

**FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA:
COMPOSICIÓN MUSICAL E IMPLICACIONES SOCIALES
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX*.**

PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

**FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) BETWEEN FRANCE AND SPAIN: MUSICAL
COMPOSITION AND SOCIAL IMPLICATIONS
IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY.**

PART II. ON BOTH SIDES OF THE PYRENEES. BORDEAUX, PARIS AND BARCELONA

Glòria Ballús Casóлива

Investigadora independiente

gballus@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4666-5724>

Antonio Ezquerro Esteban

DCH-Musicología, IMF-CSIC, Barcelona

ezquerro@imf.csic.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7289-059X>

* El presente artículo, que se ha ofrecido en dos partes (de las que la presente es la segunda y última), cuyo germen parte de una investigación realizada en una primera fase gracias a la obtención de la “III Beca de la Fundació Ernest Lluch de Recerca Musicològica”, edición 2010, se enmarca en los resultados del Proyecto de Investigación Coordinado de I+D+i (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia) titulado El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales (HAR2017-86039-C2-1-P), del que A. Ezquerro es Investigador Principal. Puede verse un estudio ampliado del mismo, de donde se extraen abundantes informaciones, en: Ballús Casóлива & Ezquerro Esteban, 2016.



RESUMEN

Francisco Andreví (*1786; †1853) ha sido un compositor en cierto modo maltratado, cuando no postergado, por no pocos prejuicios historiográficos. Presbítero radicalmente conservador, y opositor que se hizo con puestos ansiados por muchos, acaparó las críticas de algunos colegas en su estancia al frente de la Real Capilla, e incluso hubo de padecer el exilio y cierto ostracismo a su regreso, que le relegó a un puesto de segundo orden en el periférico territorio catalán. Fruto de aquello, a pesar de, en su momento, el enorme peso social de su obra y magisterio, pronto cayó en el olvido. Huido de la purga monárquica protagonizada por la regente María Cristina en favor de su hija y de los sucesivos gobiernos liberales, halló refugio en Burdeos, desde donde, de manera paulatina, fue recobrando el anterior prestigio del que fuera desbancado por una nueva situación política en España, hasta llegar a París, donde llevó una vida de discreción, sin duda tendente a reclamar su anterior posición y obtener la posibilidad de un regreso honroso. Finalmente, consiguió volver a su país, aunque no a un cargo catedralicio o de gran visibilidad, sino a la iglesia de la Merced en Barcelona, donde, poco a poco, mediante una laboriosidad callada y tenaz, fue ganándose nuevamente a un entorno que todavía le planteaba no pocas reticencias. Su muerte, cuando apenas contaba con 67 años y auguraba su pronta rehabilitación profesional, dejó una amplísima producción musical, modélica para muchos, pues fueron muchos sus discípulos y muchas las copias de sus obras, que se interpretaron con asiduidad en España y Latinoamérica. Como importante fue también su figura personal, relacionada con Rossini, Berlioz, Cherubini o Carnicer, e incluso su legado teórico-musical, a través de un influyente tratado de armonía, elogiado por Auber. Un autor, en suma, fruto de su tiempo, que reclama su pronta rehabilitación, así como la atención desinhibida de la musicología actual.

Palabras clave: Francisco Andreví, Francia-España, Salones y teatros (Madrid-París), Música religiosa, Primera mitad siglo XIX, Edición musical, Tratadística, Capillas musicales eclesiásticas, Composición.

ABSTRACT

Francisco Andreví (*1786; †1853) has been a somewhat mistreated composer, when not postponed, by a number of historiographical prejudices. Radically conservative presbyter, and examining obtaining some positions coveted by many, he monopolized the criticism of some colleagues in his stay at the head of the Royal Chapel, and even had to suffer exile and some ostracism on his return, which relegated him to a position of second order in the peripheral Catalan territory. Fruit of that, despite, at the time, the enormous social weight of his work and teaching, soon fell into oblivion. Fled from the monarchical purge led by the regent Maria Cristina in favor of her daughter and the successive liberal governments, he found refuge in Bordeaux, from where, gradually, he was regaining the previous prestige of which he was ousted by a new political situation in Spain, until arriving in Paris, where he led a life of discretion, undoubtedly tending to reclaim his former position and obtain the possibility of an honorable return. Finally, he managed to return to his country, although not to a cathedral or high visibility position, but to the church of La Merced in Barcelona, where, little by little, by means of a quiet and tenacious industriousness, he was again winning over an environment that still posed no small reluctance to him. His death, when he was barely 67 years old and

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

predicted his early professional rehabilitation, left an extensive musical production, model for many, as many were his disciples and many copies of his works, which were performed regularly in Spain and Latin America. As important was also his personal figure, related to Rossini, Berlioz, Cherubini or Carnicer, and even his theoretical-musical legacy, through an influential treaty of harmony, praised by Auber. Andreví represents an author, in short, fruit of his time, which demands his prompt rehabilitation, as well as the uninhibited attention of current musicology.

Key Words: Francisco Andreví, France-Spain, chamber music, theatres (Madrid-Paris), religious music, first half of the 19th century, music edition, music treatises, ecclesiastical musical chapels, composition.

Ballús Casóлива, G & Ezquerro Esteban, A. (2019). Francisco Andreví (*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte 2: A ambos lados del Pirineo. Burdeos, París y Barcelona. *Cuadernos de Investigación Musical*, 8, pp. 77-114.

[...] ¹ Entretanto, parece que Andreví habría pasado a Francia en 1838², cuando se retoma su paradero, brevemente, en el seminario menor de Aire sur l'Adour, una tranquila localidad católica de Aquitania, emplazada en el Camino de Santiago, perteneciente al departamento de Las Landas y distrito de Mont-de-Marsan, cerca de Burdeos³. Pero, al poco tiempo, se le encuentra ya definitivamente asentado en la propia Burdeos, como exiliado político carlista, entre los casi treinta mil españoles —en su mayoría militares y sacerdotes— refugiados en Francia durante la guerra.

¹ Las imágenes que se insertan en el presente trabajo han sido tomadas de Internet y son de dominio público, o bien proceden de la biblioteca particular de los autores. Utilizamos las siglas y abreviaturas —tanto para dataciones, como para voces e instrumentos, o archivos y bibliotecas de música—, empleadas por el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), todas ellas de fácil localización por cualquier usuario. Del mismo modo, y de cara a abreviar el aparato de citas bibliográficas, buena parte de los datos biográficos ofrecidos sobre compositores y músicos, hechos históricos, etc., que se ofrecen en notas a pie de página, proceden de nuestra propia síntesis de los datos disponibles en la bibliografía especializada, ampliada con nuestra propia aportación e investigaciones, todo lo cual puede rastrearse puntualmente en la obra ya mencionada (Ballús Casóлива & Ezquerro Esteban, 2016).

² Otros autores, como J. Subirá, parecen sugerir, aunque sin documentar su hipótesis, que se le hubiera nombrado ya maestro de capilla en la catedral de Burdeos en 1836...: Subirá Puig, 1965.

³ Según consta en su cantata *Distribution des Prix* (o “Reparto de premios”), con libreto de Justin Etcheverry, que era profesor de Retórica en el citado seminario menor de Aire-sur-l'Adour, a cuyo rector, el canónigo Capdeville, se dedica la obra. Por su parte, la pequeña localidad de Aire sur l'Adour era entonces sede catedralicia —durante ciertos periodos, adscrita a la diócesis de Bayona—, con templo mayor en su catedral de San Juan Bautista (provista entonces de un órgano Jean-Baptiste Baissac-Labruyère & François Austruy, de 1758, que había sido remodelado por los Hnos. Claude en 1839, con cuatro teclados, pedalier y 32 juegos, y fachada del carpintero local Boirie), y contaba además con un templo relevante en la abadía benedictina e iglesia de Santa Quiteria, así como disponía de seminario mayor y seminario menor.

Así, el 05.09.1839 obtuvo el magisterio de capilla *ad honorem* de la catedral primada de San Andrés de Burdeos, gracias a sus méritos como “ex-maestro de la Capilla Real de Madrid, que es considerado como el genio musical de España”, como señalaba el *Correo* de aquella ciudad, donde se reseñaron también las diversas funciones solemnes que se celebraron en la catedral bordelesa en mayo de 1840, entre las cuales se interpretaron un *Magnificat* y dos salmos de vísperas, *Beatus vir* e *In exitu Israel*, obra de Andreví⁴. Iba a residir, expatriado en Burdeos, hasta 1845.

Su llegada a la capital de Aquitania y la Girona coincidió con unos años cultural y musicalmente muy bulliciosos en Francia (y particularmente, en París), así como con la restauración del órgano catedralicio a su cargo, realizada por el célebre maestro organero Aristide Cavaillé-Coll —de madre catalana—, junto al británico Charles S. Barker⁵. La lista de músicos españoles que, antes o después de Andreví, pasaron a Francia por aquellas fechas, resulta interminable: Manuel García, Fernando Sor, Mariano Rodríguez de Ledesma, Dionisio Aguado, Ramón Carnicer, Melchor Gomis, Pedro Pérez de Albéniz, Santiago de Masarnau, Juan Crisóstomo Arriaga, Sebastián Iradier, Joaquín Espín y Guillén⁶, Pedro Tintorer, Antonio Pitarch, Juan Tolosa, Juan María Guelbenzu, José María Iparraguirre, Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, Gabriel Balart, Marcial del Adalid, José Inzenga, etc.

Pero, de todos ellos, Masarnau resulta un caso aparte, pues fue corresponsal de nuestro músico —residiendo entonces uno en París y otro en Burdeos—, que le respetaba y admiraba⁷. En las cartas de Andreví (por las que se sabe que residía en la plaza Rohan

⁴ Citado en: Elías de Molins, 1889, p. 81.

⁵ Como es sabido, el famoso Aristide Cavaillé-Coll (*1811; †1899) era nieto del organero francés Jean-Pierre Cavaillé (*1743; †1808), que se había casado en primeras nupcias con la catalana María Francisca Coll. Este último había trabajado en territorio catalán años atrás, precisamente, entre otros, en los instrumentos monumentales de Santa María del Mar (1796) y de la iglesia de la Merced de Barcelona (1798), ambos templos, muy relacionados con la biografía de Andreví. Por su parte, Charles Spackman Barker (*1806; †1879), formado en York, Londres y Bath, aunque instalado en Francia (1837-1870), se asoció con Aristide, patentando la palanca neumática. [Por otro lado, el instrumento primigenio de la catedral de Burdeos, de 1629, se había destruido durante la Revolución, instalándose en 1804 el órgano Jean-Baptiste Micot “le cadet” (*1740; †1815) de La Réole. Pero en 1814, ante la debilidad del nuevo instrumento, se intercambió su interior con el del órgano de la iglesia abacial de la Santa Cruz, de Burdeos, que había construido en 1748 el benedictino Dom Bedos de Celles (*1709; †1779) —célebre por su monumental tratado de organería *L'art du facteur d'orgues*, de 1766-1778—].

⁶ Joaquín Espín y Guillén (*1812; †1881), formado musicalmente en Burdeos —años antes de la llegada de Andreví—, que más tarde llegaría a ser organista segundo de la Real Capilla española.

⁷ Desde su exilio bordelés, Andreví se carteo en 1840-1842 con el filántropo madrileño, activista católico y gran pianista romántico Santiago de Masarnau Fernández (*1805; †1882), que fuera amigo de Rossini y alumno de Cramer, y a quien incluso Mendelssohn le estrenó en Berlín una de sus obras (aparte de que conociera a Bellini, Berlioz, Meyerbeer, Alkan, Chopin, Beriot, Moscheles, Gomis, Henselt, Paganini, Field o al científico Laplace). Ambos se conocían, al menos, desde 1830-1833, cuando el catalán era maestro de la Real Capilla en Madrid. Masarnau —que iba a estar muy bien relacionado con la corte y la aristocracia de la capital española—, alternó su residencia en Madrid con tres estancias en París (1825-1829; 1833-1834; y París-Londres, 1837-1843), donde publicó algunas de sus composiciones. En Madrid, a partir de 1834, tuvo que dar clases privadas de música, hasta que fue nombrado profesor adicto facultativo en el conservatorio —donde habría sido compañero del de Sanaüja—, convirtiéndose en el único músico socio fundador del ateneo. A partir de la Cuaresma de 1838 (entonces en París, y alentado por el profesor de la Sorbona, Frédéric Ozanam), intensificó su activismo católico, cultivando asimismo la música sacra, en un giro vital en el que tal vez hubiera podido también influir su trato con el presbítero compatriota y colega músico, Andreví... Y

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

núm. 5, que debía componer muchísimo, y que tocaba el contrabajo los domingos), éste le solicitaba algún contacto para impartir clases particulares en Burdeos, que le sirvieran de complemento a su situación económica y actividades cotidianas. Y le pedía consejo para completar su propio *Tratado de Armonía* o que le recomendara algunos de los mejores métodos de Armonía, Piano o Composición⁸.

En febrero de 1840, el de Sanaüja todavía señalaba que estaba “aprendiendo el francés; cuando sepa hablarlo, confío mejorar de suerte”, de donde se desprende que no debía llevar para entonces demasiado tiempo en el país vecino. Y en junio afirmaba ya que sus propias composiciones se ejecutaban con éxito en la catedral bordelesa, y que había empezado a impartir algunas clases particulares, de modo que sus expectativas en ese sentido, mejoraban poco a poco. Pero, al mismo tiempo, le pedía a Masarnau que le informara si sabía de alguna plaza de organista en alguna parroquia parisina o de alguna pensión de la capital francesa para dar clase, de forma que le permitiera mantenerse (se evidencian, pues, sus deseos de trasladarse a París). Entretanto, Masarnau había transmitido los respetos del catalán a su discípula, una de las hijas del infante Francisco de Paula, ocasión que franqueaba al de Sanaüja poder presentarse en persona al infante, en busca de algún favor o acomodo, cuando fuera a la capital francesa. En septiembre de ese mismo año, Andreví declaraba buscar un método de Armonía y Composición “traducido al francés, que ya poseo medianamente”; y en su última carta, de 19.08.1842, Andreví dice que ha estado un tiempo en París antes de regresar nuevamente a Burdeos y sugiere a Masarnau que él podría aprovechar sus vacaciones en septiembre-octubre para pasar a París a posesionarse de un posible nuevo destino laboral, a lo que se muestra decidido. Su traslado a la capital del Sena debió materializarse por entonces, o en cualquier caso al poco tiempo, pues el 14.02.1845, el arzobispo de Burdeos le expidió un documento certificando sus buenos servicios en la archidiócesis girondina, cifrados en cinco años.

