

“Del canto llano a la ópera italiana”: el verso orquestal en España entre c. 1780 y c. 1840

“From plainchant to Italian opera”: the orchestral verse in Spain between c. 1780 and c. 1840

Héctor Eulogio Santos Conde

Conservatorio Superior de Música de A Coruña

hectorsantosconde@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9954-7652>

RESUMEN

La composición de versos orquestales tuvo un modesto pero significativo arraigo en las catedrales españolas durante las décadas finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, como evidencian las 51 fuentes con 93 composiciones localizadas en ocho instituciones. En este texto analizo, primeramente, en qué momentos ceremoniales de la liturgia catedralicia podían interpretarse este tipo de piezas. Asimismo, ofrezco una aproximación a los distintos recursos empleados para componer estas obras: desde la integración del canto llano como *cantus firmus*, pasando por el uso de procedimientos característicos de géneros instrumentales como el concierto para solista, hasta la adaptación de números extraídos de óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX. Por último, este estudio pretende situar este género en un contexto internacional más amplio, mediante la comparación de los versos orquestales españoles con sus homólogos mexicanos.

Palabras clave: verso orquestal, catedrales españolas, canto llano, ópera italiana, Gioachino Rossini.



ABSTRACT

The composition of orchestral verses had a modest but significant development in Spanish cathedrals during the final decades of the 18th century and the first half of the 19th, as evidenced by 51 sources with 93 compositions located in eight institutions. In this manuscript I analyze, firstly, in which services of the cathedral liturgy this type of pieces could be performed. Additionally, I focus on the different resources utilized to compose these works: from the integration of plainchant as cantus firmus, and the use of characteristic procedures of instrumental genres such as the solo concerto, to the arrange of arias or ensembles extracted from Italian operas dated at the first half of the 19th century. Finally, this study aims to place this genre in a broader international context, by comparing Spanish orchestral verses with their Mexican counterparts.

Key Words: orchestral verse, Spanish cathedrals, plainchant, Italian opera, Gioachino Rossini.

Santos Conde, H. E. (2022). “Del canto llano a la ópera italiana”: el verso orquestal en España entre c. 1780 y c. 1840. *Cuadernos de Investigación Musical*, (16), pp. 50-92.

1. INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS ESTUDIADO

Según indica el *New Grove* (2001), el término “verso” hace referencia a una “short, possibly improvised, organ piece used in place of a verse of a hymn, psalm, canticle or other liturgical item from the Mass or Office”. Esta cita confirma que este género se asociaba tradicionalmente a la literatura organística, aunque, como se comprobará a lo largo de este texto, esto no fue siempre así, al menos en España e Hispanoamérica. Además, revela la naturaleza de este tipo de piezas y la función que cumplían en la liturgia: eran de extensión breve, en muchos casos improvisadas, y se utilizaban para alternar la sonoridad del instrumento con la del canto¹. Como se ha demostrado en diversas investigaciones, los conjuntos instrumentales tuvieron un notable protagonismo en las ceremonias catedralicias a finales del siglo XVIII y principios del XIX: no solo actuaban como acompañamiento en las obras vocales, sino también tocaban de manera autónoma e independiente en determinados momentos de la liturgia en las principales festividades del año (Garbayo, 1995, pp. 26-52, 2002, 2008; Santos, 2019, pp. 129-167). Las funciones que tradicionalmente había desempeñado el órgano se hallaban, en algunos casos, suplantadas por los *ensembles*

¹ Miguel Ángel Marín (2014) resume la práctica de alternar el órgano con el canto de la siguiente manera: “La función práctica del órgano aquí es introducir variedad en la ejecución, proporcionar descanso a los cantores y asegurar el tono correcto” (p. 163).

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

instrumentales catedralicios (Garbayo, 2002, p. 218)². Esta práctica explica la composición de una nueva tipología de versos: los versos orquestales. Este género fue cultivado intensamente en México, donde se preservan numerosas colecciones compuestas por distintos autores (Rincón, 2016, pp. XIX-XXII, 345-361). Al menos en ocho catedrales españolas también se encuentran obras creadas por músicos locales que se adscriben a esta variante orquestal: Segovia, Zaragoza, Badajoz, Calahorra (La Rioja), León, Las Palmas de Gran Canaria, Huesca y Segorbe (Castellón).

En este texto presentaré y analizaré el repertorio de versos orquestales, fechado aproximadamente entre 1780 y 1845, que se encuentra conservado en las catedrales mencionadas previamente. En concreto, abordaré las dos cuestiones siguientes. Por un lado, examinaré en qué festividades, ceremonias y momentos específicos de la liturgia se interpretaban estos versos. En varios casos, las propias fuentes musicales revelan cuándo tenía lugar esta práctica. Por otro, analizaré los procedimientos compositivos utilizados en estas obras, que oscilan entre la pervivencia e integración explícita del canto llano y la influencia de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, pasando por el influjo del género instrumental “concierto”.

Mientras que el verso organístico ha sido objeto de algunas ediciones musicales, los versos orquestales apenas han recibido atención por parte de los investigadores, al menos en España. Esta ausencia de trabajos se debe principalmente a dos causas: la conservación de pocas fuentes de esta última tipología de versos, unido al mayor interés que ha despertado tradicionalmente la música compuesta para órgano, así como la idea de que estas composiciones no poseen una autonomía musical propia y presentan una escasa pretensión estética³. En el ámbito español solo he localizado una edición sobre el repertorio de versos instrumentales y orquestales que se encuentra conservado en las dos principales instituciones eclesiásticas de Zaragoza: la Catedral del Salvador y la Basílica de El Pilar (Ezquerro, 2004).

En México se encuentra más bibliografía sobre este género, comenzando con un texto pionero de Karl Bellinghausen (Bellinghausen, 1992; Capistrán, 2019; Rincón, 2014; Rincón, 2018a; Rincón 2018b; Roubina, 2004; Serrano, 2001). Recientemente se ha defendido una tesis doctoral que aborda de manera central este género instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII y prácticamente todo el siglo XIX (Rincón, 2016). Aunque este estudio se centra en las fuentes conservadas en la Catedral Metropolitana de México (Rincón, 2016, pp. XIX-XXII), también recoge los repertorios conservados en las catedrales de Puebla, Guadalajara, Durango, San Cristóbal de las Casas y Morelia y en la Basílica de Guadalupe (Rincón, 2016, pp. 345-361). Como afirma Jazmín Rincón, autora de esta tesis, los versos

² Es preciso mencionar que, al menos desde el siglo XVI, existe abundante constancia documental que corrobora tanto la participación de los conjuntos instrumentales (coplas de ministriles) en determinadas ceremonias litúrgicas como la conservación de algunos repertorios enmarcados dentro del género “verso” destinados para estos *ensembles*. Véanse: Vilar, 1991, pp. 111-153; Kreitner, 2003, pp. 41-62; Ruiz, 2004, pp. 210-221; Garbayo, 2008, pp. 343-355; López-Calo, 2012, pp. 289-310, 411-433; Marín, 2013, pp. 9-19; Marín, Sánchez, Gutiérrez, & Jiménez, 2017, pp. 51-96.

³ Miguel Ángel Marín (2014) destaca esta última idea cuando menciona la importancia e influencia del contexto interpretativo a la hora de analizar los versos organísticos: “Solo comprendiendo el lugar y la función de ciertos géneros es posible reconocer su importancia histórica, como ilustra emblemáticamente el verso, cuya ausencia de autonomía musical y escasa pretensión estética podría llevar erróneamente a excluirlo de la historia de la música como ya lo ha sido de nuestra cultura concertística actual” (p. 164).

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

para conjuntos instrumentales llegaron a instituirse como una tradición local novohispana a finales del siglo XVIII y principios del XIX, consolidándose durante esta última centuria (Rincón, 2018a, pp. 201-202).

Como cabe esperar, en España, el verso orquestal es un género vinculado a las catedrales, ya que las fuentes conocidas hasta el momento fueron compuestas por músicos al servicio de estas instituciones. De este modo, el término “verso” se utiliza siempre para referirse a obras instrumentales cuyo origen y uso tuvo lugar en entornos religiosos. Por el momento no es posible asociar la etiqueta “verso” a un planteamiento formal concreto, a diferencia de otras palabras utilizadas para designar composiciones instrumentales, como “sonata” o “rondó”. La heterogénea procedencia de las fuentes que contienen estos versos orquestales revela que la práctica de componerlos e interpretarlos tuvo relativa difusión por distintos entornos catedralicios españoles entre las dos últimas décadas del siglo XVIII y la segunda mitad del siglo XIX, aunque en una proporción mucho más modesta que en México. A diferencia de este último contexto geográfico, los versos orquestales españoles no se diseminaron por distintas instituciones, conservándose únicamente en las catedrales donde se compusieron⁴. Un repaso a los catálogos catedralicios publicados ha permitido encontrar, en ocho catedrales, un total de 51 fuentes con 93 composiciones de catorce autores (entre ellas quince piezas atribuidas a cinco músicos y otras quince anónimas)⁵. Sin embargo, la conservación de estas fuentes musicales no implica necesariamente que estas ocho instituciones fueran las únicas donde se cultivara este género. Los casos de las catedrales de Palencia, Plasencia (Cáceres), Córdoba y Málaga atestiguan la existencia de esta misma práctica en otras instituciones, aunque en ellas no se preserven actualmente materiales musicales que contengan versos (Santos, 2019, pp. 159-160, 169-170, 228-229)⁶. Para una descripción pormenorizada del repertorio conservado véase la tabla nº 5 en el anexo.

⁴ La ausencia de difusión de los versos orquestales en España es ajena completamente al contexto mexicano. Jazmín Rincón (2014) explica la exitosa diseminación de este tipo de piezas entre diversas instituciones religiosas mexicanas de la siguiente manera: “Al estar al servicio del ritual, los versos respondían a la práctica de las celebraciones litúrgicas, lo cual explica el fenómeno de que los manuscritos hayan circulado tan exitosamente por diversas catedrales e iglesias menores, así como que se hayan añadido o quitado con posterioridad partes de instrumentos que la Catedral iba adquiriendo o que otras iglesias no tenían” (p. 114).

⁵ El corpus de versos conservado en la Basílica de El Pilar y la Catedral del Salvador de Zaragoza, dieciocho manuscritos con diecinueve obras (una con dos versiones distintas), no se describirá en este estudio, debido a que ya ha sido editado y analizado previamente por Antonio Ezquerro.

