lo que sólo podemos extraer datos de las veintiuna restantes. Diecisiete están manuscritas por Juan Antonio Aragüés, que aparece como autor en quince. Otras dos son de autores anteriores a 1771 (Francisco Alfayate y José Mir); por tanto, sólo restan dos piezas posteriores a esta fecha, pero ambas tienen algunas singularidades.

La primera es un villancico a tres, con violines y trompas, de Joao Pedro

64 AUSA 835, 4r-6r.

65 cf. García-Bernalt Alonso, Bernardo (2014). *En sonoros acentos...* pp. 88-93.

66 Se trata de AUSA FM 259, 260 y 261. En los tres casos son fragmentos que se conservan porque el papel en que están escritos ha sido reutilizado para otras obras. En AUSA FM 259 habría al menos una copla a dúo, un recitado y un aria. En el AUSA FM 260 al menos un estribillo, recitado (del que no se conserva ningún material sino sólo la mención *Recitado tacet* en el papel del tiple) y aria. De AUSA FM 261 se conservan la introducción, estribillo y recitado del tiple 2 (lo lógico es suponer que después seguiría como mínimo una aria).

Almeida y Motta, fechado en 1779: *Cantad cisnes racionales* (AUSA FM 132). La portada indica específicamente que la obra es considerada como villancico, y tiene una morfología bastante peculiar para los estándares de este fondo. Está escrita para violines, trompas, acompañamiento, dos tiples y tenor, y se abre con un recitativo simple en el que las tres voces se van alternando y concluyen juntas (de modo silábico y vertical) en el compás que lleva la cadencia final a la dominante. A este recitativo le sigue un movimiento innominado con estructura ABA, sin modulación en la sección central, en el que las voces tienen breves intervenciones a solo, seguidas de amplias secciones a tres. Respecto a la forma literaria, el texto es un poema estrófico, compuesto por seis sextillas de octosílabos, de los cuales las cuatro primeras integran el recitado, lo que no es habitual, puesto que los recitativos suelen estar escritos en versos de arte mayor. Las líneas vocales del segundo movimiento están exentas, incluso en los pasajes a solo, de las coloraturas y grandes melismas característicos de las arias, de modo que, a pesar de su estructura, este movimiento puede ser considerado tipológicamente como un estribillo. En definitiva, realmente nos hallamos ante una obra con muchos elementos de villancico sobre un esquema emparentado con la cantata, y que en cierto modo podemos considerar como una rareza, quizá aportada al archivo por el violinista Pedro Vicente Furió⁶⁷.

La otra obra híbrida posterior a 1770, *Llénese el orbe todo* (AUSA FM 277), aparece en portada definida como «Quatro y aria», no como villancico ni como cantata. De hecho es, efectivamente una yuxtaposición de un estribillo y un aria, y podrían ser independientes, a pesar de que hay una ligera ligazón entre ambas a través del texto literario. En cualquier caso, no hay una interrelación esencial entre sus dos elementos formales constitutivos. En la catedral de Salamanca se conserva un borrador de partitura de esta obra, que aparece titulada como «Villancico y Aria»⁶⁸.

Salvo estas dos excepciones, el resto de villancicos con arias conservados son escritos en la primera mitad de vida de la capilla. Tal es el caso, por ejemplo, de *Montes a Dios alabad* (AUSA FM 121) una obra de José Mir, titulada como «Quatro al Santísimo Sacramento», cuyas secciones son *Aria a cuatro-Recitado (a solo)-Aria (a solo)-Coplas a 4*. El aria inicial es un cuatro con *da capo*, de texturas básicamente homofónicas, con la sección central en la relativa menor. Al igual que ocurría con la obra de Almeida, el tratamiento de las líneas vocales, con sílaba por nota, es típica de los estribillos de los villancicos (las coincidencias en ambos casos sugieren que la denominación *aria* es atribuida sólo por la

67 Furió se incorpora a la capilla salmantina en 1783. X. M. Carrerira señala que Almeida y Motta coincidió en la catedral de Mondoñedo con Pedro Vicente Furió. (Carreira, Xoan Manoel (1987). "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeyda y Motta en Mondoñedo". Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, vol. 2, p. 99.