Gracias, precisamente, a su condición de clérigo, hemos podido conocer, seguramente con carácter definitivo, la fechas de su primera llegada a Francia, pues el 05.11.1839 obtuvo las obligadas licencias sacerdotales para poder celebrar misa en su nueva archidiócesis francesa, de modo que, la cuestión ahora, por tanto, sería dilucidar (llegado a Francia y permitiéndosele ejercer el sacerdocio en dicho país a partir del 05.11.1839), si Andreví estuvo desde dicha fecha (y acaso un poco antes, considerando el tiempo necesario para la tramitación —solicitud y concesión— de las licencias) en Aire-sur-l'Adour, pasando

desde su regreso definitivo a Madrid en 1843, Masarnau incrementó su faceta religiosa y dedicación a los pobres (contribuyó a la fundación de las Conferencias de San Vicente de Paül en 1850, lo que le valió tener hoy causa abierta para promover su beatificación). Como músico, Masarnau compuso algunas obras didácticas y abundante música religiosa, y sobresalió principalmente en el ámbito de la música de salón (piano), escribiendo fantasías, variaciones, nocturnos, baladas, valeses, polacas y danzas españolas. Por recomendación de Rossini —con quien habría tratado a la llegada de éste a Madrid, coincidiendo con la inauguración del conservatorio—, Masarnau fue profesor de música en París de las hijas del infante Francisco de Paula (hasta abril de 1841), con quien el propio Andreví había tratado anteriormente, durante su magisterio en la Real Capilla. *Vid.* Salas Villar, 2000, pp. 323-331.

⁸ Martínez Molés, 2015. Este trabajo recoge cuatro cartas de Andreví a Masarnau, que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (ES.28079, Colección Sanjurjo, Diversos-Colecciones, 8N.722).

luego desde ahí a Burdeos (poco antes del 19.02.1840, cuando escribe desde esta última su primera carta a Masarnau, cuando parece recién llegado)⁹, o si, por el contrario, se habría encaminado directamente a Burdeos, sin llegar a instalarse o residir en Aire-sur-l'Adour.

Fueron varios los factores que, seguramente, habrían animado al músico ilerdense a dirigirse a Burdeos:

Après lui, vers 1838, plusieurs prêtres d'un talent remarquable pour la musique et forcés à l'exil par la guerre civile en Espagne, vinrent se fixer à Bordeaux. On les fit entrer, en 1839, dans une nouvelle organisation de la maîtrise qui devint en même temps une école préparatoire pour le petit séminaire. Le nombre des enfants de chœur, de dix d'abord, fut porté à vingt-quatre.

L'abbé Mariano Baro, jeune prêtre espagnol doué d'une bell voix de basse-taille, fut engagé ou traitement de 1000 fr.

L'abbé Andreví, compositeur qui dans sa patrie avait obtenu au concours la place de maître de chapelle du roi, aux appointements de 15000 fr., fut encore hereux dans son exil de recevoir le logement et un traitement de 600 fr. pour accompagner le chant avec l'harmonium, nouvelle instrument à anches libres, orgue de dimensions très réduites, fruit de patientes recherches de Grenié à Bourdeaux (1810), de Fourneau, Alexandre, Debain à Paris (vers 1833).

L'abbé Boura avait une belle voix de haute-contre et jouait de la contrebasse à cordes: on lui alloua 650 fr.

Avec le serpent, la contrebasse et l'harmonium on vit figurer au chœur, en 1839, un autre instrument pour l'accompagnement de voix: ce fut l'ophicléide, sorte de serpent à clefs et en cuivre, qui peu a peu fit éliminer le serpent ordinaire et qui a disparu lui-même depuis quelques années à cause de sa sonorité quelque peu rude et d'une justesse parfois douteuse.

Vint enfin la construction d'une orgue d'accompagnement [1842] (Randier, 1922, pp. 165-167)¹⁰.

Pero en Burdeos no debió sentirse cómodo o especialmente valorado, pues, como se acaba de ver, pasó de cobrar en la Real Capilla española el equivalente a 15.000 francos, a disponer en Francia de un salario de apenas 600 francos, que le obligaba a acompañar el canto con el harmonium, entonces un instrumento nuevo, debido precisamente al bordelés Gabriel-Joseph Grenié (*1756; †1837) a quien se atribuía además —el instrumento lo patentaría más tarde el parisino François-Alexandre Debain (*1809; †1877)—, el sistema de lengüetas libres. Por otro lado, la última información aportada refiere la introducción del figle como nuevo instrumento para acompañar las voces (junto al muy utilizado en Francia

⁹ Hay que tener en cuenta que tanto Aire sur l'Adour (cuya catedral constituía diócesis propia, aunque como ya se ha visto, durante algún tiempo se adscribiera a la de Bayona, siendo ambas diócesis sufragáneas de la más amplia archidiócesis de Burdeos), como la propia Burdeos, pertenecían a la misma archidiócesis expedidora de la documentación; y, por tanto, obtenidas dichas licencias, Andreví habría podido decir misa en cualquiera de las dos poblaciones.

¹⁰ Este artículo sería reimpresso en forma de libro como: Randier, 1927.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

serpentón, al contrabajo, el bucsen¹¹, y ahora también, al harmonium), un instrumento que también utilizaría años más tarde a su regreso a España, y que iba a tener un enorme éxito, tanto en ámbito eclesiástico como militar.

Mientras, Andreví ofrecía algunos conciertos en su catedral como director de orquesta y, a juzgar por sus composiciones de salón en lengua francesa conservadas, debía frecuentar las reuniones privadas y veladas de gala de la sociedad bordelesa y, más tarde, parisina¹², codeándose entonces su celebridad, en la cartelera española, con las más recientes obras operísticas de Gaetano Donizetti (*La fille du régiment*) o Hilarión Eslava (*Il solitario del monte selvaggio*).

De su etapa en Burdeos, data la publicación de su *Messe solennelle*, en Do Mayor, para 3 voces y coro *ad libitum* con acompañamiento de órgano o piano, o chelo y contrabajo, dedicada al arzobispo bordelés, que fue impresa simultáneamente en París por Canaux, y editada en Burdeos por Vidal y grabada por Laborde (Lacou, 1991-1992)¹³. Y de ese tiempo data asimismo la fundación de la Sociedad de Santa Cecilia de Burdeos (1843), a cargo de Costard de Mézeray (*1807; †1887), entonces director del Gran Teatro de la ciudad, asociación con la que muy probablemente habría de tener relación Andreví, como principal músico religioso de la ciudad. Empezó sus actividades con carácter benéfico y privado, pero muy pronto montó a su alrededor una orquesta sinfónica y un conservatorio, organizando un prestigioso concurso; por ella pasarían personajes como Berlioz o Richard Wagner, y con el tiempo, Saint-Saëns, Ysaÿe...

¹¹ Desde 1835 hasta la muerte de Andreví, la plantilla instrumental de las grandes orquestas españolas se situaba entre 35 y 60 profesores. Estas formaciones, incorporaban entonces con frecuencia en su sección de metal la presencia de un figle y de dos bucsens, en lugar del convencional trombón. Como es conocido, el bucsen era un aerófono de metal semejante al trombón de varas, utilizado en aquel tiempo en el ámbito de la música fúnebre o en el contexto militar de las bandas, el cual se caracterizaba por su pabellón en forma de cabeza de monstruo o serpiente con las fauces abiertas. Así, por ejemplo, se sabe que en la orquesta del Teatro Principal de Valencia, en la temporada 1840-1841, se contaba con los citados figle y dos bucsens, mientras que en 1874 constaban ya un figle y tres trombones, formación coincidente con la de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de la misma capital del Turia (Sancho García, 2007). De hecho, en Valencia se conservan todavía varios ejemplares de bucsen en la Casa Museo Benlliure (Isusi Fagoaga, 2013, pp. 203-212).

¹² Consta por ejemplo su aplaudida dirección de la “gran misa de Lesueur a grande orquesta” en la seo de Burdeos el 25.12.1841, de la que se hizo eco, elogiándola, la prensa madrileña: *La Iberia Musical, Periódico Filarmónico de Madrid. Semanario de los artistas, de las sociedades y de los teatros. Dirigido por una sociedad de profesores*, I/4 (23.01.1842), p. 15. [Y también *El Correo Nacional de Madrid*, V/1460 (26.01.1842), que señalaba que sus “Noticias Filarmónicas”, las tomaba prestadas “(De la Iberia Musical)”. En cuanto al compositor citado, se trata de Jean-François Lesueur [o Le Sueur] (*1760; †1837), que había sido maestro de capilla de Notre-Dame de París en 1786 y años más tarde, inspector del conservatorio de la capital francesa, y luego maestro de capilla de las Tullerías, nombrado por Napoleón. Académico de Bellas Artes, la corte le protegió también durante la Restauración, nombrándole compositor de la Real Capilla francesa y director de la orquesta de la *Opéra*; ejerció además como profesor de composición en el conservatorio, donde enseñó a alumnos tan destacados como Berlioz, Thomas, Marmontel, Besozzi o Gounod. Resulta difícil averiguar qué misa de las suyas pudo dirigir Andreví, aunque acaso fuera la *Misa de la Coronación* (?), que alcanzó gran notoriedad, realizada para la entronización de Napoleón Bonaparte como emperador el 02.12.1804 en Notre-Dame de París.

¹³ Se conservan varios ejemplares en territorio español de la edición citada.

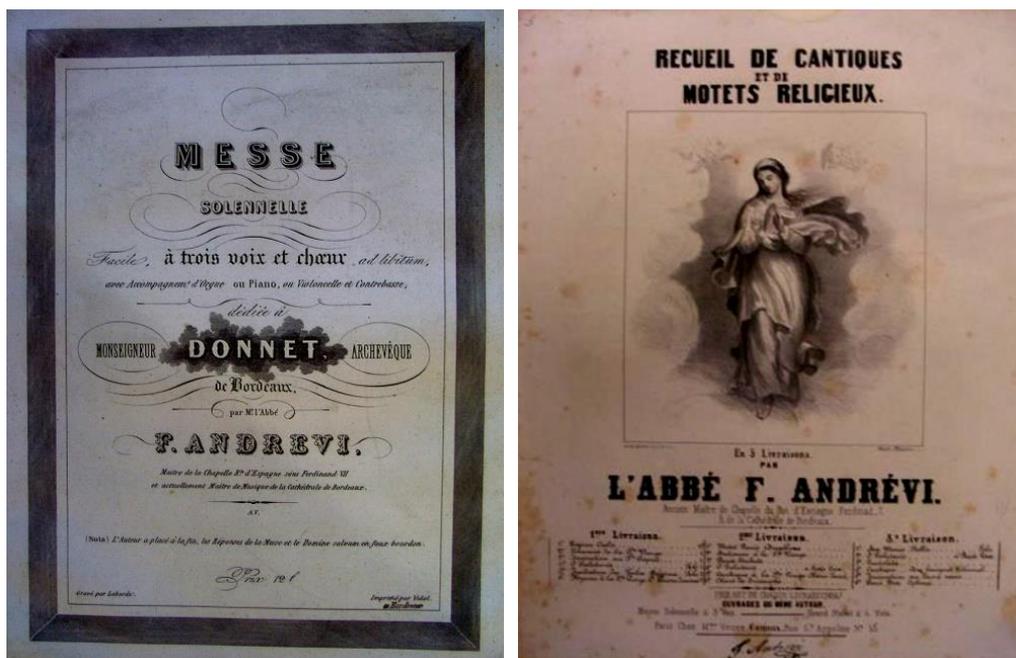


Fig. 1 y Fig. 2. F. Andreví: *Messe Solennelle*, a 3 voces y coro «ad libitum», con acompañamiento de órgano o piano, o chelo y contrabajo; y *Recueil de Cantiques et de Motets Religieux*, en tres entregas.

En 1844, coincidiendo con el acceso al gobierno del general Narváez y el inicio de la “década moderada” en España (que traería consigo la amnistía a los exiliados del período liberal anterior y una tímida apertura), se ponía ya a la venta su célebre *Stabat Mater*, que se anunciaba en la prensa gala¹⁴, y del cual Andreví se apresuró a hacer llegar un ejemplar impreso al deán y cabildo de la catedral de Sevilla, el 30.06.1844. Al cabo de unos meses, se hacía eco también de la edición de dicha música la prensa barcelonesa¹⁵.

En 1845, se trasladó ya a París (donde entretanto desplegaban su actividad literatos como Víctor Hugo, pintores como Ingres o Delacroix, y músicos foráneos, como Rossini, Paganini o Franz Liszt —que, precisamente, visitó España entre octubre de 1844 y abril de 1845—), siendo nombrado, también *ad honorem*, organista y “maestro de música” de la iglesia de Saint-Pierre de Chaillot (en la Avenue Marceau). Era el tiempo en que señoreaban la música de la ciudad del Sena las composiciones de Cherubini, Berlioz o Meyerbeer.

Mientras, en España, el nombre de Andreví ganaba adeptos. Ese mismo año, Mariano Soriano-Fuertes (su discípulo, e hijo de su anterior contrincante en la oposición de la Real Capilla, Indalecio Soriano Fuertes), le elogiaba entre los mejores compositores de su tiempo: “Si hablamos de nuestros contrapuntistas clásicos, tenemos a un Soriano Fuertes padre, a un Andreví, a un Ledesma, a un Nielfa [...]” (Soriano-Fuertes y Piqueras, 1845).

¹⁴ Concretamente, en la *Bibliographie de la France, ou Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique. XXIIIe année* (1844, p. 484).

¹⁵ “Se publicó un juicio crítico de este *Stabat Mater*, en el periódico *El Fomento* (Barcelona), correspondiente al día 25 de marzo de 1845” (Elías de Molins, 1889, p. 83). El cabildo sevillano le contestó un año más tarde (!), el 28.06.1845, dándole las gracias, acaso en una larga y prudente demora ante la situación política de un exiliado, y/o condicionado a ello tal vez (?) por su sucesor y competidor, tanto en Sevilla como en la Real Capilla, el entonces ya influyente Hilarión Eslava.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

En estos años, “l’abbé” Andreví compuso abundante música con texto en francés (la canción *Oh, le beau jour!* o los lieder *Mon étoile* y *Chantons les vacances*), que iba a orquestar. Y también publicó, por fascículos, en tres entregas (en París, en las prensas de la viuda de Canaux), una recopilación de cánticos marianos y motetes eucarísticos o al Espíritu Santo, a 3 voces y acompañamiento¹⁶.

Iba a residir en París hasta 1849 (o, más precisamente, fines de 1848)¹⁷, y allí publicó, en un volumen en octavo de 80 páginas de texto y 133 litografías, la traducción de su celebrado *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición / Traité Théorique et Pratique d’Harmonie et de Composition Musicales* (París, chez Périsse frères, 1848), en el que “se esforzó por ejemplificar la enseñanza teórica y fundir las tradiciones de la escuela antigua con las nuevas ideas”¹⁸. Este tratado se comercializó en París, en la Casa Nueva, calle del Petit Bourbon, 18, esquina a la plaza de Saint Sulpice, y también en Lyon, en la antigua casa Brande de la gran calle Mercière, 33, frente al paseo Marchande, además de “en casa de todos los principales editores de música”¹⁹. Salió a la venta al precio de 15 francos franceses, yendo cada ejemplar autenticado con el sello de caucho que reproducía la firma autógrafa del compositor²⁰.

¹⁶ 1ª entrega: *Regina caeli, Litanies de la Sainte Vierge, Invocation au Saint Spirit, O Salutaris, Imitation du Salve Regina, e Hymne à la Sainte Vierge O Gloriosa Domine*; 2ª entrega: *París angelicus, Antienne à la Sainte Vierge, dos Stabats, motete O Salutaris a 3 voces, Cantique à la Saint Vierge-Chant-Sacré y Chant de Triomphe*; 3ª entrega: himno *Ave Maris Stella*, a solo, otro motete *O Salutaris a 2 voces*, un motete eucarístico en tres versiones y a número distinto de voces, y una *Inviolata*, un *Cantique au Conquet Solennel*, una *Invocation au Sacré Coeur* y el motete *Beni voix optime*.