⁶ Además, en otras instituciones religiosas no catedralicias también se conservan colecciones de versos para conjuntos instrumentales. Así, por ejemplo, en la Colegiata (actual Concatedral) de San Pedro en Soria se han localizado tres juegos (con un total de ocho composiciones) destinados para las procesiones de las principales festividades del año litúrgico (Santos, 2020, pp. 71-72). Por su parte, en el Archivo Comarcal de la Segarra, en Cervera (Lérida), se ha preservado una colección manuscrita (caja 27/7) que contiene dieciocho versos destinados para cuarteto o quinteto de cuerda (con dos violas). Lo más interesante de este juego, procedente probablemente de la antigua iglesia parroquial de Cervera, es que evidencia la recepción de música instrumental europea, ya que los versos están basados en obras de Angelo Maria Benincori (nº 1 a 7), Ferdinand Dufresne (nº 8), Leopold Aimon (nº 9 a 12), Wolfgang Amadeus Mozart (nº 13 a 17) e Ignace Pleyel (nº 18). Otro caso que confirma la adaptación de música europea en el formato “verso” lo ejemplifica una colección arreglada para cuarteto titulada “Siete versos extraídos del Stabat Mater del Maestro Haydn”, la cual se encuentra conservada en la Basílica de Santa María del Pi (sig. M 1167.2). Agradezco a Lluís Bertran que me haya facilitado información sobre estas dos últimas fuentes.

2. FUNCIONES EN LA LITURGIA Y PRÁCTICA INTERPRETATIVA

¿En qué festividades, ceremonias y momentos litúrgicos se integraban estos versos orquestales? Diversas indicaciones incluidas en las fuentes permiten documentar cuándo tenía lugar esta práctica. Las fiestas donde se interpretaban estas piezas eran siempre las que tenían categoría de primera clase: los manuscritos mencionan explícitamente el día de Navidad y el de la Ascensión del Señor. Las ceremonias específicas donde se integraban estos versos eran, preferentemente, las horas canónicas: en concreto, se indican prima, nona y vísperas. Según afirma Jazmín Rincón (2016), los juegos que contienen versos orquestales conservados en México también hacen referencia a las ceremonias para las que estaban destinados: “Los manuscritos de versos para instrumentos sobrevivientes especifican las horas canónicas para los que fueron compuestos, las cuales son: maitines, tercia y vísperas, así como también laudes, sexta y nona, aunque raramente” (p. 12). La función que cumplían estas composiciones y los momentos concretos donde se interpretaban variaban en cada catedral, como se comprobará a lo largo de este apartado.

Los títulos de las colecciones de Manuel Laguía y Bonifacio Manzano, conservadas en la Catedral de Segovia (véase tabla nº 5 en el anexo, números 2/8-14 y 3/15-21), mencionan de manera explícita en qué momento ceremonial se tocaban estos versos: segundo salmo de vísperas de primera clase. El segundo salmo de vísperas correspondiente a las principales festividades del año litúrgico es el *Confitebor tibi* (nº 110). Este salmo consta de diez versículos más la doxología final (*Gloria Patri*). Pero ¿cómo se integraban estos versos en dicho salmo? El verso nº 7 del juego compuesto por el maestro de capilla Pedro Antonio Compta (1/7) aporta información esencial para proponer una posible reconstrucción. Dicho verso presenta la indicación *Sicut erat*, que son las palabras iniciales del versículo final de la doxología. Esta indicación confirma que este verso orquestal se interpretaba en lugar de este versículo. El término “Final” que incluyen las colecciones de los maestros Laguía y Manzano para el último verso orquestal también sugiere esta posibilidad. No obstante, este verso final podía ser interpretado tras la entonación del *Sicut erat*, ya que, como indica Bernadette Nelson, numerosas fuentes normativas prohibían el uso del órgano en determinados versículos, entre los que se encuentran los pertenecientes a la doxología (Nelson, 1994, p. 240). Para comenzar la alternancia, Jazmín Rincón, al integrar dos juegos de versos compuestos por Ignacio Jerusalem (1707-1769) en el salmo 112 *Laudate, pueri, Dominum*, propone el primer verso orquestal en sustitución del segundo versículo del salmo y la doxología interpretada íntegramente por los cantores (Rincón, 2016, pp. 328-332, 333-344). Sin embargo, la interpretación de versos instrumentales antes del primer versículo del salmo es defendida por Bernadette Nelson: “the introduction to a psalm or canticle sequence itself would probably require a verset based on the appropriate psalm tone” (Nelson, 1994, p. 241). Siguiendo esta segunda posibilidad, estos versos orquestales segovianos podían integrarse en la liturgia de la siguiente manera:

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

Salmo 110 <i>Confitebor tibi</i>	Música orquestal
<i>Antífona.</i> Variable según la festividad	
	Verso orquestal nº 1
110:1 Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo: * in consilio justorum, et congregatione.	
[110:2 Magna opera Dómini: * exquisita in omnes voluntates ejus]	Verso orquestal nº 2
110:3 Confessio et magnificentia opus ejus: * et justitia ejus manet in sæculum sæculi.	
[110:4 Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus: * escam dedit timentibus se]	Verso orquestal nº 3
110:5 Memor erit in sæculum testamenti sui: * virtutem operum suorum annuntiabit populo suo	
[110:6 Ut det illis hereditatem gentium: * opera manuum ejus veritas, et judicium]	Verso orquestal nº 4
110:7 Fidelia omnia mandata ejus: confirmata in sæculum sæculi, * facta in veritate et æquitate.	
[110:8 Redemptionem misit populo suo: * mandavit in æternum testamentum suum]	Verso orquestal nº 5
110:9 (fit reverentia) Sanctum, et terribile nomen ejus: * initium sapientiæ timor Domini.	
[110:10 Intellectus bonus omnibus facientibus eum: * laudatio ejus manet in sæculum sæculi]	Verso orquestal nº 6
V. Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.	
[R. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in sæcula sæculorum. Amen]	Primera posibilidad. Verso orquestal nº 7
	Segunda posibilidad. Verso orquestal nº 7
<i>Antífona.</i> Variable según la festividad	

Tabla 1: Reconstrucción hipotética de la interpretación del salmo 110 *Confitebor tibi* en las vísperas de primera clase de la Catedral de Segovia⁷. (Elaboración propia).

El formato de conservación de los dieciocho versos localizados en la Catedral de Badajoz (4/22-27, 5/28-33 y 6/34-39) —compuestos por el maestro de capilla Francisco de Paula Trujillo (activo entre 1790 y 1837)— también sugiere, en sintonía con los juegos segovianos, su interpretación siguiendo una práctica *alternatim*, ya que se agrupan respectivamente en tres colecciones de seis versos y cada una de ellas se concibe en una única tonalidad (dos en Sol Mayor y la restante en Fa Mayor). Pero a diferencia de la institución anterior, estas piezas preservadas en la catedral pacense —denominadas en las portadas como “canciones”⁸, pero identificadas individualmente como “versos”— pueden conectarse

⁷ Los versículos del salmo sustituidos por versos orquestales se distinguen mediante distinto color (rojo) y un menor tamaño de la fuente, así como por su inclusión entre corchetes.

⁸ Desde mediados del siglo XVI, se han localizado numerosas referencias de repertorios destinados para los conjuntos de ministriles, los cuales aparecen denominados como “canciones”, en diversas instituciones religiosas españolas: entre otras, las catedrales de Santiago de Compostela (1558, 1561, 1599), Sevilla (1571),

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

preferentemente con las misas, como evidencia una frase incluida tras el sexto y último verso del juego escrito en Fa Mayor [5/33], fechado en 1806: “Acavado el Gloria se repite este verso desde el Alleg^o”. Esta indicación hace referencia al momento preciso en el que se tenía que volver a tocar el último verso, lo que implica necesariamente su interpretación antes del *Gloria*. Por tanto, esta referencia posibilita la integración de estas composiciones en alternancia con los versículos del *Kyrie*⁹. Si se considera que estas obras se tocaban según el orden en el que aparecen copiadas y se siguen las pautas mencionadas en el caso segoviano —primer y último verso ubicados como preludeo y cierre de la sección y el resto sustituyendo a los versículos pares—, es posible plantear la siguiente reconstrucción:

Secciones del ordinario de la misa	Música orquestal
<i>Kyrie</i>	
	Verso orquestal n° 1
Kyrie eleison	
[Kyrie eleison]	Verso orquestal n° 2
Kyrie eleison	
[Christe eleison]	Verso orquestal n° 3
Christe eleison	
[Christe eleison]	Verso orquestal n° 4
Kyrie eleison	
[Kyrie eleison]	Verso orquestal n° 5
Kyrie eleison	
	Verso orquestal n° 6
<i>Gloria</i>	
	Repetición total o parcial del verso orquestal n° 6

Tabla 2: Reconstrucción hipotética de la interpretación de los versos orquestales conservados en la Catedral de Badajoz durante las misas. (Elaboración propia).

Toledo (1594), Sigüenza (1615), Cuenca (1633) y la Colegiata de Lerma (1609). Véanse: Ruiz, 2004, pp. 218, 233-237; López-Calo, 2012, pp. 294-295. Andrés Lorente también emplea esta nomenclatura en su tratado *El porque de la música*, vinculando explícitamente las canciones con las coplas de ministriles y mencionando las misas, concretamente los ofertorios, como uno de los momentos litúrgicos donde podían integrarse este tipo de composiciones: “[...] Advirtiéndolo que esta Composición de a Quatro, con todas las demas que dexamos anotades por Exemplos, podran servir, para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus Instrumentos, usando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otras ocasiones” (Lorente, 1672, p. 618) [Resaltado en cursiva por el autor]. A mediados del siglo XVIII es preciso mencionar la colección de canciones compuestas por el maestro de capilla Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) para uso de los ministriles de la Catedral de Palencia (1751). Esta colección se encuentra parcialmente editada por Miguel Querol (Querol, 1973) y grabada por Àngel Recasens y la Grande Chapelle (Recasens, 2006).

⁹ A pesar de la lejanía cronológica, un edicto capitular procedente de la Catedral de Santiago de Compostela, fechado en enero de 1561, ya mencionaba que los ministriles interpretaban canciones durante esta sección del ordinario de la misa, aunque se da a entender que era una práctica que debía erradicarse: “[...] así mesmo, porque estamos informados que tañen diversas canciones en el oficio divino, a los chiries, chiries y así por semejante y que sólo a la ofrenda y al alzar del Santísimo Sacramento, puedan tañer algún motete decente o cosa eclesiástica y así mesmo a las salves tañan salve, salvo a la postre puedan tañer lo que les pareciere, con que sea cosa honesta y por ser cosa muy mirada y ver cumple al ornato del oficio divino, así lo mandaron y se notifique a los sobredichos y lo guarden y cumplan, so la pena en este auto dada”. E-SC, Libro de actas capitulares 16º, fol. 98, 18 de enero de 1561. Citado en López-Calo, 2012, p. 295 [Resaltado en cursiva por el autor].