68 E:SA Cj. 5006 nº 33, sig. ant. 5.64 y 5.65.

estructura tripartita simétrica que otorga el *da capo*). Así observada, esta obra se genera por la interpolación de una cantata simple entre el estribillo y las coplas de un villancico. Es muy significativo que en 1782 se haga una copia de esta misma pieza omitiendo precisamente el recitado y el aria a solo, con lo cual queda convertida en un villancico con estribillo y coplas. La amputación afecta también al primer movimiento del que se extirpa el *da capo*, forzando un final en el acorde mayor del tercer grado (la dominante del relativo menor), una tensión que se resuelve saltando a las coplas donde se vuelve a la tonalidad inicial.

Más ejemplos de desgajamientos de este tipo, conservando sólo elementos o bien del villancico (estribillos) o bien de la cantata (recitados y arias) se dan en el grupo de las diecisiete obras «híbridas» de Aragüés. Todas ellas constan originalmente de un estribillo a cuatro voces seguido de recitado y aria a solo. Sólo cuatro de estas partituras se conservan íntegramente y en tres de ellas la música del recitado y aria correspondiente al cantante está escrita en un pliego independiente; es más, en los tres casos encabezando este pliego aparece el título *Cantada al SS[antisi]mo*, lo que nos induce a establecer la hipótesis de que, en realidad, estas piezas no eran consideradas necesariamente como bloques unitarios, sino como la yuxtaposición de un villancico y una cantata que podían independizarse⁶⁹. En nueve de las trece obras incompletas nos encontramos con dos tipologías: en unas faltan los materiales correspondientes al estribillo y en otras los del recitado y aria. En nuestra opinión, lo sistemático de estas carencias se explica consistentemente si se establece la hipótesis ya comentada de que estas obras limítrofes eran susceptibles de desgajarse en un villancico que sólo consta de estribillo⁷⁰ y una cantata simple, ajustándose a los patrones dominantes en el resto del repertorio en lengua vernácula, desgajamiento que posiblemente se hiciera en el periodo final de vida de la capilla.

En resumen, en el último cuarto del siglo no encontramos obras en las que convivan estribillos y cantatas simples generando estructuras mixtas. Es más, algunos de los documentos conservados apuntan en el sentido de que esta neta separación entre *arias y cuatros* (nombres que en esta época se da mayoritariamente a cantatas y villancicos) se trata de hacer también con algún efecto retroactivo, tanto realizando copias convenientemente modificadas de obras anteriores, como separando en algunas de las obras mestizas los materiales de lo que se debieron de acabar considerando géneros distintos.

69 En la versión de una de ellas, Volad, volad [a] atender, que se conserva en la catedral salmantina (E: SA Cj. 5014 n^o 19) se han sustituido recitado y aria por unas coplas a solo, lo que apunta también en ese sentido. AUSA FM 9.

70 Hay diversos ejemplos de villancicos formados solo por estribillo en el fondo universitario. Uno es la primera obra de Aragüés conservada, *A la fragua amorosa*, que, como indica la portada se cantó «a la epístola» de la fiesta de San Francisco Regis. AUSA FM 1.

Más allá de aspectos formales se produce también una divergencia estilística. El análisis de las cantadas conservadas en el archivo universitario salmantino, concebidas como un repertorio que evoluciona, evidencia un cambio de convenciones que se gesta en los años inmediatamente previos al último cuarto del setecientos. En la intrahistoria de la capilla salmantina suceden acontecimientos como la jubilación del maestro Juan Antonio Aragüés como catedrático, lo que, como ya se ha comentado, marca el final del periodo en el que éste es el principal proveedor de música⁷¹.