¹⁷ “Lebte 1845-49 in Paris”. [Riemann, (1882-1959) p. 37]. “En París (1845-1849)”. [Lacál de Bracho, 1899, p. 18]. “Pasó a París, donde vivió entre 1845 y 1849” [Bourlignoux, 1985, p. 95].

¹⁸ Constaba de los siguientes apartados: 1.- Partes integrantes de la armonía; 2.- El contrapunto; 3.- Los acordes disonantes y la modulación; 4.- Las notas principales y accidentales de la armonía; 5.- La melodía e imitación; 6.- El contrapunto doble o trocado, el canon, la fuga y género fugado; y 7.- La instrumentación. El tratado se dedica al que fuera director de música de la Real Cámara de Carlos IV, el violinista virtuoso, compositor y director de orquesta Alexandre Boucher (*1778; †1861), apodado “el Paganini francés” o “el Napoleón del violín”, por su enorme parecido físico con el emperador. Como curiosidad, conviene resaltar que el tratado incorporaba una gran tabla desplegable con el “diapasón de los instrumentos de viento”, de enorme utilidad organológica en la actualidad para comprender los registros de determinados instrumentos hoy en desuso. Sobre Boucher, véase: Choron y Fayolle, 1810, pp. 95-96-; Herluison, 1905, pp. 249-268; Audéon, 2001.

¹⁹ La obra de Andreví se comercializó también en Lyon, gracias a ser ésta la ciudad en la que se habían establecido —previamente a París— los librereros Hermanos Périsse (Antoine y Jean André Périsse-Duluc), con su imprenta lionesa situada “à la couronne d’or”; . Su negocio se expandió luego como “Librería católica, histórica, literaria y clásica”. Esta misma casa editorial parisino-lionesa ofrecía por entonces en su catálogo un *Rosaire et Litanies de la sainte Vierge*, obra también del compositor catalán.

²⁰ El autógrafo del tratado (*E-Mn*, MSS. 14.060¹³; 326 + 6 pp.) lo había concluido el músico de Sanaüja el 09.07.1835 —es decir, durante su período de magisterio en la Real Capilla, en Madrid—, manuscrito que quedó en propiedad de Mariano Soriano-Fuertes. Éste, a su vez, lo regalaría más tarde a Francisco Asenjo Barbieri, gracias a lo cual se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España. [En su p. 1 se anota (firmado y rubricado): “Para mi amigo D. Francisco Asenjo Barbieri, M. Soriano Fuertes”].

Originado pues en 1835 y afamado con su edición francesa de 1848, el trabajo se publicó simultáneamente en lengua castellana (Barcelona, Pablo Riera, 1848; en 132 páginas), si bien diversas fuentes hablan de una primera edición barcelonesa, que no se ha localizado, de 1843²¹.

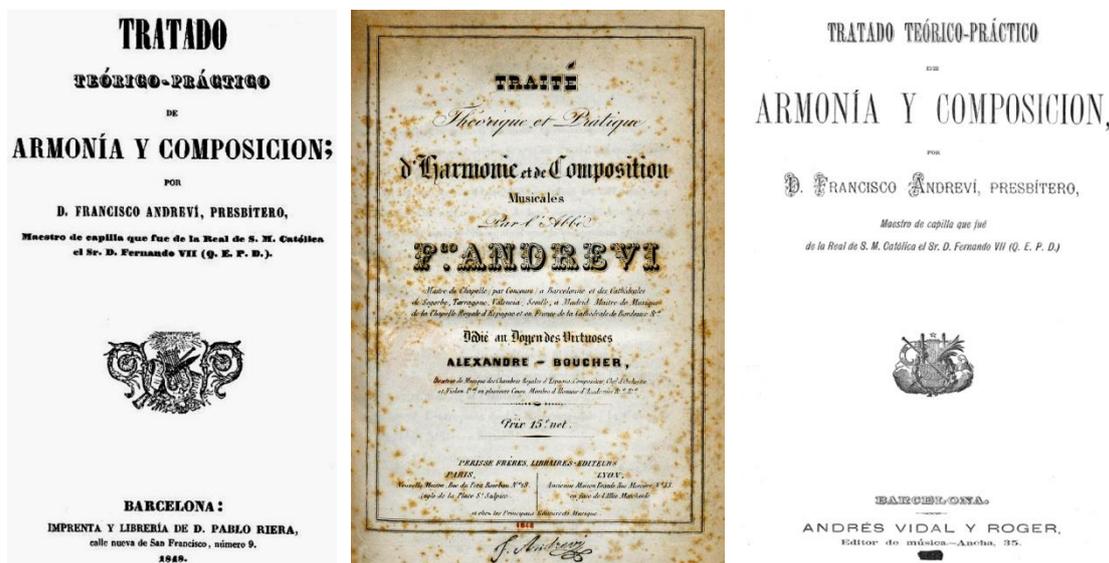


Fig. 3, Fig. 4 y Fig. 5. El *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición* de F. Andreví, en su edición española, francesa, y en una reedición barcelonesa de 1883

Sus contenidos (concebido a manera de método o manual para sus alumnos del Colegio de Niños cantores de Madrid, cuando Andreví era rector del mismo), procuran hacer más sencilla la enseñanza de la técnica musical, y diferencian dos estilos de música: la “música libre” (o profana), y la música “imitativa” y “expresiva” (o música sagrada). Y en su intento de conciliar las escuelas antigua y moderna, Andreví proponía a sus discípulos ejercitarse en el contrapunto y la escritura fugada (incluyendo pasos, trocados, intentos y contra-intentos), planteando, en la práctica, pasajes imitativos sobre temas de canto llano y ejemplos extraídos de obras de Cherubini, al tiempo que recomendaba estudiar las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven²².

Dicho tratado fue elogiado por el entonces director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París —sucediendo a Luigi Cherubini—, el famoso operista Daniel Auber (*1782; †1871), quien, en carta dirigida al catalán —a quien muy probablemente conociera—, del 11.12.1848, afirmaba que Andreví había escrito su obra

²¹ El *Riemann-Lexikon* anota su primera edición en Barcelona, 1843, y una 2ª ed., 1848, y en ese mismo último año, también en francés, en París. *Cfr.*: Riemann, (1882-1959) p. 37. Según Albert Torrellas, se menciona una 2ª ed. en Barcelona, 1848, con traducción francesa, en París, 1848 [Albert Torrellas, 1952, p. 54]. Y según J. Subirá —lo que más bien parece una errata— se habría editado en París en 1843 [Subirá Puig, 1953]. La edición barcelonesa de 1848 se publicó en la “Imprenta y Librería de D. Pablo Riera, calle nueva de San Francisco, número 9”.

²² A juicio de A. Fargas, en su tratado “se echa de ver la solidez y claridad de sus doctrinas, no menos que la profundidad de sus conocimientos en la ciencia del arte” (Fargas y Soler, 28.10.1855, p. 309).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

inspirado en las doctrinas del más prestigioso conservatorio francés, mientras declaraba que su tratado —del que se haría eco la prensa francesa— se depositaría en la biblioteca del conservatorio²³, “para provecho de todos en general y más particularmente de nuestros alumnos, a quienes la recomendamos”²⁴.

Una publicación musical tan influyente como la semanal *Le Ménestrel*, destacaba del tratado andreviano que éste, para la modulación, daba gran importancia al acorde disminuido de manera hábil y muy juiciosa —en lo que podría entenderse como un rasgo diferenciador e individualizado del compositor catalán—, aportando ejemplos de imitaciones, cánones y fugas muy ingeniosos (resaltando su fuga a cuatro voces sobre el *Pie Jesu* para gran orquesta) y afirmando del músico de Sanaüja que era “un gran maestro”, al corriente de los progresos de la disciplina. Igualmente, se ponía de relieve ahí lo concienzudo de su trabajo a propósito de los instrumentos de viento (el sistema de los *saxhorn* o bombardinos, su extensión, transporte, recursos de las cornetas, trompetas y trombones de tres cilindros...), que abordaba detenidamente, en lo que suponía un gran conocimiento de la instrumentación moderna, y muy notablemente, una obra “útil” y uno de los tratados de armonía más completos²⁵.

Enseguida, el tratado de Andreví constituyó el libro de cabecera en la formación musical de algunos de los mejores compositores españoles de la época, convirtiéndose en el método para la enseñanza musical más influyente en ámbito hispánico de la primera mitad del siglo XIX²⁶. Agotada la edición en castellano de 1848, se reimprimió años más tarde (Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1883)²⁷.

Un tiempo atrás había compuesto, para la catedral de Burdeos —donde seguramente se estrenó—, la secuencia *Stabat Mater*, para cuatro voces solistas y coro, con

²³ Entre otros influyentes manuales utilizados en el conservatorio de París de la época a manera de métodos por su profesorado y alumnado, pueden citarse los de Reicha, Fétis, Cherubini, Elwart o Zimmerman. Estos son Reicha (1814; 1818; 1824 [traducido por Czerny al alemán: Reicha, 1824/1832] y 1833 [traducido por Czerny al alemán: Reicha, 1833/1842]), Fétis (1824-1825; 1829; 1837a; 1837b; 1840; 1844), Cherubini (1835), Elwart (1839 y 1840) y Zimmerman (1837).

²⁴ Eran entonces profesores en el conservatorio parisino algunos de los pedagogos especializados más destacados de la centuria en Europa, tales como François Bazin y Ambroise Thomas (Armonía), Adolphe Charles Adam y Fromental Halévy (Composición), Laure Cinti-Damoreau (Canto), François Benoist (Órgano), Louise Farrenc y Antoine François Marmontel (Piano), o Jean Delphin Alard (Violín). Uno de los alumnos más aventajados de aquellos años en el centro educativo fue el belga Cesar Franck...

²⁵ *Le Ménestrel. Journal. Musique, Littérature, Modes et Théâtres*, 04.02.1849, p. 4.

²⁶ Gracias a la claridad de su exposición, compitió exitosamente contra un método teórico-musical mucho más complicado, que se había intentado imponer (en la Real Capilla y el conservatorio de la capital española) desde el poder político: *La Geneuphonía o Generación de la bien sonancia música* (Madrid, Imprenta Real, 1831) del militar, académico y político José Joaquín de Virués y Espínola (*1770; †1840) (Virués y Espínola, 1831), que éste había estratégicamente dedicado a la regente y fundadora-promotora del primer conservatorio nacional, María Cristina de Borbón.

²⁷ El editor barcelonés Andrés Vidal y Roger, consta por otra parte en 1866 que ya comercializaba la edición anterior del tratado, en su almacén de la calle Ancha 35, al precio de 40 reales. S/A: *La España Musical*, 03.05.1866, p. 70. *Vid.* también: Elías de Molins, 1889, p. 83: “El maestro Andreví, escribió el *Tratado de armonía*, la primera en su género en España, para instrucción de sus discípulos, poniendo al alcance de todos el conocimiento simplificado de las reglas del arte. Enseña la composición correcta de la música libre, así como la imitativa y expresiva, refundiendo las reglas de la escuela antigua con la moderna”.

acompañamiento de piano u órgano, o bien de sexteto, que imprimió (París, Viuda de Canaux, s.f. [1842c]), comercializándose también en casa del autor²⁸. La obra se estrenó en España con enorme éxito, en la Ciudad Condal, en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Barcelona el 22.03.1845, del que la crítica destacó sus paralelismos con los *Stabat* de Haydn y Rossini, así como su “pausa y quietud en los movimientos”, “gravedad de los motivos”, y la “intensidad y dominio de la armonía”²⁹. Pero su dedicatoria al infante Sebastián Gabriel, desde su exilio bordelés, alineaba definitivamente a Andreví con los posicionamientos carlistas, mientras, ya residiendo en París, se jubilaba y al poco tiempo moría en Madrid su sucesor en la Real Capilla, Mariano Rodríguez de Ledesma (1847), sucediéndole Hilarión Eslava —que ejercía como maestro supernumerario desde 1844—, a quien Andreví había ya derrotado en Sevilla y la capital de España. Necesitaba, pues, que cambiara radicalmente el panorama, para poder regresar.

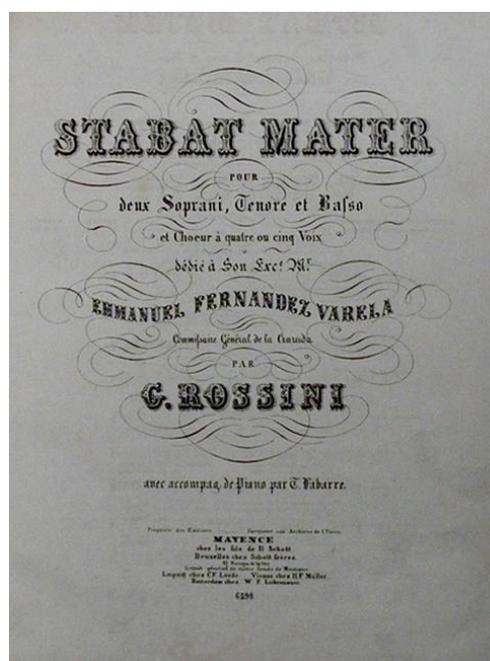
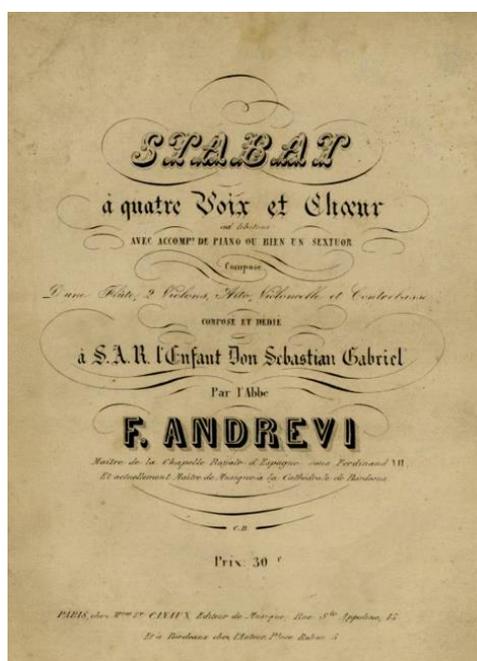


Fig. 6 y Fig. 7. El *Stabat Mater* de F. Andreví, y el de G. A. Rossini, dos obras coetáneas.