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

En la Catedral de Palencia, un edicto capitular de mayo de 1788 confirma la existencia de la práctica *alternatim* entre las voces y los instrumentos durante las vísperas y la nona del día de la Ascensión:

Se propuso la falta que hicieron algunos músicos [= cantores] en las vísperas solemnes de la Ascensión y en la nona que se canta de 12 a 1, “por no cantar aquellos versículos que les corresponde y dejar de su plan o por el órgano o ministriles con sus instrumentos, todo contrario a la práctica que se ha observado en esta santa iglesia” (Volumen de 1787 y 1788, fol. 71, 2 de mayo de 1788. Citado en López-Calo, 1980, p. 247).

Este documento confirma que los cantores incumplían una de las tareas que tenían encomendadas —cantar los salmos o himnos en su totalidad—, permitiendo la participación independiente de los conjuntos instrumentales o del órgano durante determinados versículos. La práctica de alternar voces con instrumentos solos durante las vísperas de las principales festividades siguió realizándose en la catedral palentina hasta, al menos, finales del siglo XVIII. Como revela un edicto de enero de 1799, algunos miembros del cabildo se quejaron porque

es abuso el que los instrumentos toquen solos supliendo algunos versículos en las vísperas de 1ª clase; así lo estimó el Cabildo, y en su consecuencia acordó que en lo sucesivo no toquen solos los instrumentos, sino que los músicos de voz canten todo el salmo alternando respectivamente a disposición del maestro de capilla (Volumen de 1799 a 1801, fol. 4v, 7 de enero de 1799. Citado en López-Calo, 1980, p. 280).

En esta ocasión, el cabildo prohibió la participación independiente de los instrumentistas, encargando a los cantores la interpretación de los salmos en su totalidad. La documentación posterior no vuelve a mencionar la inclusión de los instrumentos en estas ceremonias, lo que permite suponer que esta práctica, considerada un abuso por el cabildo, fue definitivamente desterrada de la catedral palentina.

Una situación similar es denunciada en un informe capitular de 1810 procedente de la Catedral de Córdoba¹⁰. El canto del *Te Deum* durante las procesiones que se realizaban fuera del recinto de la catedral no se realizaba conforme a las rúbricas tradicionales. Los músicos de voz no cantaban los versos que les correspondían, siendo sustituidos por los instrumentistas:

¹⁰ E-C, Actas capitulares, volumen 100, *sábado 1 de diciembre de 1810, Sobre los abusos que se producen en el canto durante las procesiones*. Citado en Bedmar, 2009, pp. 595-597.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

Otro abuso se ha introducido en el canto del Te Deum, que se dice en las mismas procesiones y es no cantarse nada por la Capilla ni por nadie, quando toca el verso de la música [polifonía]: los instrumentos solos son los que suplen, y el citado himno por consiguiente se dice ó canta a medias (citado en Bedmar, 2009, p. 596).

Cuando este himno se cantaba dentro de la iglesia, el órgano reemplazaba a los cantores durante el segundo versículo (¿también en el resto de los versículos pares?), pero una voz lo decía en alto para que dicho cántico no quedara incompleto: “Es verdad, que quando se canta el Te Deum en el coro [¿ubicados?] en el órgano, no se canta el 2º [¿versículo?], que tocar [sic: toca] éste; pero hay una voz, que lo dice en alto [el versículo], y suple por el coro” (citado en Bedmar, 2009, pp. 596-597). Sin embargo, esto último no ocurría en las procesiones externas. Finalmente, el cabildo, en sintonía con la medida adoptada en Palencia, decidió suprimir la participación de los instrumentistas en lugar de los cantores, puesto que la consideraba un abuso, y ordenó al maestro de capilla que compusiera “una música sencilla para los versos del Te Deum que corresponden a la Capilla [polifonía] en su alternación con la veintena [canto llano]” (citado en Bedmar, 2009, p. 597).

La hora nona de la festividad de la Ascensión del Señor —fiesta movable que tenía lugar cuarenta días después del Domingo de Resurrección— era una ceremonia que se celebraba con especial solemnidad en las catedrales españolas¹¹. En la Catedral de León, unos estatutos del año 1797 recogen la siguiente información: “El Día de la Ascensión [...] en la hora de Nona se canta el primer salmo a papeles”¹². La interpretación de este salmo “a papeles” implicaba la presencia de los músicos instrumentistas en la ceremonia, pero las fuentes conservadas no especifican en qué momentos concretos tocaban de manera autónoma. Parece evidente que los dos versos compuestos en 1784 por el violinista Tomás Medrano (18/54-55) no se utilizaban en alternancia con los versículos de los salmos¹³. Tres razones pueden explicar este hecho: 1) la gran extensión de ambas composiciones (144 y 91 compases, respectivamente) y su escritura en tonalidades diferentes (La Mayor y Do Mayor), 2) el salmo “a papeles” es una composición cerrada y autónoma que impide la práctica interpretativa en *alternatim* y 3) en los salmos segundo y tercero (dieciséis versículos más dos de doxología) se necesitarían, al menos, nueve versos para realizar la alternancia completa, no solo dos. Así pues, la opción más plausible es integrar estos versos como piezas

¹¹ Esta ceremonia también tenía especial importancia en la Catedral Metropolitana de México, lo que permitía la integración de versos orquestales. Así lo confirma una noticia del *Diario de México* fechada el 14 de mayo de 1807: “El día de la Ascensión se celebró la hora nona en la santa iglesia catedral, con la solemnidad acostumbrada, tocándose por la orquesta, en los intermedios de los versículos del segundo salmo, una excelente composición de don Manuel Delgado, natural de Valladolid” (Citado en Rincón, 2018a, p. 205).

¹² E-L, *Estatutos de la Yglesia Catedral de Leon, formados por el Yt^{mo} S^{or} Obispo de ella d^o Cayetano Quadrillero y Mota, en cumplim^o de las R^o ordenes de 14 de Dic^e de 1774, 30 de Abril de 1782, 5 de Nov^e de 1785 y 26 de Oct^e de 1796*, sig. 1827, fol. 263r. En esta catedral se conserva un *Mirabilia testimonia tua* (sig. 218), primer salmo de esta ceremonia, compuesto “a papeles” por José Ramón Gargallo, maestro de capilla entre 1776 y 1794. La plantilla de esta composición es la siguiente: SSATTB, SATB, dos violines, dos oboes, dos trompas, dos bajones, órgano y bajo (Rubio Álvarez, 2005, p. 236).

¹³ Seis colecciones de versos organísticos —compuestas por Francisco Cabo entre 1798 y 1801 para las festividades de la Ascensión del Señor (dos), la Asunción de la Virgen (dos) y Pascua de Espíritu Santo (dos)— también están conformadas por dos versos largos cada una. Véase: Climent, 1991, pp. 65-76, 77-91, 107-120, 133-148, 149-163 y 165-176.

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

independientes. En la siguiente tabla se proponen dos posibilidades para la interpretación de estos dos versos orquestales en la hora nona:

Posibilidad 1: Música Instrumental	Hora nona del día de la Ascensión del Señor	Posibilidad 2: Música Instrumental
Verso orquestal nº 1		
	Incipit: <i>Pater noster</i>	
	Himno: <i>Rerum, Deus, tenax vigor</i>	
	Antífona: <i>Videntibus illis</i>	Verso orquestal nº 1
	Salmo 118 (129-144): <i>Mirabilia testimonia tua. Composición “a papeles”</i>	
	Salmo 118 (145-160): <i>Clamavi in toto corde meo</i>	
	Salmo 118 (161-178): <i>Principes persecuti sunt me gratis</i>	
	Antífona: <i>Videntibus illis</i>	Verso orquestal nº 2
	Capitulum Responsorium Versus: <i>Viri Galilaei</i>	
	Oratio: <i>Domine, exaudi orationem meam</i>	
	Conclusio: <i>Domine, exaudi orationem meam</i>	
Verso orquestal nº 2		

Tabla 3: Posibles espacios de interpretación de los dos versos orquestales de Tomás Medrano (18/54-55) en la hora nona de la festividad de la Ascensión del Señor. (Elaboración propia).

Es probable que ambos versos se incluyeran manteniendo cierta simetría, debido a que se conservan en un único manuscrito y estaban destinados para una misma ceremonia. Las opciones más factibles serían enmarcando completamente la ceremonia (posibilidad 1) o precediendo y concluyendo el canto de los tres salmos (posibilidad 2). En el primer caso, los versos se entenderían como un preludeo y postludeo instrumental. Pero, como se verá a continuación, la música instrumental también podía vincularse explícitamente con las antífonas, tocándose antes o después de las mismas (Nelson, 1994, p. 240)¹⁴ o llegando incluso a suplantarlas (Bonta, 1969, pp. 79-82).

¹⁴ En la Catedral de Salamanca, unos estatutos del año 1818, copiados a su vez de una reglamentación del año 1550, determinan que los instrumentistas de viento (aún denominados *ministriles*) tenían que tocar entre la antífona del *Magnificat* y el inicio de este cántico en las primeras y segundas vísperas de las principales festividades: “[...] en acabando la Antífona que se dice a la *Magnificat* antes que se comience [este cántico] tañan los dichos ministriles” (E-SA, *Estatutos de la santa iglesia de Salamanca y reforma hecha en el año de 37*, Cajón 30, nº 97, fol. 95v).

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

El verso para flauta y órgano conservado en la Catedral de Segorbe confirma esta segunda posibilidad (33/74). Por un lado, se observa que este verso valenciano está dividido en dos grandes secciones: *Despacio* (31 compases) y *Andante* (70 compases). En la partichela de la flauta se encuentra la siguiente indicación al final de la primera parte: “Sigue mediación”. Asimismo, el encabezamiento de la segunda sección es “And^{te} Mediación”. La estructura de la antífona *Videntibus illis*, propia de la festividad de la Ascensión del Señor, presenta dos mitades. La barra vertical muestra la mediación: *Videntibus illis* elevatus est | et nubes suscepit eum in caelo, alleluia. E u o u a e.* (véase figura 1). Por otro lado, al final del *Andante* (c. 89) se encuentra la indicación “Cantollano” en la mano derecha del órgano. Este *cantus firmus* se extiende desde el compás 89 hasta el 93 en la voz superior del órgano y desde el compás 94 al 98 en la flauta. Este canto llano se corresponde con la terminación de la entonación salmódica en octavo tono (Roel del Río, 1748, p. 100) y, por consiguiente, con la *differentia* de la antífona *Videntibus illis*, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

The figure displays a musical score for Flauta and Órgano. The top part shows a vocal line with lyrics: "Dé- o, alle-lú- ia. E u o u a e. V Idéntibus íllis * e-levátus est, et núbes suscepit é-um in caélo, alle-lú- ia. E u o u a e." A red box highlights the "E u o u a e." section. Below are staves for Flauta, Órgano (with "Cantollano" marking), and Fl. (Flauta). Red boxes highlight the "Cantollano" section in the Órgano and the corresponding section in the Fl. staff.