La tipología del aria *col da capo* de estructura quinaría (AA'BAA'), con todas sus convenciones estrictas (o al menos con las que hemos detectado como restricción de las mismas al repertorio de la capilla salmantina) está omnipresente en las cantadas anteriores a esa fecha de 1771. Pero a partir de ese momento, siguiendo un trayecto paralelo al que se da en el resto de Europa, pierden vigencia⁷². Nos encontramos cada vez con mayor frecuencia arias que adoptan otras tipologías (aria *dal segno*, aria bipartita, aria rondó...) y en las que, se modifican también otros elementos. Las líneas vocales se simplifican y las melodías se hacen más transparentes; prácticamente desaparecen los pasajes de carácter virtuosista; los ritornelos instrumentales se acortan a la vez que los instrumentos (los violines fundamentalmente) van adquiriendo una mayor independencia y se desarrolla una escritura idiomática en sus partes; se experimenta con nuevos colores y texturas orquestales... Mientras hasta esa fecha todos los recitativos de las cantadas son *secchi*, a partir de ella lo habitual es que sean instrumentados y en ellos se alternen pasajes obligados y acompañados⁷³. En este nuevo conjunto de convenciones pesan tanto los elementos de carácter positivo, que nos indican *qué es* la nueva cantata, como los de carácter negativo (como reacción a la esclerosis del *aria da capo*), es decir los que marcan *qué no es* la nueva propuesta. La relación de este conjunto de convenciones o, si se prefiere, de «elecciones»⁷⁴, ubicado precisamente en estos años, tiene un aroma que evoca (hecha la pertinente exégesis) algunos de los aspectos que se estaban renovando en el panorama de la música escénica (de los que Gluck había levantado acta en el prefacio/dicatoria que abre la edición de 1769 de *Alceste*).

71 A partir de 1769 sólo hay una obra datada de Aragüés: un Te Deum a cuatro con violines y trompas. AUSA FM 73.

72 Hiller levanta acta de esta modificación: «La forma de las arias ha cambiado en nuestros días» («Die Form der Arien hat sich, in unsern Tagen, etwas geändert» Hiller, Adam (1780). **Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesänge**. Leipzig: Johann Friedrich Junius, p. 95. Traducción propia).

73 Utilizamos aquí los términos propuestos por Rousseau. Mientras en el recitativo acompañado («accompagné») las cuerdas sostienen acordes largos, en el obligado (obligué) los instrumentos tienen breves ritornelos que dialogan con la voz. Rousseau, Jean Jacques (1768). **Dictionnaire de Musique**. París: Chez de la veuve Duchesne, pp. 410-412.

74 Al definir el *estilo* Meyer resalta la relación de este con la elección: «El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones». (Meyer, Leonard B. (2000). **El estilo en la música**. Madrid: Pirámide, p. 19, traducción de Michel Angstadt, orig. publicado en 1989.

Quizá sea en esta música donde de modo más claro se acrisolan los distintos elementos constitutivos del nuevo lenguaje musical, asentándose plenamente en el estilo «libre» en el que la simplificación del vocabulario armónico va acompañada de una ralentización del ritmo armónico, texturas homofónicas con voces interiores muy sencillas, líneas del bajo instrumental simplificadas, o el uso de una serie de arquetipos melódicos, armónicos y/o rítmicos que constituyen un repositorio común de autores e intérpretes... Y es, fundamentalmente, este tipo de música la que a principios del XIX se calificó de «theatral, agena del Espíritu de la Iglesia contra la qual han declamado tanto los Santos Padres y los hombres más zelosos de la Iglesia»⁷⁵. Como consecuencia fue expulsada de la capilla de San Jerónimo, junto con los propios músicos, dando por finalizada la que hasta la fecha ha sido posiblemente la página más extensa y rica en la promoción y patrocinio de la práctica musical en el Estudio de Salamanca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acker, Yolanda (2007). **Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808**. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de Documentación de Música y Danza
- Alonso Romero, María Paz (2004). “El fuero universitario, siglos XIII-XIX”. **Historia de la Universidad de Salamanca. vol. II. Estructuras y flujos**. Rodríguez-San Pedro Gómez-Bezares, Luis Enrique (coordinador). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 161-188.
- Caimo, Norberto (1761). **Lettere d’un vago italiano ad un suo amico**. Pittburgo
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2002). “La fiesta barroca, fiesta de los sentidos”. **La fiesta del Corpus Christi**. Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coordinadores). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 91-122.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (1992). “Dos memoriales sobre la música de los templos”. *Revista de Musicología*, vol. XV, 1, pp. 323-361.
- Carreira, Xoan Manoel (1987). “La estancia del compositor Juan Pedro de Almeyda y Motta en Mondoñedo”. *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, vol. 2, pp. 99-108.