²⁸ *STABAT à quatre Voix et chœur ad libitum AVEC ACCOMP^t. DE PLANO OU BIEN UN SEXTUOR. Composé D'une Flûte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. COMPOSÉ ET DÉDIÉ à S. A. R. l'Enfant Don Sebastian Gabriel Par l'Abbé F. ANDREVÍ. Maître de la Chapelle Royale d'Espagne sous Ferdinand VII. Et actuellement Maître de Musique à la Cathédrale de Bordeaux. C. B. Prix: 30^f. PARIS, chez M^{me}. V^e. CANAUX, Éditeur de Musique, Rue S^{te}. Appoline, 15. Et à Bordeaux chez l'Auteur, Place Roban 5.* La partitura impresa se anota para: S 1, 2, T, B; pf. “Larghetto doloroso”, en Do menor. Partichelas impresas para: vl 1, 2, vla, vlc, cb; fl. Ejemplar de 37 páginas y 35 cms. de alto. Por su parte, la viuda de Charles-François-Toussaint Canaux, Flore-Felicité Poiré (*1809; †1851), regentó el negocio editorial en el citado domicilio parisino desde el 01.04.1842 hasta, aproximadamente, 1850, especializándose en la edición de música religiosa, junto a algunos romances y canciones. *Cfr.*: Devriès y Lesure, 1988, pp. 86-87; Arbour, 2003, p. 114.

²⁹ Se publicó entonces una extensa crítica a cargo del periodista filarmónico Pablo Piferrer Fábregas, en el *Diario de Barcelona* (27.03.1845). Según dicha crítica, la obra, cuya ejecución se elogia abiertamente por su precisión, se ensayó en “el corto tiempo de ocho á diez días”. Dirigió Antonio Rovira, siendo el maestro de coro el socio de la Filarmónica, Buenaventura Basols y el jefe de orquesta Cecilio Fossa (al frente de veintidós profesores instrumentistas, entre los que se contaban Antonio Fargas y Nicolás Manent). Y se alabó su instrumentación “reducida y poco ruidosa”.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Y el cambio sobrevino entre fines de 1848 y 1849, cuando la capital francesa iba a padecer serios acontecimientos revolucionarios (revueltas callejeras, altercados, barricadas y convulsiones políticas que afectarían negativamente al estamento religioso —el arzobispo de París murió también en 1848—), contrarios a la monarquía de Luis Felipe y proclives al regreso de la república, todo lo cual desembocaría en la renuncia del primero y la proclamación de la Segunda República Francesa. En tal contexto, y seguramente ya con la clara intención de volver a España, Andreví, que pudo acogerse a una anterior amnistía en España³⁰, aprovechó para solicitar un certificado de buena conducta como eclesiástico, que se le expidió el 06.01.1849 en su parroquia parisina de Saint Pierre de Chaillot. Y esta rápida maniobra del catalán debió surtir pronto efecto, pues el 25.09.1849, el obispado barcelonés le expedía ya la correspondiente licencia para poder celebrar misa en la diócesis catalana.

Posiblemente, de la etapa previa a su salida definitiva de Francia, daten algunas de sus canciones patrióticas y composiciones impresas en París, en lengua francesa³¹, como también sus lieder y canciones francesas “de salón” para voz y piano, que se conservan manuscritas, y que muy posiblemente amenizaran algunas veladas aristocráticas de la capital francesa del momento, como *La prière des voyageurs* (La oración de los viajeros), *El emigrado*, *Les rives de l’Ebro* (Las orillas del Ebro) o *Au ciel je l’aimerai* (En el cielo le amaré).

Hasta que, para acogerse a la amnistía, hubo de reconocer la soberanía y legítimo derecho al trono de Isabel II, lo que le valió recuperar una asignación por valor de 2.400 reales, no sin antes haber reclamado el cobro de los meses que se le habían dejado de abonar en la Real Capilla a su salida de la misma en mayo de 1836, lo que, en un primer momento, se desestimó³². Sus contactos con España durante su exilio francés fueron continuados. Sus obras se repusieron esporádicamente en los atriles barceloneses, y hasta se le ofreció en 1847 la posibilidad de regresar a Valencia, que no aceptó. Incluso en 1848,

³⁰ En 1848, se produjo una nueva sublevación carlista en España, que daría lugar a una nueva guerra civil, aunque breve en este caso, pues iba a finalizar en abril del año siguiente, propiciándose así un breve reencuentro nacional, una de cuyas medidas de gracia —a la que se iba a acoger nuestro músico— fue la de conceder el perdón a los anteriores exiliados.

³¹ Y así, por ejemplo, la partitura para canto y piano de la cantata *Distribution des prix*, con música de Andreví y letra del sacerdote y profesor de Retórica, Justin Etcheverry (París, en casa del autor, rue de Chaillot 50, s.f. [1846]). Esta edición está dedicada al abad de Capdeville (canónigo honorario, director del seminario menor de Aire-sur-l’Adour, en Las Landas, donde, al parecer, se publicaban con un mínimo carácter anual los premios que otorgaba dicho seminario). En el caso de Andreví, su cantata editada incluía: *Nº 1* Reparto de premios — Marcial; *2.* Coro *Le laurier va ceindre les têtes* (“El laurel ciñó las cabezas”); *3.* Dúo *L’athlète des vieux temps* (“El atleta de los viejos tiempos”); *4.* Coro *Amis vous êtes ces athlètes, écoutez* (“Amigos, sois esos atletas, escuchad”); *5.* *Nº 2* La patrie — Coro *Il est un nom plus doux que les chants de victoire* (“Hay un nombre más dulce que los cantos de victoria”); *6.* Solo *Ma mère, je le sais, au foyer tu m’attends* (“Madre, lo sé, me esperas en la entrada”); *7.* *Nº 3* Los adioses — Coro *Adieu, pourquoi ce mot* (“Adiós, por qué esa palabra”); y *8.* Dúo *Adieu cher asile de félicité où l’on vit tranquille* (“Adiós, querido refugio de felicidad donde se vive tranquilo”).

³² Sus reiteradas reclamaciones se remontaban al año 1846, seguramente coincidiendo con su paso de Burdeos a París. Ante las mismas, que prosiguieron en 1847, apenas obtuvo el silencio administrativo, o la desestimación de Isabel II, “por desafecto a su real persona”. Pero, acabada la Segunda Guerra Carlista, Isabel II decretó una “amnistía completa, general y sin excepción respecto de todos los actos políticos anteriores” (*Boletín Oficial de Madrid*, 16.06.1849, p. 1) para todos aquellos exiliados políticos carlistas que desearan acogerse a ella, orden que se daba para su cumplimiento en el plazo de un mes desde que la hicieran pública las embajadas y consulados en el extranjero.

desde París, obsequió a la Sociedad Filarmónica de Barcelona la partitura de su *Gran Misa de Réquiem* —que había compuesto para las exequias de Fernando VII—, con vistas a que pudiera ser interpretada en la iglesia parroquial de Belén con motivo de los funerales del crítico musical Pablo Piferrer, en un evento por el que se le concedió un diploma como “socio artista corresponsal” y que reunió a un coro y una orquesta de sesenta profesores músicos, suscitando una gran expectación social en la Ciudad Condal, con su consiguiente repercusión en la prensa.

Al volver a España, Andreu no regresó a la corte, ni con ánimo de recuperar honores pasados, sino que —en cierto modo, humillado— lo hizo discretamente, a Barcelona (la ciudad donde creciera como persona y como músico, no muy alejada —a unos 110 kms. — de su Sanaüja natal). Tampoco retomó un magisterio de capilla de particular renombre (ni siquiera el de una catedral modesta), a lo que pudo haber aspirado por trayectoria y méritos propios, sino que se conformó con aceptar (el 29.01.1850) el magisterio de capilla y la dirección de la escolanía de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona. Una “colocación honrosa y propia de su estado sacerdotal”, digna de su carrera “de maestro compositor”, en un templo con cierta visibilidad, y en franco ascenso, en la esfera socioeconómica ciudadana³³.

Había llegado a la ciudad en septiembre —o muy poco antes— de 1849, posesionándose del magisterio y escolanía citados, “obteniendo, después, un beneficio fundado en esa misma parroquia” (Fargas y Soler, 28.10.1855, p. 309). Posiblemente su interés en el puesto tuviera que ver con la vacante que acababa de quedar libre en dicho templo, al morir su anterior director musical, el padre Pedro Pascual Ferreras Escabras (*Badalona, 1775; †Barcelona, 1849), que había sido discípulo de Francisco Queralt (como el propio Andreu) y de Mateo Ferrer. Y en cualquier caso, con el bagaje acumulado hasta entonces y su experiencia en la corte y en el extranjero, se aprestó a desplegar una intensa actividad profesional (compuso mucho, dirigió coros y orquestas por toda la ciudad cobrando una casi obligada presencia social en los actos ciudadanos más destacados y apareciendo asiduamente en la prensa), emprendiendo reformas en la escolanía y capilla de música, que hicieron en breve tiempo, de unas formaciones prácticamente desapercibidas, unas agrupaciones musicales de enorme crédito, que pasaron a ser emblemáticas de la ciudad.

Tuvo además numerosos discípulos (destacando en aquellos años Nicolás Manent o Mariano Soriano-Fuertes), y no estuvo ajeno a las novedades que llegaban a los escenarios de ópera de la ciudad (el Teatro de la Santa Cruz —rebautizado en 1840 como Teatro Principal—, y el más reciente, Gran Teatro del Liceo), donde se representaban las producciones de grandes operistas italianos como Rossini, Donizetti, Bellini o Verdi,

³³ Dentro del ámbito local, la Virgen de la Merced había sido nombrada patrona de la ciudad de Barcelona desde 1687 (honor hasta entonces solamente ostentado por santa Eulalia, cuya devoción se localizaba en la catedral), cuando su protección libró a la ciudad de una plaga de langostas. De este modo, el templo de la nueva patrona, se iba a convertir en un centro de confluencia para la devoción popular barcelonesa, que, paulatinamente, fue ganando en adeptos, con el consiguiente reconocimiento, no sólo eclesástico (finalmente, el 02.08.1868, Pío IX la proclamó patrona de la diócesis), sino también municipal, lo que iba a atraer muy notablemente —fuera de la acostumbrada catedral—, la presencia del poder civil ciudadano en diversas ocasiones protocolarias y festivas.

Y por otra parte, desde su regreso, se dedicó a que se le reintegraran, no sus puestos anteriores en Madrid, sino, eso sí, sus derechos adquiridos: el 02.11.1849 solicitó formalmente acogerse a la amnistía, lo que se le concedió, pidiendo luego el reconocimiento como maestro “jubilado” de la Real Capilla, que no obtendría sino en 1850³⁴. Quiso entretanto congraciarse —acaso con ánimo de ganar su favor ante los responsables financiero-administrativos de la Real Capilla— con su colega y anterior adversario de oposiciones, y ahora su sucesor en la corte, el también sacerdote Hilarión Eslava, a quien remitió alguna de sus últimas composiciones (una Misa de Difuntos, los Responsorios de Navidad y tres Lamentaciones de Semana Santa)³⁵.

Su nuevo puesto como maestro de la iglesia de la Merced se redondeó al poco con el añadido magisterio de capilla adjunto de San Miguel arcángel —o San Miguel del puerto, en la Barceloneta— (29.01.1850), parroquia esta última ubicada, por traslado, en el mismo templo de la Merced, y con la que a menudo se confundía. Se hacía cargo, así, de la “capilla de música de monacillos de la Virgen”, debiendo enseñar “música vocal e instrumental a un coro de 12 niños y algunos jóvenes” para servir en las funciones semanales y otras extraordinarias, según constaba en el reglamento a tal efecto, para lo que se le daba una habitación amueblada en la antigua escolanía de la iglesia. Se obligaba a componer toda la música religiosa necesaria (misas, rosarios, gozos...), y debía dejar sus obras al archivo de la iglesia, con la “intención de organizar una capilla distinguida, que procuraría aumentar en número y esplendor”, por todo lo cual percibiría “300 libras catalanas anuales, pagaderas por trimestres” y se le proponía para el beneficio de Santo Domingo (que se le otorgó el 04.07.1850, posesionándose el 20.08.1852). Pero, lo más interesante, es que se le animaba a promocionar la música, dentro y fuera de su jurisdicción:

Será facultativo al propio señor maestro director, *aumentar el número de música* para formar a su buen gusto y extensos conocimientos una completa capilla vocal e instrumental, tanto para servir *en las grandes funciones de dicha parroquia, como en las demás de la ciudad* si le acomodare cuando no los haya en aquella, previo empero el permiso de la ilustre obra, por escrito, para evitar tal vez una mala inteligencia sobre el servicio de la parroquia (Casares Rodicio, 1986, pp. 34-35)³⁶.

³⁴ Según oficio de la Real Casa, de 13.09.1850, por el que el entonces Patriarca de las Indias (Antonio Posada Rubín de Celis, anterior arzobispo de Valencia en 1841-1847) le notificaba que la reina había mandado “se proceda a la clasificación del recurrente en clase de jubilado por hallarse extinguida la de cesantes, debiendo éste justificar previamente el punto y época en que se acogió a la amnistía, reconociendo la soberanía y legítimos derechos de la Reina nuestra señora”. Citado en: Puig i Ortiz, 1996, p. 92. No obstante, su reclamación todavía iba a tardar un tiempo en hacerse efectiva.

³⁵ De ello dio acuse de recibo el de Burlada, el 17.07.1850 (Puig i Ortiz, 1996). Eslava incorporaría años más tarde algunas de las obras de Andreví en su monumental *Lyra Sacro-Hispana*, diciendo de ellas que “tienen mucha verdad de expresión, y el fuego y animación del acompañamiento de orquesta, que es peculiar de todas las obras de este maestro” (Eslava y Elizondo, 1852-1860; *cf.* vol. 8, el cántico de completas *Nunc dimittis* y la antífona mariana *Salve Regina*; y su epílogo, “Breve Memoria histórica de la Música religiosa en España”, p. 39). Y, ya fuera por su mediación, o no, parece que a partir de entonces mejoraron notablemente las relaciones del catalán con el nuevo gobierno moderado.

³⁶ Las cursivas son de los autores del artículo.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Se le encomendaba, por tanto, una misión catequético-ciudadana, de la que no gozaban otras iglesias de la Ciudad Condal, lo que le iba a reportar una gran visibilidad en la sociedad barcelonesa del momento³⁷. Y sus nuevas obras empezaron a interpretarse, a menudo con la participación de los instrumentos disponibles en las bandas y formaciones militares de la ciudad³⁸, lo que pronto le valió ser nombrado miembro (el 13.12.1850) de la comisión artística consultiva de la Sociedad Filarmónica de Barcelona, donde ya se había interpretado su *Misa de Réquiem* en 1848.

Su prestigio crecía, en el ámbito religioso, pero también en el civil, con sus enseñanzas en conservatorios, en la música de cámara —de salón, de concierto— y aun con su corta intervención en la música escénica, desde su estancia en Madrid y más tarde en Francia, donde fraguó amplias relaciones con todo tipo de músicos, aparte sus propios condiscípulos y alumnos, que ahora copaban relevantes cargos de responsabilidad musical y artística en ciudades como Valencia, Madrid, Barcelona, Sevilla, París o Burdeos. Y su conocimiento directo de personalidades internacionales, como Rossini, Auber o Cherubini, seguramente le conectaron directamente con la actualidad operística, que entonces protagonizaban en la ciudad los activos Teatro Principal y Gran Teatro del Liceo (que pasaron a manos de un mismo y único empresario en 1850), como importantes focos difusores de las novedades filarmónicas europeas.