Fig. 1: Comparativa entre la *differentia* perteneciente a la antífona *Videntibus illis* y la sección final del verso en Do Mayor del maestro de capilla Valeriano Lacruz (33/74, cc. 89-98).

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

La división en dos secciones de este verso, siguiendo la estructura del texto de la antífona, la integración explícita en los últimos compases del canto llano correspondiente a la entonación salmódica en octavo tono y el final abierto sobre el quinto grado, lo que evidencia la traslación de dicho tono dentro de la tonalidad, son los tres elementos que refuerzan la idea de que esta pieza instrumental se asociase de forma explícita con la antífona *Videntibus illis*. Este mismo *cantus firmus*, transcrito Sol–Fa#–Sol–Mi–Re, también se integra en la sección conclusiva de algunos versos organísticos largos pertenecientes a distintas colecciones destinadas para el día de la Ascensión del Señor, lo que sugiere que todos ellos se podían vincular con la antífona propia de esta festividad: cuatro versos pertenecientes a dos juegos, compuestos en 1798 y 1801 por Francisco Cabo, organista de la Catedral de Valencia (Climent, 1991, pp. 77-91, 149-163); los versos grandes nº 4, 7 y 8 de un juego escrito en 1803 por Félix Máximo López, uno de los organistas de la Capilla Real (Máximo López, 1803, pp. 6, 9-10); y los versos nº 1, 2, 3 y 5 de una colección compuesta en torno a 1808 por Francisco Olivares, primer organista de la Catedral de Salamanca (Olivares, c. 1808). Asimismo, tres versos para bajón y órgano conservados en el repertorio de Zaragoza, dos de ellos compuestos por Ramón Ferreñac en 1791, incluyen de nuevo este canto llano en la sección final (Ezquerro, 2004, pp. 279-284, 285-288 y 289-293). Por su parte, siete de los nueve versos para conjuntos instrumentales de Las Palmas de Gran Canaria, así como el verso para dos bajones conservado en Huesca (23/64, 25/66, 26/67, 27/68, 28/69, 29/70, 31/72, 32/73), si bien no integran de manera explícita este fragmento de *cantus firmus*, también evidencian la traslación del octavo tono dentro de la tonalidad, puesto que todos comienzan en Sol Mayor y finalizan en Re Mayor¹⁵.

Para finalizar este apartado, diversas indicaciones incluidas en las fuentes canarias desvelan cuándo y cómo se integraban los versos orquestales compuestos por Benito Lentini (1793-1846) y Cristóbal-José Millares (1774-1846) en la liturgia. La portada principal del verso para flauta de 1820 de Lentini (23/64) indica que las dos festividades donde podían interpretarse estos versos orquestales eran Navidad y la Ascensión del Señor (“Para Navidad y Asención”), mientras que el verso para violonchelo atribuido a Millares indica explícitamente en su portada que estaba destinado para “el día de La Ascencion” (31/72). Cinco de los nueve versos especifican en su título en qué ceremonias litúrgicas concretas se integraban (23/64, 24/65, 25/66, 29/70 y 30/71): las horas canónicas de prima y nona. Estas composiciones se podían utilizar indistintamente en ambas ceremonias. Así lo confirman los propios títulos y una información incluida en la partitura general del verso para dos flautas de 1839 (24/65): “Verso p^a dos Flautas; / que puede servir tanto p^a la ora de Prima, / como p^a la de Nona”.

¹⁵ Una polonesa (“Polaca”) para violonchelo solista con acompañamiento de dos violines y *basso*, fechada el 13 de noviembre de 1824 y compuesta por Cristóbal-José Millares —organista y primer violín de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria desde 1803— para su hijo violonchelista Gregorio Millares, también presenta esta misma disposición tonal: comienzo en Sol Mayor y conclusión sobre Re Mayor (Museo Canario, sigs. ES 35001 AMC/MCC 062.004 y ES 35001 AMC/MCC 062.005). Esta pieza concertante no aparece designada explícitamente como “verso”, pero podría haberse empleado como tal, debido a esta particularidad compartida.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

Otras indicaciones recogidas en estas fuentes permiten reconstruir la práctica interpretativa durante estas horas canónicas. En el título del verso para flauta de 1820 de Lentini (23/64) se introduce el término “Iniquitatem”, que corresponde con la primera palabra del tercer versículo del salmo 118 *Principes persecuti sunt* (118:163). Esta composición se numera como verso segundo de prima o de nona. De la misma manera, el verso para orquesta del mismo músico (25/66), compuesto en 1840, se titula como “4^{to} Verso”. En el juego de partichelas copiadas por el propio Lentini se incluye el término “Custodivit”, que coincide con la palabra inicial del séptimo versículo del salmo anterior (118:167). Por último, el verso para violonchelo de Lentini (30/71) se titula como “6^{sto} Verso” de nona o prima. Aunque no incluye indicaciones más precisas, siguiendo la disposición de los dos versos anteriores, esta composición sustituiría al decimoprimer versículo (118:171). Además, siete composiciones vocales “a papeles” de este maestro ítalo-canario, conservadas en el archivo catedralicio, demuestran que otros versículos del salmo 118 *Principes persecuti sunt* también se musicalizaban de manera independiente¹⁶. Es destacable que dos de estas obras estén numeradas como primer y séptimo verso de nona. Todas estas evidencias sugieren que este salmo se interpretaba siguiendo una práctica *alternatim* específica: los versículos pares y el primer versículo de la doxología se cantarían posiblemente a canto llano o en fabordón, mientras que los versículos impares junto con el *Sicut erat* se interpretaban “a papeles” o se sustituían por versos orquestales. La similitud estructural entre el salmo *Principes persecuti sunt* y el tercer salmo de prima *Retribue servo tuo* (118:17-32) —dieciséis versículos más dos de doxología— explica por qué estos versos orquestales canarios podían interpretarse indistintamente en ambos. La siguiente tabla propone una reconstrucción musical del tercer salmo de nona en las fiestas de Navidad y de la Ascensión del Señor:

¹⁶ Obras vocales “a papeles” de Benito Lentini que sustituyen algunos versículos del tercer salmo de nona o de prima en las festividades de primera clase. Véase: Torre, 1965, pp. 192-197.

1. *Sicut erat*, a solo (I), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo. Año 1818. Sig. I/II-5. Segundo versículo de la doxología.
2. Primer verso de Nona, *Principes persecuti sunt*, a solo (A), con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, 2 flautas y 2 trompas. Año 1820. Sig. I/III-4. Primer versículo del tercer salmo de nona.
3. Quinto verso de Prima, *Adhaesit pavimento*, a solo (S), con 2 violines, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo. Año 1826. Sig. I/III-8. Noveno versículo del tercer salmo de prima.
4. Séptimo verso de Nona, *Fiat manus tuas*, a Solo (S), con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo. Año 1827. Sig. I/III-9. Decimotercer versículo del tercer salmo de nona.
5. *Retribue servo tuo*, a solo (A), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 oboes, 2 trompas, 2 trombones y contrabajo. Año 1844. Sig. I/IV-5. Primer versículo del tercer salmo de prima.
6. *Apropinquet*, a 4 voces, con violonchelo, 2 flautas, 2 clarinetes, 4 trompas y contrabajo. Sig. I/V-2. Noveno versículo del tercer salmo de nona.
7. *Vivet anima mea*, a dúo (2 S), con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo. Sig. I/V-9. Decimoquinto versículo del tercer salmo de nona.

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

Salmo 118 (161-176) <i>Principes persecuti sunt</i>	Interpretación musical
<i>Antífona</i> . Variable según la festividad	
118:161 (Sin) Principes persecuti sunt me gratis: * et a verbis tuis formidavit cor meum	Verso nº 1 para voz solista y orquesta
118:162 Lætabor ego super eloquia tua: * sicut qui invenit spolia multa.	Canto llano o fabordón
[118:163 Iniquitatem odio habui, et abominatus sum: * legem autem tuam dilexi]	Verso orquestal nº 2
118:164 Septies in die laudem dixi tibi, * super judicia justitiæ tuæ.	Canto llano o fabordón
118:165 Pax multa diligentibus legem tuam: * et non est illis scandalum	¿Verso nº 3 para voz solista y orquesta?
118:166 Exspectabam salutare tuum, Domine: * et mandata tua dilexi.	Canto llano o fabordón
[118:167 Custodivit anima mea testimonia tua: * et dilexit ea vehementer]	Verso orquestal nº 4
118:168 Servavi mandata tua, et testimonia tua: * quia omnes viæ meæ in conspectu tuo.	Canto llano o fabordón
118:169 (Thau) Appropinquet deprecatio mea in conspectu tuo, Domine: * juxta eloquium tuum da mihi intellectum	Verso nº 5 para voces y orquesta
118:170 Intret postultio mea in conspectu tuo: * secendum eloquium tuum eripe me.	Canto llano o fabordón
[118:171 Eructabunt labia mea hymnum, * cum docueris me justificationes tuas]	Verso orquestal nº 6
118:172 Pronuntiabit lingua mea eloquium tuum: * quia omnia mandata tua æquitas.	Canto llano o fabordón
118:173 Fiat manus tua ut salvet me: * quoniam mandata tua elegi.	Verso nº 7 para voz solista y orquesta
118:174 Concupivi salutare tuum, Domine: * et lex tua meditatio mea est.	Canto llano o fabordón
118:175 Vivet anima mea, et laudabit te: * et judicia tua adjuvabunt me.	Verso nº 8 para voces y orquesta
118:176 Erravi, sicut ovis, quæ periit: * quære servum tuum, quia mandata tua non sum oblītus.	Canto llano o fabordón
V. Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.	Canto llano o fabordón
R. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in sæcula sæculorum. Amen.	1ª posibilidad: Canto llano o fabordón 2ª posibilidad: voz solista y orquesta
<i>Antífona</i> . Variable según la festividad	

Tabla 4: Reconstrucción musical del salmo 118 (161-176) *Principes persecuti sunt* en la hora nona de las fiestas de Navidad y de la Ascensión del Señor en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. (Elaboración propia)

3. TIPOLOGÍAS Y PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS

Las composiciones analizadas en este estudio pueden considerarse bien versos breves, bien versos grandes/largos. Los primeros (49 de 74) no suelen superar los cincuenta compases, suelen agruparse por tonos en colecciones de cuatro a siete piezas¹⁷ y presentan una estructura libre o basada en un canto llano preexistente. Por el contrario, los versos grandes o largos (25 de 74, así como la totalidad del repertorio conservado en Zaragoza) se caracterizan por su mayor duración —entre 60 y 240 compases—, se suelen conservar individualmente y presentan procedimientos compositivos característicos de otros géneros contemporáneos, tanto instrumentales como vocales. A lo largo de este apartado presentaré ejemplos que atestiguan la diversidad de recursos existentes para la composición de estas obras: en primer lugar, el uso del canto llano como fundamento sobre el que se elaboran las piezas; en segundo lugar, el empleo de terminología y de determinados procedimientos vinculados al género del concierto para solista; y, por último, la adaptación de diversos números extraídos de óperas italianas compuestas en la primera mitad del siglo XIX.