75 Claustro de primicerio de 12 de enero de 1801, AUSA 835, 159v.

Constituciones apostólicas y Estatutos hechos de la muy insigne Universidad de Salamanca recopilados nuevamente por su comisión (1625). Salamanca: Diego Cusio.

Corominas Juan Francisco (1726). **Aposento Anti-Crítico, desde donde se ve representar la gran Comedia, que en su Theatro Crítico regaló al Pueblo el RR P. M. Feijoo, contra la Música moderna, y uso de los violines en los Templos.** Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz.

Díez Martínez, Marcelino (2004). **Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración.** Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Egido, Teófanos (1987). "La religiosidad de los ilustrados". **La época de la Ilustración. Vol I: El estado y la cultura.** Historia de España fundada por Ramón Ménéndez Pidal, tomo XXXI. Madrid: Espasa Calpe, pp. 395-435.

Eximeno, Antonio (1775). **Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendisimo Padre Maestro Giambattista Martini.** Roma: Stamperia di Michel' Angelo Barbiellini.

Feijoo, Benito (1726). "Música de los Templos". **Teatro crítico universal.** Tomo primero. Discurso XIV. Madrid: Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados.

García-Bernalt Alonso, Bernardo (2013). **Catálogo del archivo de música de la capilla de la Universidad de Salamanca.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

———, (2013). "Francisco de Salinas en la Universidad de Salamanca". **Francisco de Salinas. De Musica libri septem.** García Pérez, Amaya y García-Bernalt Alonso Bernardo (editores). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-43.

———, (2014). **En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hiller, Adam (1780). **Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange.** Leipzig: Johann Friedrich Junius.

- Labrador López de Azcona, Germán (2003). "Música, poder e institución: La real capilla de Carlos IV (1788-1808)". *Revista de Musicología*, XXVI, nº 1, pp. 233-263.
- Laird, Paul R. (1997). **Towards the History of the spanish Villancico**. Michigan: Harmonic Park Press
- Martín Moreno, Antonio (1976). **El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España**. Orense: Instituto de estudios orensanos "Padre Feijoo".
- Montero García, Josefa (directora) (2011). **Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca**. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, Ministerio de Cultura.
- Méndez Sanz, Federico (1990). **La Universidad salmantina de la Ilustración (1750-1800): hacienda y reforma**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Meyer, Leonard B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide, p. 19 (orig. publicado en 1989).
- Monteagudo Robledo, María Pilar (2004). "La ciudad, escenario de la fiesta política en el antiguo régimen". **La fiesta en el mundo hispánico**. Martínez-Burgos García, Palma y Rodríguez González, Alfredo (coordinadores). Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha, pp. 321-350.
- Plan general de estudios dirigido a la Universidad de Salamanca por el Real Consejo Supremo de Castilla y Mandado imprimir de su orden (1772)**. Salamanca: Juan Antonio de Lasanta.
- Pérez Prieto, Mariano (1997). "La capilla de música de la parroquia de San Martín de Salamanca durante el periodo 1700-1750". *Salamanca. Revista de estudios*, 38, pp. 33-58.
- Polo Rodríguez, José Luis (1995). **La Universidad salmantina del antiguo régimen (1700-1750)**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Rabassa, Pere. **Guía para principiantes que deseen perfeccionarse en la composición de la Música**. Manuscrito sin fecha que puede datarse entre 1724 y 1738. Edición facsímil, Bellaterra: Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas", 1990.

- Rodríguez de la Flor, Fernando (1990). "Fiestas y protocolo. 2. El nuevo orden de la dinastía borbónica". **La Universidad de Salamanca. II Docencia e investigación**. Fernández Álvarez, Manuel; Robles Carcedo, Laureano; Rodríguez-San Pedro Gómez-Bezares, Luis Enrique (editores). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 549-555.
- Rousseau, Jean Jacques (1768). **Dictionnaire de Musique**. París: Chez de la veuve Duchesne.
- Salinas, Francisco de (1577). **De musica libri Septem**. Salamanca: Mathias Gastius.