En el terreno organológico, conviene señalar también que Andreví muy posiblemente tuviera que ver con la introducción en España de varios nuevos instrumentos. Y así al menos sucedió con el saxofón, recién llegado de París³⁹, cuya primera intervención

³⁷ Como dato curioso, se programaba entonces una misa en el templo, específicamente para “los señores franceses”: más allá de su texto oficial latino, ¿la diría Andreví, que por entonces debía de manejar ya bien el idioma francés?

³⁸ La prensa local se hacía eco de las funciones religiosas en las que Andreví protagonizaba el elemento musical: “sabemos que el día 24 del próximo mes de setiembre [de 1850], festividad de nuestra Señora de las Mercedes, se cantará en la parroquial iglesia de San Miguel, ó de la Merced, una misa nueva, composición del sr. Andreví, para instrumentos de viento, y que, á lo que creemos, desempeñará la música del cuerpo de artillería” (*El Ancora. Diario Religioso-Social, Económico-Administrativo, Literario, Mercantil, de Noticias y Avisos*, 30.08.1850, p. 965). En esta misma publicación (*Ibid.*, p. 976), se anunciaban también las “OBRAS DE MÚSICA DEL PRESBITERO D. FRANCISCO ANDREVÍ. En Barcelona, librería de D. Pablo Riera, calle nueva de San Francisco, nº 9. – Método teórico práctico de armonía y composición. – Misa solemne a tres voces y coros *ad libitum* con acompañamiento de órgano ó bien violoncello y contrabajo. – Stabat Mater, á cuatro, con coros *ad libitum*, con acompañamiento de órgano ó para orquesta. – Colección de motetes, con órgano, ó bien piano, á saber: *Regina coeli*, á tres y coros *ad libitum*. Letanía á la Santísima Virgen; *Salve Regina*, solo. *O salutaris*, solo. *O gloriosa domina*, duo y coros *ad libitum*”.

³⁹ Se trataba obviamente del instrumento inventado por el belga Adolphe Sax (*1814; †1894), patentado en Francia el 22.06.1846, que contaba con dos familias de siete instrumentos cada una (la orquestal, afinada en Do y en Fa, y la de banda militar, afinada en Si bemol y Mi bemol), y con catorce variedades: saxo soprano en Mi bemol, soprano en Fa, soprano en Si bemol y en Do, alto en Mi bemol y Fa, tenor en Si bemol y Do, barítono en Mi bemol y en Fa, bajo en Si bemol y en Do, y contrabajo en Mi bemol y en Fa. Uno de los primeros compositores en usarlo fue Hector Berlioz. Por su parte, se ha querido identificar a ese “músico mayor”, primer ejecutante del instrumento en España, con el militar Antonio Carretero (*1818; †1882), entonces destinado en la Ciudad Condal. *Vid.*: Valls Satorres, setiembre-octubre 2008, p. 41. Aunque otra opción, mucho más plausible, apuntaría a que el primer instrumentista en cuestión hubiera sido el militar José María Piqué Cerveró (*1815; †1900), asimismo activo en la capital catalana por entonces, el cual se había formado con Ramón Vilanova y muy posiblemente —a juzgar por sus estudios, presencia y actuaciones en la

documentada lo presenta en la iglesia musicalmente regida por el músico de Sanaüja, aunque sin mencionarlo expresamente:

En febrero de 1850, en los escaparates de la casa España, establecida en Barcelona, se expuso a la curiosidad pública un nuevo instrumento de forma rara, no conocido aún en nuestro país. Un cartelito colocado junto a él hacía saber que se trataba del llamado «saxophon», último invento del alemán [*sic.*] Sax, famoso constructor de instrumentos de reputación mundial.

La primera audición pública del «saxophon» se dio en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, llena de fieles. Corrió a cargo del músico mayor de la banda del regimiento de Valencia nº 23, quien ejecutó con el nuevo instrumento una sinfónia [*sic.*] de Bellini y hubo comentarios para todos los gustos.

El coronel del citado regimiento D. José Valero, persona muy entendida en música, decidió que para la banda de la unidad de su mando se adquiriese el instrumento en cuestión, o sea que éste fue el primer conjunto musical que empleó el saxofón en España. En aquel mismo año, en los conciertos que el regimiento daba en la Rambla, frente al Liceo, durante el mes de junio, volvió a sonar el nuevo instrumento y a reanudarse los comentarios adversos y favorables. Después, el saxófono quedó relegado al olvido por espacio de bastantes años⁴⁰.

Parece evidente por tanto que la llegada del saxofón —de procedencia francesa— a España estuvo íntimamente relacionada con el contexto militar, y que se habría introducido a través del ámbito religioso, como ocurrió en 1850 en la iglesia barcelonesa de Ntra. Sra. de las Mercedes, ubicada en la *plaça de la Mercè*, a pocos metros caminando de las Ramblas, y por tanto, del Teatro Principal, e incluso, un poco más allá, del Gran Teatro del Liceo. No en vano, se trataba de la iglesia titular de la patrona de la ciudad, adonde acudía con cierta frecuencia y toda oficialidad el capitán general, acompañado de pendones y estandartes, y de la banda del regimiento, entonces bien nutrida de instrumentos de viento. Sin duda, él fue el responsable de introducir la orquesta en determinados actos religiosos, habituales en la Ciudad Condal, a templo lleno:

ciudad— guardara alguna relación con Andreu. *Vid.* Sobrino Sánchez, 2001, p. 822. Piqué fue además músico del regimiento de infantería Valencia nº 23 en Barcelona (1849-1864), etapa en la que fue elogiado por la prensa por tocar música religiosa en las procesiones (en lugar de las acostumbradas piezas profanas): “El saxophon. – Según los diarios de Barcelona, este instrumento introducido por el conocido profesor señor Piqué, ha hallado tan favorable acogida, que ya son muchas las bandas militares que lo cuentan”. *La España*, 17.02.1850, p. 2. Posiblemente fuera él quien, el 09.06.1850, tocara con dicho instrumento una obra de Donizetti en la segunda parte de un concierto matinal (en el que por cierto participó también el célebre guitarrista oriolano Trinidad Huerta), en el salón adyacente al Círculo del Liceo: concretamente, el “aria final de la *Lucia* obligada de *saxbofon*”. Curiosamente, las entradas para dicho concierto se expedían en las tiendas de música del constructor de pianos e instrumentos de viento, Francisco Bernareggi (*1819; †1863), y en la del constructor barcelonés de instrumentos de arco y guitarras, Agustín Altimira Codina (*1805; †1882), seguramente interesados en promocionar y vender sus productos, saxos y guitarras, respectivamente. *Cfr.*: *El áncora*, 09.06.1850, p. 1000. Dos años después, Piqué se confirmaba en Barcelona como músico mayor y director del regimiento de Valencia, tocando el saxofón. *Cfr.* *El áncora*, 29.07.1852, p. 464.

⁴⁰ Vega, 1959, pp. 291-292. Fernández de Latorre y Moreno, 2000, p. 209.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Asistimos ayer noche a la SALVE que por primera vez se cantó con acompañamiento de orquesta en la iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes. [...] el distinguido maestro Sr. Andreví, no obstante la falta de medios, que a su fecunda imaginación subordinan, nos ha dado otra prueba de su esquisito gusto y de su profundo saber. La *Salve* a toda orquesta que ayer nos embelesó por primera vez, es una obra de un sabor místico cuyo goce confesamos hace tiempo no habíamos experimentado (*El áncora*, 25.12.1850, pp. 368-369).

Pero también debió tener que ver nuestro músico con la llegada del armonio a nuestras iglesias, instrumento muy versátil, pues podía reproducir algunos interesantes efectos expresivos, al tiempo que reducir fácilmente y de manera económica toda una orquesta —no olvidemos su importancia en un tiempo anterior a la normalización social y difusión generalizada de la luz eléctrica—, el cual se había gestado en Burdeos y París durante su estancia francesa: “Por la tarde cantó la misma escolanía el rosario, salve y *gozos*, acompañados del *armónico*, terminando la función con solemnes completas y reserva del Santísimo Sacramento. [...] – J. F. F.” (*El áncora*, 26.01.1852, pp. 402-403⁴¹).

Y entretanto, Andreví se aprestaba a la nueva y rápida puesta a punto de su escolanía, particularmente centrada en un repertorio mariano, como correspondía a una capilla eclesiástica bajo advocación de la Virgen de la Merced: “Nos consta que el rosario, letanía y salve que se cantará hoy en la iglesia de Ntra. Sra. de la Merced, con motivo de la reinstalación de la *escolanía*, es todo composición del maestro de la misma, el acreditado profesor D. Francisco Andreví, Pbro.” (*El áncora*, 02.02.1850, p. 394).

Los escolanes habían sustituido —con sus instrumentos, y a menudo acompañados por el órgano— a la “antiquísima copla de los ciegos” activa en su iglesia, al parecer tocando con bastante afinación. El caso es que Andreví desempeñaba entonces con asiduidad como director de orquesta al frente de la capilla de música del templo donde ejercía su magisterio, bien interpretando sus propias obras, arropadas por una orquestación propia de la música militar —para instrumentos de viento— (v.g., una *Misa* con acompañamiento de banda), con vistas a que pudieran ser acompañadas por alguna de las formaciones militares de música radicadas en la ciudad —como por ejemplo la música del cuerpo de artillería o la del Regimiento de Castilla— (las cuales cada vez con mayor frecuencia, ofrecían conciertos y recitales públicos en sus teatros, parques y edificios institucionales), bien, desplegando un repertorio ajeno, local y frecuentado⁴², en una serie de incesantes actuaciones públicas, que le mantenían ocupado, a diario, por toda la ciudad. Así, se tiene constancia de sus salidas al frente de su capilla a la procesión de Santa María del Pino, a Santa María del Mar, la iglesia de Belén (o “del Buensuceso”, en las Ramblas), a la iglesia de los “josepets” de la plaza de Lesseps, la parroquial de San Francisco de Paula, la de San Andrés de Palomar, la de

⁴¹ Las cursivas son de los autores del artículo.

⁴² Como en el caso de una *Misa pastoral a toda orquesta* o una *Letanía*, ambas de Antonio Passarell (†Barcelona, 20.09.1850), o de un *Benedictus* para dúo de tiples con acompañamiento de arpa, del oboísta y compositor Carlos Grassi Techí (*1818; †1886).

Nuestra Señora de la Enseñanza, la iglesia de Santa Perpetua de Mogoda, el convento de hijas de la Purísima Concepción de Badalona, o la iglesia de San Vicente Mártir de Sarriá...

Entre las obras del maestro de Sanaüja que entonces se programaban e interpretaban públicamente, destaca el repertorio más estrictamente litúrgico, así como el celebrativo y el puramente devocional, ya que se mencionan su Oficio solemne a dos coros, una Misa matutinal obligada de órgano y contrabajo, diversos himnos (entre ellos el *Te Deum* o el *Sacris solemniis*), tres responsorios, un Gradual, su *Stabat Mater* (cuya interpretación acabó por convertirse en una tradición musical ciudadana, lógicamente, con mayor realce durante la Cuaresma), la antífona *Tota pulchra*, unos Lamentos, sus Letanías y, con cierta regularidad, su *Salve Regina* a grande orquesta y la Salve “de los solos”, o la antífona *Regina caeli*, así como su *Trisagio de la Virgen*, los Gozos de la Purísima Concepción, un *Rosario*, un *Ave María*, unas Letrillas o diversos villancicos, aparte de su aria y coro de justos del oratorio *El juicio final*, que se ejecutó asimismo en diversas ocasiones⁴³.

Por otro lado, y como señal inequívoca de lo imaginativo y actual de su escritura compositiva, Andreu incluyó algunos instrumentos desacostumbrados en sus orquestaciones, y así, por ejemplo, contribuyó a la recuperación del empleo del viejo corno inglés en 1852 —aunque esta vez sonara en Valencia—, cuando este instrumento era todavía “casi desconocido” para el público local, como relataba un exageradamente encomiástico crítico musical del momento⁴⁴.

Como todo lo que redundaba en gloria de Cataluña y de sus hijos nos llama especialmente la atención, he aquí lo que leemos en el *Mercantil de Valencia* acerca de nuestro célebre paisano el maestro Andreu. “El sábado último 7 del actual tuvo lugar en la iglesia parroquial de Santo Tomás un solemne aniversario [...]. Comenzó el funeral por un nocturno a canto llano y una lección a grande orquesta. Siguió la misa del maestro Andreu, escrita espresamente para los funerales del rey Fernando VII. Los italianos dijeron que era muy difícil cosa componer una misa de réquiem después de la de Mozart: Andreu se atrevió sin embargo a acometer tan ardua empresa, y el resultado probó su talento y sus profundos conocimientos en el arte, pues nada conocemos en su clase más grande que la citada misa, donde el compositor hace alarde de su alta disposición en el género fugado patético. Rica en armonías, profunda en filosofía, sublime en el arte, la misa de Andreu se dirige rectamente al alma, y al par que la eleva llena de sentimiento religioso, cautiva todas sus facultades y la imprime las más dulces y tiernas sensaciones. Al alzar a Dios se cantó un motete, rasgo sublime de genio y sentimiento, del mismo maestro, siendo de un efecto maravilloso su acompañamiento, obligado de violoncelo y dos cornos ingleses, instrumento, el último, casi desconocido para nosotros” (*El áncora*, 13.02.1852, p. 694).

⁴³ En aquellos años (1850-1853), en los que nuestro protagonista escribió obras como el aria *Com'è sereno il cielo*, obligada de trompa (1852), o unos *Tiernos afectos a Jesús en el huerto de Getsemaní* (con incipit literario “Oh Jesús mi Redentor, que sangre sudas por mí”), a 3 voces y acomp^{no}., en Fa menor (1852), se ofrecían a la venta en los almacenes de música barceloneses las siguientes obras impresas del músico segarrés: *Regina caeli*, a 3; *Letanía*, a 3; *Veni creator*, a 3; *O salutaris*, a solo; *Salve Regina*, a solo; e himno a Ntra. Sra. *O gloriosa Domina*, a dúo y coro.

⁴⁴ En realidad, el corno inglés apenas se usó antes del siglo XIX, aunque al parecer ya habría sido utilizado en Barcelona —según el barón de Maldá— (¿el 04.03.1801?), en un concierto de Carles Bager. *Cfr.*: Boixareu, 1987-2005.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Mientras, llegó la definitiva declaración pública de fidelidad a Isabel II y a la Constitución por parte de Andreví, el 07.05.1851, que consiguió –el 06.12.1851– que la Casa Real le reconociera plenamente como profesional jubilado de la Real Capilla, con el 12% del sueldo más alto que hasta entonces había percibido. Incluso obtuvo que se le abonaran los atrasos de su sueldo correspondientes al año 1836, reconociéndosele oficialmente sus servicios durante los meses de marzo, abril y la parte proporcional a 18 días del mes de mayo. Finalmente, se reconocía su trabajo durante aquel tiempo conflictivo –que acabaría suponiendo su salida de la corte–, y con ello, se restauraba su figura y talla profesional (Puig i Ortiz, 1996, p. 92; Argerich, Castany y Garganté, 2003, pp. 7-8). El 31.01.1852 la reina Isabel II aprobó conceder a Andreví “el haber anual de 2.400 reales por los *cinco años, nueve meses, y quince días* que le resultan de servicio abonable”, lo que se notificó al interesado mediante un oficio del 16.02.1852. Y el 30.03.1852 la reina accedió a “que se abone al interesado por la bailía general de Cataluña, la *jubilación de 2.400 reales vellón* que le ha correspondido”, lo que nuevamente se le notificó por vía de oficio, del 14.04.1852 (Casares Rodicio, 1986, pp. 33-34)⁴⁵.