3.1. PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN: VERSOS ORQUESTALES BASADOS EN EL CANTO LLANO

Los versos segovianos compuestos por los maestros de capilla Pedro Antonio Compta (1/1-7), Manuel Laguía (2/8-14) y Bonifacio Manzano (3/15-21) se incluyen dentro de la categoría de versos breves. Todos están compuestos en la misma tonalidad (Mi bemol Mayor), aunque en las fuentes se hace referencia a la antigua nomenclatura modal (sexto tono). Esta pervivencia de la nomenclatura modal se vincula con la práctica establecida por las colecciones de versos organísticos, que seguían agrupando las piezas por cada uno de los ocho tonos eclesiásticos. No obstante, estas composiciones se conciben en los parámetros de la tonalidad mayor/menor correspondiente (Ruiz, 2013, p. 600).

La práctica de componer o improvisar versos basándose en el canto llano era defendida por Pablo Nasarre (1723) para facilitar la reincorporación del coro tras la interpretación de la pieza instrumental:

[...] y el organista tocando sobre el Canto Llano el Verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el Coro, y llama la atención para entrar en ella con firmeza el Verso siguiente. Por esta razón deben aplicarse los Organistas científicos en no apartarse del Canto Llano en todo cuanto tocan alternativamente con el Coro (p. 481).

Del mismo modo, Francisco Valls (c. 1742), aunque no hace referencia explícita al género “verso”, también recomienda a los organistas que

¹⁷ Los tres juegos segovianos contienen siete versos cada uno, las tres colecciones de Badajoz seis, mientras que un juego del maestro Santos Miranda conservado en Calahorra incluye cuatro. Esta información coincide con lo que indica Jazmín Rincón en el caso mexicano: “Los juegos tienen, en su gran mayoría, de cinco a ocho versos instrumentales o versillos (según las tipologías organísticas), lo que muestra el canon que se estableció desde su surgimiento en el siglo XVI, hasta muy entrado el XIX, debido a que es un número adaptable al número de versos de los salmos, siempre variable” (Rincón, 2016, p. 88).

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

en lo que tocaren de Phantasia debe arreglarse al estylo ecclesiastico, en Psalmos, Himnos, y Missas; y en lo demás que fuere libre conformarse con él [con el estilo eclesiástico], como en las Missas, y siempre que pueda, anivelado [sic. nivelado] al Canto Llano, que canta el Coro, o sea imitando el que se cantó, o el que se ha de cantar, para que se conozca hace un mismo cuerpo con el Coro (fol. 229r).

De la lectura de este último fragmento se deduce que cuanto más ajustadas al canto llano fueran las obras interpretadas por los organistas, más homogénea sería la alternancia entre estos y el coro.

Ocho de los veintiún versos segovianos ejemplifican a la perfección estas prescripciones teóricas. Estas ocho piezas están construidas sobre el mismo *cantus firmus*, que se corresponde con la melodía del sexto tono salmódico transportada en la cuerda de Sol¹⁸.

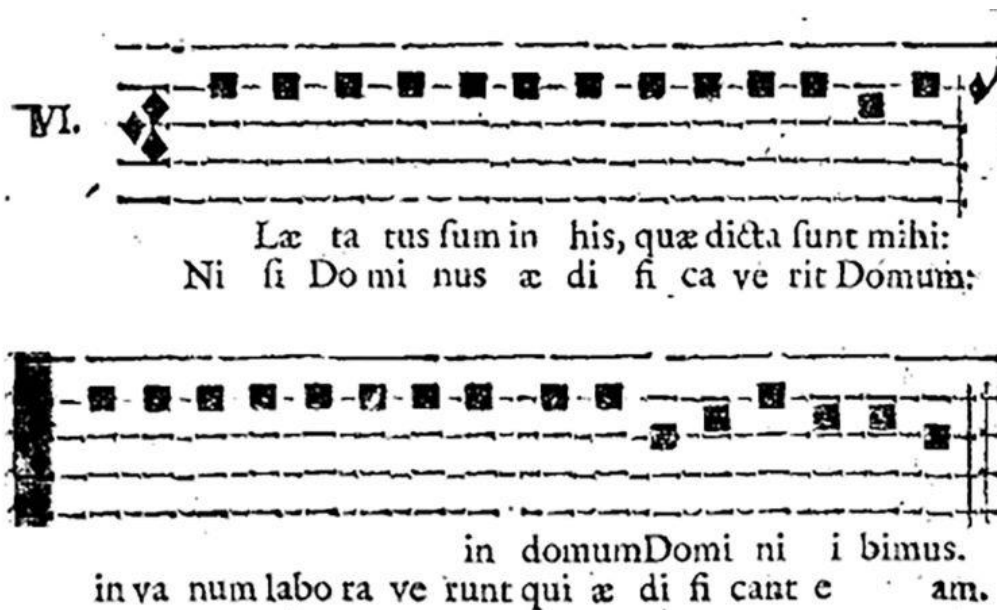


Fig. 2: Melodía del sexto tono salmódico sobre la cuerda de La (Roel del Río, 1748, p. 99).

¹⁸ La integración explícita del *cantus firmus* del sexto tono salmódico en los versos segovianos difiere de la práctica compositiva en los juegos de la Catedral de México, ya que según explica Jazmín Rincón “[...] el caso de los versos instrumentales en la Catedral de México, en donde no se reconocen literalmente las fórmulas salmódicas [*cantus firmus*] sino su representación, lo que se demuestra con aspectos tales como la duración, el número de versos, las armaduras, las notas iniciales y las finales” (Rincón, 2016, p. 79). A diferencia de México, esta convención compositiva era habitual en los versos para órgano conservados en España. Según resume Miguel Ángel Marín, “el género con el que alternaba podía determinar los materiales musicales del verso, en particular la integración de melodías gregorianas, empleadas bien en su versión íntegra, bien fragmentadas y transformadas conforme a los principios contrapuntísticos al uso. Que la convención compositiva exigía hacer evidente la conexión melódica resulta obvio por el papel destacado que adquieren estas melodías dentro de la textura organística, unas veces funcionando como *cantus firmus* en valores largos, otras actuando como tema que repiten todas las voces en escritura fugada” (Marín, 2014, p. 165).

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

Dicho *cantus firmus* aparece citado tanto de manera completa como fragmentaria. Los tres maestros de la catedral segoviana incluyen el *cantus firmus* completo, sin la entonación solemne, en el verso final de cada manuscrito (1/7, 2/14 y 3/21). Estos tres versos presentan un esquema formal que está condicionado por la estructura en dos hemistiquios de la melodía gregoriana. El *cantus firmus* también aparece citado entero en el primer verso de Manuel Laguía (2/8, cc. 8-17 y 18-27) y en el primero de Bonifacio Manzano (3/15, cc. 10-15 y 16-20, véase figura nº 3). En el verso nº 1 de Laguía, la melodía gregoriana incluye la entonación inicial (Mib–Fa–Sol). La primera mitad del *cantus firmus* que aparece en el verso nº 1 de Manzano se corresponde con la entonación solemne del cántico *Magnificat* en el sexto tono (Mib–Fa–Mib–Fa–Sol) (véase Roel del Río, 1748, p. 101). En los tres versos restantes donde se incluye el *cantus firmus* solo se presenta la segunda parte de este (Sol–Mib–Fa–Sol–Fa–Mib): verso nº 1 de Compta (1/1, cc. 12-17), verso nº 6 de Laguía (2/13, cc. 23-26) y verso nº 5 de Manzano (3/19, cc. 35-39). A continuación, incluyo un ejemplo procedente de la partichela del acompañamiento perteneciente al juego compuesto por Bonifacio Manzano, en el que se hace mención explícita a la inclusión de la melodía del sexto tono salmódico (“Cantollano” y “Seculorum”).



Fig. 3: Integración de la melodía del sexto tono salmódico en el primer verso del juego compuesto por Bonifacio Manzano (3/15, cc. 10-20). Partichela del acompañamiento.
©Archivo Capitulare de la Catedral de Segovia.

3.2. VERSOS CON INSTRUMENTOS OBLIGADOS: LA INFLUENCIA DEL GÉNERO “CONCIERTO”

Francisco Javier Garbayo afirmaba en un artículo de 2002 que “una forma tan vinculada a los organistas españoles como era el verso, había pasado a los conjuntos instrumentales, con una estética donde se mezclaban también elementos tomados del concierto” (Garbayo, 2002, p. 218). Algunos versos orquestales ejemplifican a la perfección esta práctica: en la Catedral de Calahorra, se encuentran el verso para bajón atribuido a Francisco Secanilla (7/40) y la sección *Allegretto* del verso para flauta solista atribuido a José Ángel Martinchique (8/41); en la de León, los dos versos para la nona de la Ascensión compuestos por Tomás Medrano en 1784 (18/54-55) y los versos para vísperas en Mi bemol Mayor y Sol menor (1809) de Juan Fernández (20/57 y 21/58); en la de Las Palmas de Gran Canaria, el verso para flauta compuesto por Benito Lentini (23/64) y el verso para violonchelo de Cristóbal-José Millares (31/72); y, en la de Huesca, la sección en Re Mayor del verso para dos bajones atribuido a Ramón Félix Cuéllar (32/73). La influencia del género “concierto” se evidencia especialmente por i) la utilización de uno o varios instrumentos

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

obligados¹⁹; ii) el empleo de terminología específica asociada a este género como *obligado*, *principal*, *tutti* y *solo*; iii) la clara distinción existente entre las secciones de *tutti* —en dinámica *forte*, participación de todo el conjunto instrumental, textura predominantemente homofónica— y los pasajes de *solo* —en dinámica *piano*, participación del solista(s) acompañado generalmente por las cuerdas, textura de melodía acompañada—; iv) el empleo de figuraciones idiomáticas en los instrumentos obligados (escalas, arpeggios); v) la finalización de los pasajes solistas con un trino; y vi) la inclusión de cadencias virtuosísticas. Todos estos procedimientos no tienen por qué encontrarse juntos en cada una de las piezas englobadas en este bloque, pero sí, al menos, varios de ellos. En el siguiente ejemplo, perteneciente al verso para bajón atribuido a Francisco Secanilla conservado en la Catedral de Calahorra (7/40), se pueden observar la mayoría de estas características:

The image displays a musical score for a cadential phrase in bassoon, attributed to Francisco Secanilla. The score is arranged in three systems, each with four staves: Bassoon Solista (Bajón solista), Violino I (Vn. I), Violino I (Vn. I), and Órgano (Org.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the phrase with a dynamic marking of *p* (piano) for the strings and organ. The second system continues the phrase, with the organ part featuring a triplet of sixteenth notes. The third system concludes the phrase with a trill (tr) in the bassoon and a dynamic marking of *f* (forte) for the strings and organ.