Puede decirse que en esta última etapa de su vida, Andreví contactó con la sociedad barcelonesa, tanto eclesiástica como, muy particularmente, civil. Su presencia en actos religiosos de todo tipo, dirigiendo a su capilla, a bandas con participación militar, dando clases privadas o estando al día de las representaciones en cartel en los teatros de la ciudad, aparte de su contacto con la municipalidad, la Sociedad Filarmónica, etc., le abrieron las puertas de la aristocracia y alta burguesía de la Ciudad Condal. Seguramente, se recuperó pronto de su ausencia de largos años del territorio nacional, y su nombre volvió a ganar fama entre colegas y alumnos, que cada vez le valoraban más. Por otra parte, fueron estos unos años relativamente tranquilos, correspondientes a la llamada “década moderada”, 1844-1854 (del general Ramón María Narváez al gobierno de Juan Bravo Murillo), en la que detentaron el poder los liberales conservadores del Partido Moderado con el apoyo de la corona, de modo que Andreví pudo estar en cierto modo protegido de los bandazos anteriores derivados de los cambios radicales políticos en uno u otro sentido. Y todo desembocaría, en lo eclesial, en el célebre Concordato con la Santa Sede del año 1851 –precisamente propiciado por los nuevos “moderados” en el gobierno–, que serviría para calmar los ánimos de los clérigos, cansados de sucesivas desamortizaciones y radicalizados a veces⁴⁶.

Por aquellas fechas (octubre de 1851), las composiciones de Andreví todavía se interpretaban en el Conservatorio de Madrid, donde los alumnos de Composición de Ramón Carnicer ejecutaban en dicho centro, dentro de un repaso mensual ante la Junta Auxiliar Facultativa, unos ejercicios de carácter técnico, que incluían la lectura a primera

⁴⁵ Las cursivas son de los autores del artículo.

⁴⁶ Se propugnaba en dicho Concordato que “la religión católica, apostólica, romana, que con exclusión de cualquier otro culto continúa siendo la única de la nación española, se conservará siempre en los dominios de S. M. Católica con todos los derechos y prerrogativas de que debe gozar según la ley de Dios y lo dispuesto por los sagrados cánones”. Con ello, se acallaban las voces más radicales del bando liberal, contrarias al estamento eclesiástico, y se garantizaba una paz social, muy necesaria desde hacía ya mucho tiempo.

vista de algunos ejemplos sencillos (con un cierto desarrollo de ornamentación y algunas cadencias), así como el desarrollo de cuatro ejercicios puramente de ornamentos, el último a partir de un fragmento tomado del *Stabat Mater* de Francisco Andreu⁴⁷. Y sus obras se escuchaban también en Valencia, como consta que se hizo el 13.10.1852 en su catedral metropolitana, con motivo de las exequias por el duque de Bailén, el general Castaños —en un acto presidido por el arzobispo de Valencia—, cuando, entre otras piezas, se interpretaron ahí unos solemnes responsos del compositor catalán⁴⁸. Y a los pocos meses, ya en 1853, aquella misma catedral le ofrecía nuevamente su magisterio de capilla:

Se nos ha asegurado que el lltre. Cabildo de la Santa iglesia de Valencia ha ofrecido aquella plaza de maestro de capilla, vacante por fallecimiento de su posesor, al Rdo. Don Andrés Andreu [sic], que lo es de la parroquial de S. Miguel Arcángel, y aunque sumamente agradecido a aquel honor, el citado maestro la ha renunciado. Dicha plaza está dotada en 8,000 reales anuales. — Parece que en la noche del sábado santo se cantará a toda orquesta en la iglesia de nuestra Señora de la Merced, el *Stabat* del maestro Andreu (*El áncora*, 17.03.1853, p. 1223).

También por entonces, Andreu enviaba al cabildo de la catedral de Sevilla, al que había servido años atrás, dos villancicos —a manera de regalo para las fiestas del Corpus y la Inmaculada—, destinados para el baile de los seises, que iban a ser interpretados, a partir de ahí, de manera regular⁴⁹.

⁴⁷ Parece claro que su colega, condiscípulo y amigo Carnicer, seguía considerándolo como gran compositor e incluso utilizando las composiciones del músico de Sanaüja como modelos objeto de estudio (y adviértase cómo, particularmente, el operista había tenido buen conocimiento de la obra impresa durante su exilio en Francia por el de Sanaüja).

⁴⁸ Según consta en el rotativo político barcelonés *La actualidad*, 16.10.1852, s.p. [2]. Por su parte, el general Francisco Javier Castaños y Aragorri (*1756; †1852) □—vencedor en 1808 en la batalla de Bailén (Jaén) contra el ejército de Napoleón—, había recibido el título de duque de Bailén del propio Fernando VII, siendo ratificado más tarde su título por Isabel II.

⁴⁹ También en Sevilla, en la iglesia del Ángel, se interpretaba regularmente una *Misa* de Francisco Andreu en la función solemne que se ofrecía en honor de Santa Cecilia, “ejecutada, a veces, por músicos como los señores Pratico y Denty en el año 1851”. Osuna Lucena, 1997, p. 511. Estos mismos músicos (el “primer tenor absoluto” del primer teatro sevillano, Federico Denti-Albicini, el “primer barítono absoluto”, Vincenzo Pratico, y el bajo Paolo Baraldi), cantantes de ópera solistas, bajo la dirección de los maestros Francisco Rodríguez y Casimiro Zerilli, participaron en diversas ocasiones (a veces, sin cobrar por ello) en la ejecución de obras de Andreu (particularmente, de su “admirada” *Misa*) en la seo hispalense, como así consta también de su intervención en la iglesia gótica de San Miguel, en Sevilla, en la celebración organizada en honor de su patrona por la Sociedad Artística Filarmónica Santa Cecilia, en la cual amenizó la velada una orquesta integrada por más de cincuenta profesores. Y años más tarde, ya fallecido el músico de Sanaüja, se seguía interpretando su música en la catedral de Sevilla, y así, en 1860, con motivo de la toma de Tetuán, los estudiantes (con la adhesión de los claustros de la Universidad y del Instituto Provincial), organizaron un acto religioso en el que sonaron obras de Francisco Andreu (se cantó el *Te Deum* y la *Misa Votiva de la Virgen María* (Otero Nieto, 2008, pp. 163 y 167).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

The image shows a musical score for a piece titled 'Bailete al Santísimo'. It is written for voice (VOZ) and piano (PIANO). The music is in the key of G major and 3/4 time. The vocal line consists of three staves of music with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Al Re gio ban que - te mor ta - les lle - gue - mos Ma ná de - lei - to - so fe - li - ces gus - ta - mos.'

Fig. 12. F. Andreví: *Bailete al Santísimo*, para los seises de la catedral de Sevilla.

En el mes de julio, participó como miembro del tribunal para juzgar las oposiciones a organista de la barcelonesa iglesia de Ntra. Sra. de los Reyes (vulgo “del Pino”), junto a José Rosés (*1791; †1856), maestro de capilla de aquella iglesia, junto al padre fray Juan Quintana (*1775; †1860), antiguo organista del entonces ya suprimido convento del Carmen barcelonés, y anterior profesor de Andreví, y a Mateo Ferrer (*1788; †1864), maestro y organista de la catedral. Opositaron los presbíteros fray Mauricio Alberni (*1812c; †1870c), organista de Granollers, y José Sábalo (organista del convento de las Magdalenas, donde también de joven lo fuera el propio Andreví) (*El áncora*, 11.07.1853, p. 163).

Y el 23.11.1853, entre siete y ocho de la tarde, falleció, a los 67 años de edad⁵⁰. Al parecer, “disfrutaba de buena salud”, plenamente dedicado a cultivar la música, pero:

⁵⁰ Esquelas y necrológicas en: *El áncora*, 25.11.1853, pp. 844-846; *Diario de Barcelona*, 24.11.1853; *La España*, 30.11.1853; o *El católico*, 30.11.1853. Y en la prensa francesa: *Journal des Débats politiques et littéraires*, 12.12.1853, s.p.; *Le Nouvelliste. Journal de Paris*, 17.12.1853, s.p.; Mr. Griffon: “Une larme à la mémoire du vénérable abbé Andreví”, [a la venta, al precio de 3 francos franceses, con número de catálogo 409, «Una lágrima en memoria del venerable presbítero Andreví»], en *Bibliographie de la France ou Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie*, et

[...] El martes comió en la casa de uno de sus íntimos amigos y apasionados, y por la noche asistió a la representación del «Fra Diavolo»⁵¹. En la mañana del siguiente día sintió una ligera incomodidad de la cual al pronto pareció quedar aliviado y pasó el día sin novedad, hasta que a primera hora de la noche le repitió la desazón, acompañada de una especie de desmayo, y falleció inesperadamente, habiéndosele administrado la Extremaunción. [...] El cadáver del Sr. Andreví será acompañado hasta el cementerio por gran número de artistas y de amigos y admiradores de su esclarecida reputación. [...] (*Diario de Barcelona*, 25.11.1853).

Su funeral se celebró dos días después, de cuerpo presente, en la iglesia de Ntra. Sra. de las Mercedes, reuniéndose el cortejo fúnebre en casa del finado, calle de Obradors número 4, segundo piso, de la parroquia de San Miguel, de Barcelona⁵²:

Ayer se verificaron los funerales y el entierro del difunto y distinguido compatriota R. D. Francisco Andreví. A las once de la mañana salió de la casa mortuoria el fúnebre cortejo dirigiéndose á la iglesia de la Merced, parroquia de San Miguel, de la cual era maestro de música el difunto. Un buen número de niños pobres de la Casa de Caridad, seguían el signo de redención que abría la marca, luego el féretro del cadáver cubierto con la insignias sacerdotales puesto sobre un modesto ataúd del que colgaban cuatro cintas negras sostenidas por los maestros compositores D. Mariano Obiols, D. Mariano Soriano Fuertes, D. Nicolás Manent y el R. D. Juan Quintana, maestro que había sido del difunto. En seguida iban los

des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique, XLIIIe année. París, chez Pillet ainé, libraire, 1854, cubierta y p. 752 ; y *Le Ménestrel, Journal Musique, Littérature, Modes et Théâtres*, 01.01.1854: “Trois d’entre ses ouvrages, un *Stabat*, un *Requiem* et un oratorio intitulé *Le Jugement dernier*, jouissent d’une grande célébrité en Espagne et même en Italie. Quelques heures avant sa mort, M. Andreví assisté à une représentation de *Fra-Diavolo*, d’Auber. Pendant le spectacle, il éprouva une légère défaillance: il se fit conduire en voiture chez lui, et, malgré les secours qui lui furent prodigués, il expira dans la nuit”. Incluso transcurridos varios meses, se reflejaba la fecha de su óbito en semanarios y un almanaque editados en París: *Le Ménestrel, Journal Hebdomadaire*, 08.01.1854, p. 4, apunte necrológico anual; Janin, 1855, p. 87.

⁵¹ Llama la atención que la presencia de un clérigo como Andreví en los teatros de ópera barceloneses se viera como cosa normal. Seguramente, el músico segarrés habría querido asistir al estreno en Barcelona de la obra de su colega y amigo, el compositor francés Daniel Auber, que había prologado su propio *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición* años antes, en París. En concreto, se trataba de la ópera cómica en tres actos, escrita en lengua francesa, *Fra Diavolo, ou L’hôtellerie de Terracine* (Fray Diablo, o la posada de Terracina), con libreto de Eugène Scribe, cuyo argumento sigue la vida del bandido napolitano Michele Pezza, alias «fra Diavolo» (el hermano Diablo), activo en el sur de Italia en 1800-1806. Esta ópera, se había estrenado en la «Salle Ventadour» de la *Opéra Comique* parisina el 28.01.1830, y en Barcelona, se había estrenado, pocos días antes, en el Gran Teatro del Liceo (el 11.11.1853). Sólo dos días después de su estreno barcelonés (y diez días antes de la muerte de nuestro biografiado), como nota curiosa, el *Diario de Barcelona* (13.11.1853) anunciaba en el Liceo la función prevista para aquel domingo 13, por la tarde, con “una «Sinfonía», y a continuación «El aplaudido drama en tres actos, precedido de un prólogo, titulado: Las obras del demonio; dirigido por el primer actor D. Leandro Lugar. En atención á la duración del drama, se concluirá con la Jota valenciana. — Entrada 2 rs. A las tres. Noche [...] La aplaudida ópera en 2 actos, cuyo título es: L’Elixir d’amore [...]»”. De modo que la noticia nos sitúa a Andreví asistiendo a funciones de ópera en el Liceo, y al tanto de los estrenos y novedades que llegaban a la península (Auber, Donizetti...).

⁵² Este mismo domicilio había constado tiempo atrás en la prensa local como punto de venta de sus propias composiciones musicales, al igual que otros establecimientos comerciales de la capital catalana, como la librería de Lluch (en la calle Libretería, 28), la librería de Bernareggi (en calle Ancha, 32) o Casa España (en calle Escudillers).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

monacillos de la escolanía de la Merced, discípulos de Andreví, vestido con el traje talar llevando hachas encendidas y tras de ellos la R. Comunidad de PPbres. de S. Miguel. Presidían el duelo los parientes, albaceas testamentarios del finado, a los cuales acompañaban muchos de sus amigos y profesores músicos, cerrando el acompañamiento la Banda de Música del Excmo. Ayuntamiento que durante la carrera tocaba marchas fúnebres. ... [?] detrás el coche fúnebre y muchos coches de respeto.

Al llegar á la iglesia que estaba tapizada de negro, fue colocado el féretro sobre otro mayor ataúd dispuesto al efecto y circuido de antorchas. Durante el oficio divino cantaron una bella misa de Réquiem y después un fúnebre responso, ambas piezas composiciones del maestro Andreví. Finidas las exequias y colocado de nuevo el féretro sobre el primer túmulo fue conducido con el mismo orden hasta fuera la puerta de Mar. Allí fue trasladado al coche fúnebre y conducido al Cementerio general al que le siguieron la mayor parte de los que iniciaban el duelo. Llegado a la mansión de los finados y antes de ser colocado a su última morada, fue abierto el féretro y a la vista del cadáver del apreciado maestro, el Sr. D. Antonio Fargas y Soler, pronunció el corto y sentido discurso que copiamos más abajo. Después de depositado en el nicho regresaron con elocuente silencio cuantos habían seguido el duelo, dando muestras del sentimiento que experimentaban con la pérdida de un artista, honra de la nación española.

La voluntad suprema de Dios ha llamado a sí al sacerdote modesto, al artista esclarecido, honor de nuestra patria. Si es doloroso para los deudos y amigos del Rdo. D. Francisco Andreví haber perdido a un pariente y amigo, bueno y apreciable, no es menos sensible para el arte músico el vacío que deja en él, el maestro sabio, el compositor laborioso y el artista eminente y hermano en Dios y en el arte. El maestro Andreví, que sólo fue sacerdote humilde pero respetable, hízose un lugar distinguido en España por los brillantes triunfos que alcanzó durante su larga carrera de compositor, la cual me propongo reseñar otro día. En este momento séame permitido manifestar tan sólo en nombre del arte musical, cuyos dignos representantes me están escuchando, que si Andreví a pesar de su vasto saber y relevante mérito de compositor sagrado, si no obstante de haber alcanzado en su juventud el puesto más honorífico de España para un maestro, al último tercio de su vida, a causa de las vicisitudes políticas, vióse precisado a aceptar, para atender a su subsistencia, otro puesto más humilde en el arte, bien que no indigno de él, su memoria será imperecedera entre sus compatriotas y su nombre, merecidamente respetado en España y fuera de ella, quedará consignada con caracteres indelebles en nuestros anales del arte y su historia la reserva una página digna de él.

Vosotros, jóvenes compositores, que os honráis con haber asistido a este triste y fúnebre acto, vosotros que llenos de fe artística y ambiciosos de gloria póstuma, marcháis por la honrosa senda tan brillantemente seguida por Andreví, no os desdeñéis de seguir sus huellas, y trabajando con la misma conciencia artística que el maestro a quien lloramos, y con el amor al arte que os distingue, haréis menos sensible su pérdida y sin duda llenaréis el vacío que hoy ha dejado el difunto.

Y pues como hombre y sacerdote se hizo respetable por su humildad y otras virtudes morales, es de esperar que el Supremo Juez le reserve un lugar en su gloria. Mientras tanto y para que pueda alcanzarle dirijamos a Dios nuestras oraciones derramemos una lágrima sobre

su féretro, y depongamos sobre su tumba una modesta corona, la corona del artista, y digamos todos de consuno: ¡En paz descanse en la tierra y ábrale sus puertas el Cielo!⁵³.

Dos años después, A. Fargas realizó un apunte biográfico sobre el músico catalán, que perfila mucho mejor la noticia de sus últimos días:

Entre sus últimas composiciones ha dejado dos obras póstumas, de las cuales la una es una misa de Santo y la otra de *Requiem*, y es de esperar que ambas serán oídas y ejecutadas más adelante. A pesar de su activo trabajo y del peso de los años, gozaba el maestro Andreví de una salud y robustez poco comunes a su edad; mas en la mañana del día 23 de noviembre de 1853 le acometió una pulmonía fulminante a la que sucumbió en pocas horas, dejando de existir por la tarde del mismo día, poco después de haber cumplido los 62 años y cuando estaba en vísperas de ser nombrado canónigo, cuya dignidad se le había prometido en justo premio de sus méritos y servicios. Nuestra patria ha perdido con la muerte de Andreví un maestro sabio, un compositor y artista eminente [...] (Fargas y Soler, 28.10.1855, p. 310).

Gracias a esa nota, sabemos que el maestro estaba a la espera de su promoción eclesiástica en la iglesia en que desarrollaba su actividad, y de sus últimas composiciones. Se afirmaba ahí que su fallecimiento se había producido a causa de una pulmonía; pero su partida de defunción, conservada en el Palacio Real de Madrid, declara (el 29.11.1853) que habría muerto de apoplejía, en lo que parece una mera cuestión de imprecisión médica de la época:

Que en uno de los libros custodiados en este archivo, en virtud de abitos se halla la siguiente partida: A los 23 de noviembre de 1853 falleció de paplegía a la edad de 67 años el Rector don Francisco Andreví, natural de Sanahuja, obispado de Urgell, hijo de Dot y de Maria Castellá. Hizo testamento en poder de don Cecilio López Fabra, notario público de Barcelona⁵⁴.

⁵³ Fue enterrado en el entonces conocido como “cementerio general de Barcelona” (también llamado “del Este”, “de Levante”, o más recientemente, “de Pueblo Nuevo” o “cementerio viejo”), ubicado fuera de las antiguas murallas de la ciudad, el cual se había abierto al público en 1819 (según planos del arquitecto italiano Antonio Ginesi), siendo luego —en 1849— ampliado, renovado y exornado por una junta administrativa encargada de regirlo, al frente de la cual se hallaba el alcalde de la ciudad. Era pues, en el momento del deceso de Francisco Andreví, un camposanto relativamente nuevo.

⁵⁴ Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 55. Al día siguiente, la bailía general del Real Patrimonio de Barcelona comunicaba oficialmente al intendente general de la Real Casa y Patrimonio la reciente defunción del maestro: “El día 23 del corriente falleció en esta ciudad el presbítero D. Francisco Javier Andreví, maestro jubilado de la Real Capilla de S. M., según consta por la adjunta partida de defunción, y a quien por Real Orden de 30 de Marzo de 1852 se mandó abonar por esta Baylía general la Jubilación de 2400 Reales anuales. Tengo el honor de ponerlo en conocimiento de V. E. con arreglo a lo dispuesto en la ordenanza general de la Real Casa y Patrimonio. Barcelona, 30 de Noviembre de 1853” (*Ibid.*, doc. 53). Tras la recepción del comunicado, la intendencia de la Casa Real notificó el deceso (el 14.12.1853) a la jefatura de la sección de contabilidad, finiquitando así la relación de Andreví con la Real Capilla.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA



Fig. 13, Fig. 14 y Fig. 15. Sillería de coro y órgano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Merced de Barcelona (1920), y dos viejas imágenes de su escolanía.

Se señalaba en este último caso –acaso ya advertido entonces en su salud, a pesar de que otras fuentes analizadas indicaban que se encontraba fuerte y bien– que había hecho testamento ante notario. Dicho testamento designaba sus albaceas, encargados de organizar su entierro; revocaba su anterior testamento dado en Madrid en 1834; dejaba limosnas para misas, ciertas cantidades de dinero a sus familiares... y establecía como heredera universal

(de sus “bienes, muebles e inmuebles habidos y por haber, derechos y cuanto pueda pertenecerme”) a su sobrina María Antonia Andreu Ferrer, que vivía con él en Barcelona⁵⁵.

Parece que, a pesar de su jubilación de la Real Casa recientemente reconocida, de su salario como maestro de capilla de la Mercè, y de su beneficio eclesiástico, habría pasado sus últimos años en un cierto estado de pobreza:

[...] aquel compositor genial que tantas obras compuso y de tanto mérito, que había prestado servicios tan valiosos al arte musical y que había disfrutado de excelentes colocaciones, pasó sus últimos años en la mayor indigencia⁵⁶.

Sus últimas voluntades señalaban lo siguiente:

[Margen: «Sacada copia con sello de Ylustres en 25 noviembre 1853 por haber fallecido el señor testador el 23. Doy fe. López [rubricado]»] En el nombre de Dios. Yo don Francisco Andreu presbítero Beneficiado de la Yglesia Parroquial de San Miguel Arcángel sita en la Merced de esta ciudad, natural de la Villa de Sanahuja, Diócesis de Urgel y vecino de la presente, hijo legítimo y natural de los consortes don Odon y doña María Castellá, difuntos, hallándose con perfecta salud, cabal juicio y buena memoria y a la edad de sesenta y cinco años, hago este testamento del que nombro albaceas y ejecutores a don Pablo Duat presbítero, señor Luciano Pasgues, Doctor don Miguel Guardiola presbítero y a don Francisco Tusquets hacendado, todos de esta vecindad, a los cuales o a la mayoría de ellos doy poder para cumplir lo que paso a ordenar.

Primeramente quiero que mis deudas sean satisfechas con toda brevedad.

El entierro y píos sufragios los dejo a disposición de dichos mis albaceas, a quienes encargo hagan celebrar en sufragio de mi alma y demás de mi obligación doscientas misas, dando el estipendio de ocho reales por cada una de ellas.

Dejo y lego a mi cuñada, Teresa Barceló, viuda de mi hermano Juan Andreu, a mis dos sobrinos Jayme y Odón Andreu, y a María Andreu, consorte de Salvador Grau, mil reales vellón a cada uno, pagaderos por una sola vez.

Si alguno de mis dichos legatarios no contentándose con el legado que sin obligación le hago en éste mi último testamento, incomodase o promoviere alguna cuestión o disputa a mi heredera o señores albaceas, quiero absolutamente que se le prive del legado, y que éste se reparta entre los otros legatarios pacíficos.

⁵⁵ Poco antes de morir, en octubre de 1853, Andreu había otorgado poderes al comerciante Tomás Cavero para que pudiera actuar en su nombre (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 1314/2, año 1853, fols. 104v.-105r.), quien sería igualmente autorizado, y con idéntica finalidad, por la sobrina del músico, una vez fallecido nuestro biografiado (Ibíd., año 1854, fols. 4r.-4v.). [Tal vez, el fallecimiento de su sobrina en Sanahuja al poco tiempo, motivara que buena parte de las partituras del maestro acabaran finalmente por recalar en Cervera...].

⁵⁶ Carta de Andreu al entonces maestro de capilla de Segorbe, Valeriano Lacruz Argente (*1811; †1885). Citado en: Perpiñán Artíguez, 1898. Puig i Ortiz, 1996, p. 93.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

De todos los restantes mis bienes, muebles e inmuebles habidos y por haber, derechos y cuanto pueda pertenecerme, instituyo y nombro heredera universal a mi sobrina María Antonia Andreví y Ferrer a sus voluntades.

Revoco cualquier otro testamento y especie de última voluntad hasta aquí hechos, y en especial el que otorgué en Madrid el día dos de agosto de mil ochocientos treinta y cuatro en poder del notario don Antonio Domínguez, queriendo que el presente a todos prevenga.

Hecho fue éste mi testamento en la ciudad de Barcelona, a treinta y uno de julio de mil ochocientos cincuenta y dos, estando presentes por testigos rogados por mí, don Jayme Soler y don Luis Riera, ambos de esta vecindad.

Y dicho señor testador, conocido del ynfraescrito notario, lo firma.

Francisco Andreví presbítero [rubricado]

Ante mí,

Cecilio López Fabra, notario [rubricado]⁵⁷.

No parece, por tanto, a juzgar por el contenido de su testamento, que hubiera transcurrido sus últimos años en indigencia alguna..., de donde pudiera desprenderse que lo manifestado en su propia carta mencionada no respondiera sino a la particular visión del mundo –propia de aquel tiempo– por parte de un eclesiástico convencido, que, acaso impelido a ello por su condición modélica como clérigo, debía ofrecer moralmente, casi en todo momento, una imagen social de humildad y pobreza.

En todo caso, sería Felipe Pedrell –muchos años después– quien iba a dar cumplida cuenta de su enterramiento, añadiendo un certero análisis a propósito de la huella que en el tiempo habría dejado el maestro de Sanaüja:

Fue enterrado en el nicho No 1979 cerca del Departamento primero del cementerio antiguo de Barcelona, hoy llamado del Este. El nicho no contiene lápida alguna. Sólo en el revocado hay un rótulo muy borroso que dice: «Propiedad de Doña María Antonia Andreví y Ferrer». [...] Este desamparo inspira a mi querido amigo Don Antonio Elías de Molins, conspicuo autor del *Diccionario bio-bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, las siguientes líneas: «Inexplicable abandono e incuria, tratándose de un compositor que goza en España, y en el extranjero de justa y merecida fama. Esperamos se repare este olvido por quien corresponde, y los restos de Andreví sean colocados en el panteón de hombres ilustres proyectado establecer en la que fue capilla de la derruida ciudadela. Andreví es una gloria

⁵⁷ *Arxiu Històric de Protocols de Barcelona*, 1314/2, año 1852, fols. 149-150. Reproducido en: Martínez Molés, 2015.

nacional, y su memoria debe ser honrada como él honró a su patria (Pedrell Sabaté, 1897, p. 71)⁵⁸.

Entre los muchos discípulos aventajados que tuvo Andreví durante su última etapa barcelonesa, hay que mencionar al menos a los celebrados Tiples primeros solistas de la capilla de la Mercè, el niño Antonio Borri, y Juan Agustí (capaz de alcanzar un Do de pecho perfectamente afinado), más tarde compositor, así como al luego asimismo compositor Manuel Borrell⁵⁹, junto a José Reventós Truch (*1840; †1916), Esteban Tusquets Maignon (*1831; †1876), o el más tarde pianista y compositor Jaime Biscarri Bossom de Saga (*1837; †1877). Este último, se perfeccionó con Andreví en Armonía y Contrapunto desde 1850, tras de lo cual se trasladó a París varios años después —ya fallecido su maestro, en 1864—, para continuar sus estudios, ciudad en la que trabó amistad con Rossini. Según parece, el músico de Pésaro le preguntó en una ocasión por diversos artistas españoles, “pero muy especial y particularmente por el maestro Andreví, de quien hizo grandes y espontáneos elogios” (Saldoni y Remendo, 1880, vol. 3, pp. 314-315 y 327).

Rossini conocía a Andreví, al menos, desde febrero del año 1831, cuando, siendo Andreví maestro de la Real Capilla de Fernando VII, el músico italiano —por entonces ya “jubilado” como compositor de óperas— visitó Madrid y dirigió una representación del *Barbero de Sevilla* en presencia del rey⁶⁰.

⁵⁸ Esta información se recogía también en: Elías de Molins, 1889, pp. 80-85. Lamentablemente, dicho nicho hoy día se haya reocupado; y no hay rastro de su paso por el cementerio en los actuales registros del mismo, por lo que, muy probablemente, sus restos acabarían yendo a parar a alguna de las fosas comunes del mencionado camposanto. No obstante, el Ayuntamiento de Barcelona puso su nombre a un pasaje de la ciudad, por acuerdo de la corporación municipal del 29.03.1922 (llamado hasta entonces pasaje Martí, por Andreu Martí i Milà, propietario de aquellos terrenos, situados en el barrio del “Campo del Arpa” del Clot, hoy perteneciente al distrito barcelonés de Sant Martí).