Fig. 4: Frase cadencial final del verso para bajón atribuido a Francisco Secanilla (7/40, cc. 128-137).

¹⁹ Una acepción del término *concerto* recogida en los diccionarios de la Real Academia Española, publicados entre 1780 y 1817, es “Composicion música de muchos instrumentos, de los cuales alguno, ó algunos son obligados” (Real Academia Española, 1780, p. 253).

3.3. ROSSINI EN EL TEMPLO: RECEPCIÓN DE LA ÓPERA ITALIANA

La influencia de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX es plenamente evidente en el repertorio de versos canarios compuesto entre 1820 y 1846. Cuatro de los nueve versos conservados en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (24/65, 25/66, 29/70 y 30/71), así como un salmo “a papeles” del año 1844 destinado para la hora de prima, hacen referencia explícita a los tres máximos exponentes de este género en la primera mitad del siglo XIX: Gioachino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835) y Gaetano Donizetti (1797-1848)²⁰. Esta práctica de reutilizar números operísticos parece que fue habitual en las iglesias españolas a mediados del siglo XIX, puesto que, en unas constituciones de la Catedral de Mondoñedo (Lugo) fechadas en 1889 —enmarcadas en un proceso de regeneración de la música religiosa que culminaría con la promulgación del Motu proprio *Tra le sollecitudini* de Pío X en 1903—, una de las obligaciones del maestro de capilla consistirá en eliminar “por consiguiente, no tan sólo los bailes, marchas, trozos de ópera y zarzuela, cantares populares, amorosos, romanzas, etc., sino también todo canto ó música compuestos sobre estos motivos ó temas, ó que contengan reminiscencias de los mismos” (Anónimo, 1889, p. 14).

Durante la primera mitad de la década de 1840, se documentan en Las Palmas los primeros pasos para inaugurar un nuevo teatro donde representar obras dramáticas y óperas. Este impulso procedía de Benito Lentini, quien había sido organista y maestro de capilla en la catedral grancanaria desde 1815 hasta 1828 y era regidor de la ciudad insular²¹. Esta actividad culmina en 1845 con la primera temporada teatral, inaugurada en enero de dicho año, y la creación de la Sociedad Filarmónica en junio (Siemens, 1995, pp. 41-45). Según indica Lothar Siemens, se tiene constancia de que durante esta temporada inaugural se interpretaron, entre otras, las oberturas de *Il Pirata* (1827) y *Norma* (1831) de Bellini, así como números vocales de *L'esule di Roma, ossia Il proscritto* (1828) de Donizetti (Siemens, 1995, pp. 45, 49)²². Asimismo, en los dos primeros conciertos de la recién fundada Sociedad Filarmónica (noviembre y diciembre de 1845) se interpretaron composiciones instrumentales

²⁰ El salmo primero de prima *Deus in nomine tuo*, compuesto por Benito Lentini a mediados de 1844 (1 de julio), indica en su portada que el solo de tenor incluido en el primer *allegro* “és de Rossini; pues és tomado de un Duo de la Oratoria Sácra, el Moisés en Egipto” (sig. I/IV-6). Este solo de tenor se escribe sobre el sexto versículo del salmo (53:8): “Voluntarie sacrificabo tibi, * et confitebor nomini tuo, Domine: quoniam bonum est”. Concretamente, el pasaje operístico rossiniano que reutiliza y adapta Lentini es la sección inicial del dueto de Ossiride y Elcía, que constituye el tercer número del primer acto (Ossiride: “Ah! se puoi cosi lasciarmi”). En la partichela del tenor, el propio Lentini menciona que esta cita a la ópera rossiniana se debe a “un capricho del Compositor de éste mensionado Psalmo [refiriéndose a él mismo]”. Asimismo, aporta dos razones de por qué incluye esta advertencia en las partituras. La primera de ellas alude a su sinceridad como autor y a la pervivencia de la popularidad de Rossini en los círculos musicales grancanarios de mediados del siglo XIX, ya que el pasaje que toma prestado debía de ser tan conocido que “ahún que yó no lo dijiese todo el Múndo lo conóce”. En cuanto a la segunda, revela que el resto del salmo es una composición original suya: “no se piense por éso [por la reutilización del dueto de Rossini], que todo el Psalmo sea Copiado, pues no és si no composición de Lentini”.

²¹ Lothar Siemens menciona que puestos concretos ocupó Benito Lentini en la capilla de música de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Véase: Torre & Díaz, 2008, pp. 488-489.

²² Estas tres óperas se estrenaron a comienzos de la década de 1830 en Madrid: *Il pirata* en la temporada de 1830-1831, *L'esule di Roma* en la de 1832-1833 y *Norma* en la de 1833-1834. Véase: Casares, 2005, pp. 51-52.

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

basadas en fragmentos operísticos de estos mismos compositores, en sintonía con lo que propone Lentini en sus versos orquestales coetáneos²³.

El título que aparece en la partitura general del verso para dos flautas del año 1839 (24/65) indica que el autor es Rossini y el arreglista Lentini. No obstante, otra indicación advierte que “este Solo o Duo de Flautas, lo ha arreglado Lentini, sobre motivos de Bellini, y de Donizetti”. Esta composición presenta tres secciones claramente delimitadas: la primera (8 compases || 8 compases) está compuesta por el propio Lentini, la segunda (16 compases siguientes) está basada en música de Bellini y la sección final (41 compases) consiste en un arreglo de un aria de Donizetti.

He podido documentar que la pieza de Bellini utilizada como modelo en este verso es el aria de Romeo *Ascolta. Se Romeo t’uccise un figlio* de la tercera escena, acto primero, de la ópera *I Capuleti e i Montecchi* (1830)²⁴.

²³ En el primer concierto (6 de noviembre de 1845) se mencionan los siguientes arreglos operísticos: “[...] 3. Dúo de la Norma arreglado p^a dos flautas q^e ejecutaran los jóvenes D. Gerónimo Rodríguez y D. José Millares ... de Bellini. [...] Aria final de Lucia de Lammermoor arreglada en quinteto p^r D. Agⁿ Millares, q^e tocarán los SS. D. Fran^{co} Martin, D. Fran^{co} Doreste, D. Rafael Tejera, D. Juan B. Galban y D. Andres ¿Galarreta? ... de Donizetti [...] Varios trozos de la ópera Lucrecia Borgia en cuarteto q^e ejecutarán D. Manuel Sanchez, D. Agⁿ Millares, D. Cristobal Millares y D. Gregorio Millares ... de Donizetti”. En el segundo concierto (16 de diciembre de 1845), además de repetir el cuarteto sobre temas de *Lucrecia Borgia* (1833), también se interpretó un dúo para dos flautas sobre música de la *Parisina* (1833) de Donizetti. Citado en Siemens, 1995, pp. 50-51 y 53.

²⁴ Esta ópera se estrenó en Madrid en la temporada de 1832-1833 (Casares, 2005, p. 52). Como documenta Marc Heilbron, en la Colegiata de Calatayud (Zaragoza) se encuentra un arreglo instrumental de esta misma aria, en la que el papel solista lo ejecuta un clarinete (Heilbron, 2001, pp. 113-114).

32

R
Se Ro-me - o t'ucci - se un fi - glio, in bat - taglia a..... lui diè

R
mor - te: in - col - par..... ne d'è la sor - te; ei ne pian - se, e pian - ge au -

Flauta I
Lentini
Solo
Lento
dolce

Violoncello
Lentini

Fl. I
Lentini

Vcl.
Lentini

Fig. 5: Comparación entre el aria original de Vincenzo Bellini (reducción para piano, cc. 5-12) y el pasaje arreglado por Benito Lentini (verso para dos flautas, 24/65, cc. 17-24).

Un cotejo entre el aria original de Bellini y el verso de Lentini evidencia que este último no se limitó a copiar esta pieza, sino que la arregló y simplificó²⁵. En primer lugar, la melodía propuesta por Lentini no coincide exactamente con la original de Bellini, ya que reduce el compás de 9/8 a 3/4 y presenta diferentes notas en determinados momentos. No obstante, la esencia del aria se conserva, puesto que Lentini mantiene la misma armonía. También se comprueba que el músico ítalo-canario modificó completamente la sección central “B” y propuso un final diferente al de Bellini. El pasaje intermedio que compuso Lentini (cc. 25-29) se construye sobre un pedal de dominante (armonías de V y VII⁷/V sexta aumentada) con una cadencia virtuosística escrita para la flauta primera. Por el contrario, Bellini planteó

²⁵ La fuente utilizada para realizar esta comparativa es: Bellini, V. (c. 1870). *I Capuleti ed I Montecchi*. Milan: Giovanni Ricordi, Plate 42043. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/I_Capuleti_e_i_Montecchi_\(Bellini,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/I_Capuleti_e_i_Montecchi_(Bellini,_Vincenzo))

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

un pasaje *cantabile* con un acompañamiento rítmico en semicorcheas que alterna las armonías de tónica y dominante (cc. 13-17). En cuanto a la sección final, Bellini realiza una cadencia rota ($V^7-V_5^6/V$, c. 21) que le permite mantener la tensión y expandir el aria durante diez compases más (cc. 21-30), mientras Lentini conecta con el siguiente apartado mediante una cadencia perfecta (cc. 32-33).

La pieza de Donizetti que Lentini utiliza en la última sección de este verso para dos flautas (24/65) es el aria de Ana Bolena *Non v'ha sguardo cui sia dato* de la tercera escena, acto primero, de la ópera *Anna Bolena* (1830)²⁶.