⁵⁹ Que fue quien le sucedió interinamente al frente de la capilla de música de la iglesia barcelonesa de la Mercè. Cfr.: *Diario de Barcelona*, 30.11.1853. Al cabo, sería propuesto y elegido por unanimidad el que estudiara como él con el padre Quintana, y su alumno, Bernardo Calvó Puig Capdevila (*1819; †1880), que había ejercido también como organista de Santa María del Pino (1842), y luego de Santa María del Mar, y de la catedral de Barcelona, hasta que pasó a suceder a Andreví al frente de la escolanía de la Mercè en 1853, donde permanecería hasta su muerte. Fue maestro y director de la Sociedad Filarmónica de Barcelona desde 1848 y abrió un negocio de alquiler y venta de pianos, ejerciendo además como crítico musical en el periódico barcelonés *El áncora*, donde firmaba como «Píndaro». Tuvo numerosos alumnos, editó un tratado de Solfeo, y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁶⁰ Téngase en cuenta la especial vinculación de Rossini con España, pues su esposa, la cantante Isabel Colbran —con quien se casara en 1822— era española. Su matrimonio duró hasta su separación legal en 1836, aunque la Colbran no falleciera hasta 1845 (Heilbron Ferrer, 1999; Heilbron Ferrer, 2000). En aquella misma visita a Madrid, además, Rossini frecuentó la mesa y tertulia del archidiácono y admirador del compositor y operista, Manuel Fernández Varela (*1772; †1834), quien le encargó entonces (con la intención de que rivalizara con el de Giovanni Battista Pergolesi y de conservar el autógrafo y la pluma que utilizara), que compusiera un *Stabat Mater*. Rossini, más cómodo en la composición de óperas bufas, se mostró reticente al principio, aunque luego cumplió con el encargo, debido a la gran amistad existente entre el archidiácono, y su propio protector, el banquero Alejandro Aguado (*1784; †1842), vizconde de Monte Ricco. Rossini exigió que la obra ni se vendiera ni se publicara, y que sólo se interpretara en representaciones privadas; y a cambio, Varela le obsequió con una tabaquera de oro encastrada en diamantes. Pero, con un Rossini poco inspirado (faltaban a la obra seis secciones), el trabajo, esperado para la Pascua de 1832, se demoró, de modo que el de Pésaro zanjó el asunto alegando una lumbalgia y pidiendo a Giovanni Tadolini (*1789; †1872), por entonces director musical del “Théâtre Italien” de París, que completara la obra, que finalmente se estrenó, en la iglesia del

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Un modelo, el rossiniano, que influyó largamente en nuestro protagonista a lo largo de los años. Ojalá que la música de este gran compositor, que desempeñó su trabajo para algunos de los templos más importantes de España, y aun para reyes y grandes personalidades del panorama internacional de su tiempo, pueda volver a escucharse, para solaz de muchos y recuperación de un patrimonio, y de un repertorio, al que reclama regresar por méritos propios.

DOCUMENTACIÓN

Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 53

Archivo General de Palacio, Expedientes Personales, Caja 92, Expediente 4, doc. 55

Archivo Histórico Nacional de Madrid (ES.28079, Colección Sanjurjo, Diversos-Colecciones, 8N.722.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 1314/2, año 1852, fols. 149-150.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 1314/2, año 1853, fols. 104v.-105r.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 1314/2, año 1854, fols. 4r.-4v.

BIBLIOGRAFÍA

Albert Torrellas, A. (Dir.). (1952). Andreví, Francisco. En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, vol. II, (p. 54). Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.

Arbour, R. (2003). *Dictionnaire des Femmes Libraires en France (1470-1870)*. Ginebra: Droz.

Argerich, M.; Castany, L. & Garganté, M. (eds.) (2003). *Francesc Andreví Castellà. Música Sanaijenc, 1786-1853. 150è Aniversari de la seva mort*, [edición conmemorativa de los

Convento de San Felipe del Real de Madrid (templo de monjes agustinos calzados destruido en 1838), el Viernes Santo de 1833. Sería mucho tiempo más tarde cuando, fallecido el comitente y circulando su obra con los añadidos ajenos, Rossini quitó los añadidos de su discípulo y amigo Tadolini, recomponiendo cuatro secciones para el estreno público y definitivo de su obra en la sala Ventadour (Teatro Italiano) de París el 07.01.1842 (cuando Andreví se hallaba precisamente en Burdeos). Editaron la obra del italiano los hermanos Marie-Pierre-Yves y Léon Escudier. Y su siguiente ejecución se puso en escena con enorme éxito en Bolonia, bajo la dirección de Gaetano Donizetti *Cfr.*: Osborne, 2007, pp. 327-329. Llamativamente, el *Stabat Mater* de Francisco Andreví, data también de hacia 1842 (como, asimismo, el *Stabat Mater* del discípulo de Andreví, Baltasar Saldoni, que se estrenó en la iglesia del Buen Retiro de Madrid, data de marzo de 1842, en una curiosísima coincidencia de fechas para la composición de este tipo de obras...). Saldoni y Remendo, 1856, p. 75.

actos de homenaje en el 150º aniversario de su muerte]. Sanaüja: Ajuntament de Sanaüja-Amics de la Música.

Audéon, H. (2001). Boucher, Alexandre-Jean. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., vol. 4. Oxford-Nueva York: Oxford University Press-Macmillan.

Ballús Casóлива, G. & Ezquerro Esteban, A. (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreu (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto.

Ballús Casóлива, G. & Ezquerro Esteban, A. (2019). Francisco Andreu (*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte I. Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 3-48.

Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique. XXIIIe année, (1844). París: chez Pillet aîné, imprimeur-libraire.

Boixareu, R. (Ed.) (1987-2005): *Rafael d'Amat i de Cortada i de Santjust, Baró de Maldà: Calaix de sastre (1769-1819)*, (11 vols). Sant Pol de Mar (Barcelona): Curial Edicions Catalanes.

Boletín Oficial de Madrid, 2417 (16.06.1849), p. 1.

Bourlignieux, G. (1985). Andreu, Francisco (A. y Castellar). En A. Basso (Dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. I Le Biografie (p. 95). Turín: UTET.

Casares Rodicio, E. (Ed.) (1986). *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles. (Legado Barbieri)*, vol. I. Madrid: Fundación Banco Exterior.

Cherubini, L. (1835). *Cours de Contrepoint et de Fugue*. París: Maurice Schlesinger.

Choron, A. & Fayolle, F. J. M. (1810). Boucher (Alexandre-Jean). En *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, vol. 1 (pp. 95-96). París: Valade.

Devriès, A. & Lesure, F. (1988). *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II. De 1820 à 1914*, vol. IV/2, (pp. 86-87). Ginebra: Minkoff, col. "Archives de l'édition musicale française".

Diario de Barcelona (27.03.1845).

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

Diario de Barcelona (13.11.1853).

Diario de Barcelona (24.11.1853).

Diario de Barcelona (25.11.1853).

Diario de Barcelona (30.11.1853).

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (02.02.1850), 33, p. 394.

El áncora, Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (09.06.1850), 160, p. 1000.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (30.08.1850), 242, pp. 965 y 976.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (25.12.1850), 359, pp. 368-369.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (26.01.1852), 756, pp. 402-403.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (13.02.1852), 774, p. 694.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (29.07.1852), 941, p. 464.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (17.03.1853), 1172, p. 1223.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (11.07.1853), 1287, p. 163.

El áncora. Diario religioso-social, económico-administrativo, literario, mercantil, de noticias y avisos
 (25.11.1853), 1424, pp. 844-846.

El católico (30.11.1853).

El Correo Nacional de Madrid, V/1460 (26.01.1842), sección “Noticias Filarmónicas”.

- Elías de Molins, A. (1889). Andreví, (D. Francisco). En *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Apuntes y datos*, vol. I (pp. 80-85). Barcelona: Imp. Fidel Giró.
- Elwart. A. A. É. (1839). *Petit Manuel d'Harmonie, d'Accompagnement, de la Basse chiffrée, de Réduction de la Partition au Piano, et de Transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la Basse ou un Accompagnement de Piano sous toute espèce de Mélodie*. París: Colombier.
- Elwart. A. A. É. (1840). *Le contrepoint et la fugue appliqués à la composition idéale*. París: Lemoine.
- Eslava y Elizondo, M. H. (Ed.) (1852-1860). *Lyra Sacro-Hispana. Gran Colección de Obras de Música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos* (10 vols). Madrid: M. Martín Salazar.
- Fargas y Soler, A. (28.10.1855). Biografía del reverendo Francisco Andreví. M. H., Eslava y Elizondo (Dir.), *Gaceta Musical de Madrid*, 39, pp. 309-310.
- Fernández de Latorre y Moreno, R. (2000). *Historia de la Música Militar de España*. Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Defensa.
- Fétis, F. J. (1824-1825). *Traité du contrepoint et de la fugue, contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles*. París: C.-M. Ozi & París: Troupenas.
- Fétis, F. J. (1829). *Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue*. París: Ignaz Pleyel.
- Fétis, F. J. (1837a). *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire, ou Traité méthodique de l'harmonie, des instruments, des voix et de tout ce qui est relatif à la composition, à la direction et à l'exécution de la musique*. París: Maurice Schlesinger, s.f. & París: Brandus et Cie.
- Fétis, F. J. (1837b). *Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les Écoles de Musique, particulièrement des écoles primaires*. París: Maurice Schlesinger.
- Fétis, F. J. (1840). *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*. París: Bourgogne et Martinet.
- Fétis, F. J. (1844). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art*. París: Schlesinger.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

- Heilbron Ferrer, M. (1999). *Isabella Colbran: un soprano spagnolo nella sfera di Gioachino Rossini*. (Tesis Doctoral). Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Heilbron Ferrer, M. (2000). Isabel Colbran, una soprano española en el mundo de Rossini. *Anuario Musical*, 55, pp. 155-197.
- Herluison, H. T. M. & Leroy, P. P. (1905). III. Le violoniste Alexandre Boucher. En *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. Salle de l'hémicycle, à l'École Nationale des Beaux-Arts. Du 13 au 17 Juin 1905. Vingt-Neuvième Session* (pp. 249-268). París: Bureau de l'Enseignement et des Manufactures Nationales, Sous-Secrétariat d'État des Beaux-Arts, Ministère de l'Instruction Publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Typographie Plon-Nourrit et Cie.
- Isusi Fagoaga, R. (2013). El patrimonio musical en los museos valencianos: la dispersión de unos materiales poco conocidos. *Archivo de Arte Valenciano*, 94, pp. 203-212.
- Janin, J. G. (1855). *Almanach de la Littérature du Théâtre et des Beaux-Arts*. París: Pagnerre Libraire-Éditeur.
- Journal des Débats politiques et littéraires* (12.12.1853).
- La actualidad*, I/254 (16.10.1852).
- Lacál de Bracho, L. (1899). Andreví, Francisco. En *Diccionario de la Música Técnico, Histórico, Bio-Bibliográfico*, (p. 18). Madrid: Establecimiento Tipográfico San Francisco de Sales.
- Lacou, V. (1991-1992). *L'oeuvre musicale de Francisco Andreví composée en France*. (Tesis de "Maîtrise"). París: Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).
- La España* (17.02.1850), III/571, p. 2.
- La España* (30.11.1853).
- La España Musical*, I/17 (03.05.1866), p. 70.
- La Iberia Musical, Periódico Filarmónico de Madrid. Semanario de los artistas, de las sociedades y de los teatros. Dirigido por una sociedad de profesores*, I/4 (23.01.1842), p. 15, sección "Crónica Nacional".
- Le Ménestrel. Journal. Musique, Littérature, Modes et Théâtres*, Seizième année/10 (04.02.1849), p. 4.

- Le Ménestrel, Journal Musique, Littérature, Modes et Théâtres* (01.01.1854).
- Le Ménestrel, Journal Hebdomadaire* (08.01.1854), 424, XXI/6, p. 4.
- Le Nouvelliste. Journal de Paris* (17.12.1853), s.p.
- Martínez Moles, V. (2015). *Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.
- Osborne, R. (2007). *Rossini: his life and works*. Nueva York: Oxford University Press.
- Osuna Lucena, M. I. (1997). La música en Sevilla durante 1850-1860. *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 505-520.
- Otero Nieto, I. (2008). La Sevilla del Novecientos. Estampas de la música religiosa. En I. de León Borrero -marquesa de méritos- (Dir.), *Temas de Estética y Arte*. XXII (pp. 163 y 167). Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Pedrell Sabaté, F. (1897). Andreví, Francisco. En *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles*, I (p. 71). Barcelona: Víctor Berdós.
- Perpiñán Artíguez, J. (1898). Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe. En F. Pedrell Sabaté (Dir.), *La música religiosa en España. Boletín Mensual*, 27-28. Madrid: Imprenta y Litografía de la Viuda e Hijos de Terceño.
- Puig i Ortiz, X. (1996). Francisco Andreví i Castellà (Sanaüja 1786-Barcelona 1853), músic segarrenç. *Miscel·lània Cerverina*, 10, pp. 71-96.
- Randier, F. (1922). Les orgues et les organistes de l'église primatiale Saint-André de Bordeaux. *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, XV/3, pp. 158-169.
- Randier, F. (1927). *Les orgues et les organistes de l'église primatiale Saint-André de Bordeaux du XV^e siècle à nos jours*. Burdeos: Imprimerie J. Rièrè.
- Reicha, A. J. (1814). *Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante: le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques, gravés sur 77 planches*. Paris: Imprimerie de J. L. Scherff.
- Reicha, A. J. (1818). *Cours de Composition Musicale, ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*. Paris: Gambaro.

FRANCISCO ANDREVÍ (*1786; †1853) ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: COMPOSICIÓN MUSICAL E
 IMPLICACIONES SOCIALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.
 PARTE II. A AMBOS LADOS DEL PIRINEO. BURDEOS, PARÍS Y BARCELONA

- Reicha, A. J. (1824). *Traité de Haute Composition Musicale I et II, faisant suite au Cours d'Harmonie Pratique et au Traité de Mélodie* (2 vols). París: Zetter et Cie.
- Reicha, A. J. (1832). *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition oder Ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie, (den Generalbaß), die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyl*, 4 vols. (Trad. Carl Czerny). Viena: Anton Diabelli. (Original en francés, 1824).
- Reicha, A. J. (1833). *L'art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale* (4 vols.). París: Aristide Farrenc.
- Reicha, A. J. (1842). *Die Kunst der dramatischen Composition, oder vollständiges Lehrbuch der Vocal Tonsatzkunst in 6 Büchern*. (Trad. Carl Czerny). Viena: Anton Diabelli. (Original en francés, 1833).
- Riemann, H. (1882). Andrevi, Francisco. En *Riemann Musik Lexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882 & (1959) A. Einstein (Ed.), *Riemann Musik Lexikon*, vol. I. Personenteil. Maguncia: B. Schott's Sohne.
- Salas Villar, G. (2000). Masarnau Fernández, Santiago de. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7 (pp. 323-331). Madrid: SGAE.
- Saldoni y Remendo. B. (1856). *Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día; con un catálogo de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, ya también de los que más se han distinguido en la música*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Saldoni y Remendo, B. (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III (pp. 314-315 y 327). Madrid: Imprenta Antonio Pérez Dubrull.
- Sancho García, M. (2007). *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, col. "Compendium Musicae".
- Sobrino Sánchez, R. (2001). Piqué Cerveró, José María. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (p. 822). Madrid: SGAE.

- Soriano-Fuertes y Piqueras, M. (1845). *Discurso inaugural para la apertura de la cátedra de Música del Liceo Artístico y Literario de Córdoba*. Córdoba: Establecimiento Tipográfico de García y Mante.
- Subirá Puig, J. (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- Subirá Puig, J. (1965). Pretéritos músicos hispánicos. *Academia (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*, 21, pp. 15-56.
- Valls Satorres, J. M. (setembre-octubre 2008). Antonio Gasola, pionero del saxofón en España. *Música i poble* [Valencia, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana], 150, p. 41.
- Vega, V. (1959). *Diccionario ilustrado de rarezas, inverosimilitudes y curiosidades*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Virúes y Espínola, J. J. (1831). *La Geneuphonía o Generación de la bien sonancia música*. Madrid: Imprenta Real.
- Zimmerman, P. J. G. (1837). *Traité d'Harmonie, du Contrepoint et de la Fugue. La Composition appliquée à l'orchestre et au théâtre: ouvrage composé pour le Conservatoire de Paris*. París: Troupenas.

Fecha de recepción: 04/07/2019

Fecha de aceptación: 24/10/2019