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The top score is Donizetti's original aria for Anna Bolena, featuring a vocal line and an orchestral accompaniment with Violino I, Violino II, and Viola/Contrabajo. The bottom score is Lentini's arrangement for two flutes, Violonchelo, and Contrabajo. The original score is in G minor (three flats), while the arrangement is in G major (one sharp). The vocal line in the original is in a more melodic, cantabile style, while the flute parts in the arrangement are more rhythmic and technically demanding. The orchestral accompaniment in the original is in a steady, rhythmic pattern, while the arrangement uses pizzicato and arco techniques for the strings.

Fig. 6: Comparación entre el aria original de Gaetano Donizetti (cc. 158-162) y el pasaje arreglado por Benito Lentini (verso para dos flautas, 24/65, cc. 40-43).

La comparación entre esta pieza de Donizetti y el verso de Lentini ofrece los siguientes resultados²⁷. En el aspecto armónico, Lentini transcribe la pieza en Sol Mayor (original en Mi

²⁶ Ópera estrenada en Madrid en la temporada de 1832-1833 (Casares, 2005, p. 52).

²⁷ La fuente utilizada para realizar esta comparativa es: Donizetti, G. (c. 1841). *Anna Bolena*. Milan: Giovanni Ricordi, Plate 129610. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Anna_Bolena_\(Donizetti,_Gaetano\)](http://imslp.org/wiki/Anna_Bolena_(Donizetti,_Gaetano)).

bemol Mayor) para adecuarla a la tonalidad de las dos secciones precedentes. La armonía interna no presenta ninguna transformación. Formalmente es donde se encuentran los cambios más significativos. Lentini reduce la estructura de este número de Donizetti: 41 compases frente a los 110 del aria original. Al igual que Donizetti, el maestro ítalo-canario incluye una introducción orquestal. Pero mientras Donizetti anuncia el tema principal en los primeros cuatro compases (cc. 149-153), Lentini compone en su lugar tres compases de nueva creación (cc. 33-35). La progresión de escalas ascendentes posterior es la misma en ambas piezas (cc. 36-39 de Lentini equivalen a los cc. 154-157 de Donizetti). A continuación, el maestro ítalo-canario copia íntegramente la sección en tempo *moderato*, adjudicando la melodía que canta Ana Bolena a la flauta primera (cc. 40-65 de Lentini corresponden con los cc. 158-183 de Donizetti). El verso finaliza con el material introductorio del aria (cc. 66-73 de Lentini son iguales a los cc. 149-157 de Donizetti).

Los versos para orquesta (25/66) y para clarinete, trompeta y fagot (29/70) mencionan en su título a Gioachino Rossini. En el primero de ellos se le reconoce como único autor —“4^o Verso / Ynstrumental a toda Orquesta / Por Rossini”—, mientras que el segundo está “sacado de Rossini” y Lentini actúa como arreglista. Como se comprobará a continuación, ambas composiciones están basadas en conjuntos vocales de la ópera *Tancredi*, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia el 6 de febrero de 1813²⁸. En España, esta ópera se puso por primera vez en escena el 5 de mayo de 1817 en Barcelona y el 4 de mayo de 1822 en Madrid (Leza, 2018, p. 296). Obtuvo muy buena acogida, ya que, durante el año de su estreno en esta última ciudad, recibió el mayor número de representaciones (32), frente a las 29 de *La Cenerentola* o las 23 de *Il Barbiere* (Casares, 2005, p. 44). Asimismo, diversos números de esta ópera se difundieron por instituciones periféricas peninsulares como el Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), donde se conservan diez arias (Jaime, 2016, pp. 32-33), o distintos fondos catalanes de origen eclesiástico (Ester-Sala & Vilar, 1992, p. 76). El propio Lentini poseía un arreglo para piano de la obertura de esta ópera, el cual aparece copiado en un cuaderno junto con otra sinfonía para teclado compuesta por él mismo²⁹.

Mi investigación confirma que el verso para orquesta escrito por Lentini en 1840 (25/66) es una transcripción literal de la cabaletta *Ecco le trombe* del dúo de Argirio y Tancredi *Ab! Se de mali miei* (octava escena, acto segundo) (véase figura nº 8 en anexo). La comparativa entre la pieza de Rossini y el verso copiado por Lentini ofrece los siguientes resultados. La única diferencia en el plano armónico es que el verso se transcribe en Re Mayor mientras que la pieza original de Rossini está en Do Mayor. En cuanto a la instrumentación, Lentini prescinde de los oboes, trompetas, clarines y voces solistas que requiere la composición de Rossini. Por el contrario, añade una segunda flauta, una viola y refuerza el *basso* con un contrabajo. El tema que cantan Argirio y Tancredi a dúo —*Il vivo lampo...renda invincibile il tuo*

²⁸ Las fuentes utilizadas para realizar estas comparativas son: Rossini, G. (s.f.). *Tancredi / Dramma in due Atti / Musica / Del Sig^o Maestro Gioacchino Rossini. / Atto Primo*. Ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio “L. Cherubini” de Florencia, sig. B-I-87; Rossini, G. (s.f.). *Tancredi / Del Sig^o Gioacchino Rossini. / Atto Secondo*. Ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio “L. Cherubini” de Florencia, sig. B-I-88. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Tancredi_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Tancredi_(Rossini,_Gioacchino)).

²⁹ Título diplomático de la portada: *Sinfonía compuesta por D. Benito Lentini / Sinfonía de la ópera Tancredi del M^o Rossini*. Fuente conservada en el Museo Canario, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.021, pp. 1-13 (sinfonía de Lentini) y 14-23 (obertura de Rossini).

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

valor (cc. 20-39)— es interpretado por la flauta primera y el primer violín en el verso (cc. 22-37). La frase conclusiva de este tema —*Se il Ciel mi/ti guida* (cc. 28-39)— presenta dos variantes en la pieza de Rossini: la que proponen los oboes y la flauta (cc. 28-31) y la que cantan ambos personajes (cc. 32-35 y 36-39). Esta última es la que Lentini incluye en el verso (cc. 30-33 y 34-37). De este modo, esta frase se repite únicamente dos veces en el verso, frente a las tres repeticiones de la pieza rossiniana original. En la *coda*, los papeles vocales son adjudicados a las dos flautas (cc. 65-72 de Rossini equivalen a los cc. 59-66 de Lentini) y a la flauta primera y la viola (cc. 73-79 de Rossini coinciden con los cc. 67-74 de Lentini). La línea del *basso* no presenta cambios, por lo que la armonía es idéntica en ambas piezas. En el ámbito formal, también se encuentran diferencias entre ambas composiciones. En primer lugar, Rossini comienza con un motivo de fanfarria (armonía de dominante) asignado a las trompetas que se prolonga durante dos compases (cc. 1-2). Lentini adjudica este mismo material al *tutti*, que lo repite dos veces (cc. 1-4). Pero la función de este motivo es diferente en cada obra. En la pieza de Rossini, el toque de la trompeta tiene una justificación dramática: es el aviso para que Tancredi acuda a luchar contra Orbazanno. Por el contrario, en el verso de Lentini posee simplemente una función introductoria: se repite dos veces siguiendo la secuencia armónica IV–V, hasta alcanzar la tónica (Re) en el quinto compás. Por último, Lentini introduce en la *coda* las indicaciones *Piu allegro* y *C* (c. 67), que no aparecen en la pieza de Rossini.

El verso para clarinete, trompeta y fagot (29/70) está conformado por dos grandes secciones: *Cantabile Lento* y *Allegro*. He podido identificar que el primer pasaje toma prestado el material de la cavatina *Ab! Se de mali miei* del dúo de Argirio y Tancredi (octava escena, acto segundo), mientras que la sección *Allegro* está basada en la cabaletta *Ab! si mora* del dúo de Amenaide y Tancredi *Lasciami, non t'ascolto* (decimotercera escena, acto segundo) (véanse figuras nº 9 y 10 en anexo). El cotejo de este verso con dichas piezas muestra los siguientes resultados. En el aspecto melódico, Lentini mantiene sin apenas cambios el material original de Rossini. No obstante, en la sección *Cantabile* del verso se incluyen ligeras variaciones y dos cadencias escritas para cada uno de los instrumentos solistas (trompeta y fagot), que no aparecen en la pieza de Rossini. Asimismo, en esta primera sección, Lentini simplifica el compás, proponiendo un 3/4 frente al 6/8 del dúo rossiniano. El papel que cantan los personajes se adjudica a los tres instrumentos solistas: la trompeta interpreta la parte de Argirio, el fagot la de Tancredi y el clarinete la de Amenaide. Este verso no presenta cambios en su armonía interna, pero se transcribe en Sol Mayor–Re Mayor, mientras que las piezas rossinianas están en Do Mayor (dúo de Argirio y Tancredi) y Mi bemol Mayor (dúo de Amenaide y Tancredi). Por último, en el ámbito formal se encuentran notables diferencias entre la pieza canaria y los dúos de Rossini. Los cuatro primeros compases del verso son de nueva creación, debido a que el dúo de Argirio y Tancredi comienza con un único acorde (con anacrusa) para establecer el tono. La sección *Cantabile* del verso (cc. 5-71) emplea las dos frases iniciales de cada personaje y la primera parte del pasaje intermedio (*odiarti!...Ma pugnerai per lei?*). Esta última frase finaliza sobre el acorde de dominante (c. 68). Lentini expande esta armonía durante tres compases más (cc. 68-71) para enlazar con la sección *Allegro*. En esta segunda sección (cc. 72-144), Lentini enmarca entre barras de repetición el

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

pasaje central (cc. 81-111) y repite el tema principal dos veces al final de la coda (cc. 134-138 y 138-144), a diferencia de Rossini que solo lo incluye una vez (cc. 62-68).

Por último, mi investigación pone de manifiesto que el verso para violonchelo solista (30/71) también está basado en un número vocal de la ópera *Tancredi*. En concreto, Lentini reutiliza la cavatina *Tu che accendi...Di tanti palpiti*, interpretada por Tancredi al comienzo de la quinta escena del acto primero³⁰. A diferencia de las dos fuentes anteriores (25/66 y 29/70), en las que se incluía el nombre del músico de Pésaro, en este verso no se menciona que el material musical se tome prestado de una composición preexistente, lo que ha dificultado su identificación. La comparación entre ambas piezas ofrece los siguientes resultados. Lentini reduce la plantilla instrumental que sirve de acompañamiento a la línea principal, puesto que suprime los dos oboes, los dos clarines y la trompeta de la cavatina rossiniana, empleando únicamente la cuerda, dos flautas y dos trompas. La parte solista asignada a Tancredi se transcribe en la misma tesitura para el violonchelo principal, aunque probablemente sonaría una octava por debajo de lo que aparece escrito, siguiendo una tradición de escribir en clave de Sol los pasajes en tesitura aguda de este instrumento (Bonta et al., 2001, p. 13). Este material está ornamentado por el propio Lentini, quien además escribe cadencias virtuosísticas para lucimiento del solista. Esta variación de la línea vocal, la cual, sin embargo, no deja de ser reconocible, viene determinada en buena medida porque Lentini sustituye el compás de 2/4 original por compasillo y reduce el *tempo* de *Moderato* a *Andante Lento*. En la siguiente imagen se ofrece un ejemplo de esta ornamentación escrita por Lentini sobre el material preexistente compuesto por Rossini:

³⁰ Lentini también integra un arreglo simplificado de esta misma cavatina en un cuaderno de lecciones para fortepiano, fechado en octubre de 1843, que estaba destinado para María del Pilar del Castillo y Westerling (nacida en 1834), hija de Agustín del Castillo Ruiz de Vergara Bethencourt y Amoreto, IV Conde de la Vega Grande de Guadalupe (1805-1870), y su esposa Ana María del Carmen Westerling y Massieu. Fuente conservada en el Museo Canario, sig. ES 35001 AMC/MCC 049.016, fols. 12r-v (pieza nº 18).

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

The image displays a musical score with seven systems. The first system is for the vocal part of Rossini's 'Di tanti palpiti', featuring Tancredi (soprano) and Basso Rossini (bass). The lyrics are: 'Sa-rà fe-li-ce il-corme'l di-ce il miode-stino vi-ci-no a'. The second system continues the vocal part with lyrics: 'te mi ri-ve-dra-i ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò ne' tuoi bei'. The third system shows the vocal part with lyrics: 'ra-i mi pas-ce-rò'. The fourth system is for the Violonchelo solista (Lentini), marked *mf* and *sf*. The fifth system is for the Violonchelo Contrabajo (Lentini), marked *p*. The sixth system is for the Violonchelo solista (Lentini), marked *f* and *mf*, with the instruction 'Slargando'. The seventh system is for the Violonchelo solista (Lentini), marked *mf* and *f*. The eighth system is for the Violonchelo Contrabajo (Lentini), marked *p* and *sf*. The ninth system is for the Violonchelo solista (Lentini), marked *mf* and *f*. The tenth system is for the Violonchelo Contrabajo (Lentini), marked *p* and *sf*.

Fig. 7: Comparación entre la cavatina *Di tanti palpiti* de Rossini (cc. 50-69) y el verso para violonchelo solista de Lentini (30/71, cc. 51-70).

4. CONCLUSIONES

Como era de esperar, el verso orquestal —una variante del verso para órgano— fue un género vinculado a las catedrales españolas, ya que todas las obras localizadas hasta la fecha que se adscriben a esta tipología fueron compuestas por músicos ligados a las capillas musicales de estas instituciones. La heterogénea procedencia de estas fuentes revela la difusión que tuvo este género en España: 51 fuentes con 93 composiciones conservadas en ocho catedrales diferentes. No obstante, estas cifras son, en cierto modo, engañosas, puesto que se tiene constancia documental de que esta práctica también se desarrolló en otras catedrales donde no se conservan actualmente materiales musicales de este género (hasta la fecha he localizado evidencias en Palencia, Plasencia, Córdoba y Málaga). La comparación de estos repertorios con sus homólogos en México demuestra el reducido número de fuentes y composiciones conservadas en las instituciones catedralicias españolas. A diferencia del caso mexicano, donde este género llegó a ser predominante, en España, la práctica de interpretar versos orquestales, o bien se consideraba un abuso, o bien competía con la participación exclusiva del órgano.

En consonancia con el caso de México, también se han podido reconstruir los usos litúrgicos de los versos orquestales españoles. Las fuentes estudiadas revelan que las ceremonias donde se integraban este tipo de obras eran, preferentemente, determinadas horas canónicas de las principales festividades del año litúrgico: las portadas de las partituras o partichelas y la documentación administrativa mencionan explícitamente las vísperas y la prima o nona de los días de Navidad y de la Ascensión del Señor. Asimismo, se ha podido documentar que estos versos orquestales se empleaban de la misma manera que los organísticos: o bien alternándose con el canto (práctica *alternatim*), o bien utilizándose como piezas independientes para rellenar momentos ceremoniales concretos (introducción o final de la ceremonia, interludios vinculados con las antífonas).

Por último, al igual que sus homólogos para órgano, los versos orquestales se pueden agrupar en dos tipologías según las características musicales que presentan y el formato en el que se copian: versos breves y versos largos/grandes. Estas características y los procedimientos compositivos empleados vienen determinados, sin lugar a duda, por la función que cumplían dichas obras en la liturgia. Los versos breves, de reducida extensión y ordenados preferentemente en colecciones según los tonos salmódicos, se basan en ocasiones en un canto llano preexistente. Por su parte, algunos versos grandes, de amplias dimensiones y copiados generalmente de forma individual, emplean procedimientos compositivos característicos del género “concierto”. Para finalizar, también he podido documentar que cuatro versos de esta segunda tipología, conservados en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, son, en realidad, adaptaciones instrumentales de números vocales (arias y dúos) extraídos de óperas italianas compuestas por los tres principales representantes de este género en la primera mitad del siglo XIX: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti.

En definitiva, el análisis de las piezas englobadas en este género no solo nos permite reconstruir una realidad litúrgico-musical existente en las catedrales españolas en determinadas festividades del año durante el periodo estudiado, sino que, en sintonía con el

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

título de este texto, también evidencia las distintas aproximaciones estéticas a la hora de abordar la composición de estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1889). *CONSTITUCIONES / de la / Santa Iglesia Catedral / de / MONDOÑEDO, / [...] Y refundidas y añadidas de nuevo / conforme al Concordato Novísimo, / por el Excmo. é Ilmo. Sr. Cos, / juntamente con el Ilmo. Cabildo, / en este año de 1889. / Seguidas del Consuetudinario y Ceremonial / aprobado para esta Santa Iglesia.* Mondoñedo: Imp. y Encuadernación de H. Mancebo.
- Anónimo (2001). Verse (ii). En S. Sadie (Ed.). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53924>.
- Bedmar, L. P. (2009). *La Música en la Catedral de Córdoba, a través del Magisterio de Jaime Balins y Vila (1785-1822)*. [Sevilla]: Consejería de Cultura. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1008912.
- Bellinghausen, K. (1992). El verso: primera manifestación orquestal de México. *Heterofonía*, 25(107), pp. 4-10. Recuperado de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/700?mode=simple>
- Bellini, V. (c. 1870). *I Capuleti ed I Montecchi*. Milan: Giovanni Ricordi, Plate 42043. Recuperado de [http://imslp.org/wiki/I_Capuleti_e_i_Montecchi_\(Bellini,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/I_Capuleti_e_i_Montecchi_(Bellini,_Vincenzo)).
- Bonta, S. (1969). The Uses of the “Sonata da Chiesa”. *Journal of the American Musicological Society*, 22(1), pp. 54-84. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/830812>.
- Bonta, S., Wijsman, S., Campbell, M., Kernfeld, B. & Barnett, A. (2001). Violoncello [cello]. En S. Sadie (Ed.). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041>.
- Capistrán, R. W. (2019). Los versos del Sr. Aldana para dos órganos obligados y orquesta. Al reencuentro de un pasado musical olvidado. *Revista AV Notas*, (8), pp. 153-167.
- Casares, E. (2005). Rossini: la recepción de su obra en España. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, pp. 35-70.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

- Climent, J. (Ed.) (1991). *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas*. Madrid: Sedem.
- Donizetti, G. (c. 1841). *Anna Bolena*. Milan: Giovanni Ricordi, Plate 129610. Recuperado de [http://imslp.org/wiki/Anna_Bolena_\(Donizetti,_Gaetano\)](http://imslp.org/wiki/Anna_Bolena_(Donizetti,_Gaetano)).
- Ester-Sala, M., & Vilar, J. M. (1992). La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 8(2), pp. 69-82.
- Ezquerro, A. (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. (Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: Institución “Mila i Fontanals”, Departamento de Musicología.
- Garbayo, F. J. (1995). *La viola y su música en la Catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo* (Tesis Doctoral). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Garbayo, F. J. (2002). Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco. *Quintana*, (1), pp. 211-224. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/6296>.
- Garbayo, F. J. (2008). Documentación sobre capillas de ministriles y orquestas catedralicias: hacia una música ‘quasi profana’ en la liturgia de las catedrales. *Memoria ecclesiae*, (31), pp. 341-368.
- Heilbron, M. (2001). *Un tal baccano in chiesa, bel rispetto*: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8(1), pp. 65-124.
- Jaime, I. (2016). *Música vocal con textos en italiano en el Santuario de Aránzazu* (Trabajo Fin de Máster). Logroño: Universidad de La Rioja. Recuperado de <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5e4a858b299952031e843b62>.
- Kreitner, K. (2003). The Cathedral Band of Leon in 1548, and When It Played. *Early Music*, 31(1), pp. 41-62. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3137919>.
- Leza, J. M. (2018). Furores filarmónicos: Rossini y la ópera italiana en España. En J. J. Carreras (Ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5. La música en España en el siglo XIX* (pp. 293-308). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- López-Calo, J. (1980). *La música en la catedral de Palencia. Vol. II. Actas Capitulares (1685-1931). Apéndices Documentales*. Palencia: Diputación Provincial.

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

- López-Calo, J. (2012). *La música en las catedrales españolas*. Madrid: ICCMU.
- Lorente, A. (1672). *El porque / de la música, / en que se contiene / los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición / [...] Por su autor, el Maestro Andrés Lorente*. Alcalá de Henares: En la Imprenta de Nicolás de Xamares, Mercarder de Libros. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-porque-de-la-musica-en-que-se-contiene-los-quatro-artes-de-ella-canto-llano-canto-de-organo-con-0/html/011b1ba8-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>.
- Marín, J., Sánchez, V., Gutiérrez, J. A. & Jiménez, P. (2017). Aportaciones al estudio de la música en la santa capilla de San Andrés de Jaén durante el siglo XVI: dos juegos de versos para ministriles de Gil de Ávila (fl. 1574-1597). *Anuario Musical*, (72), 51–96. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.02>.
- Marín, J. (2013). [Notas del disco] *Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles* [CD]. Madrid: Sociedad Española de Musicología, El patrimonio musical hispano n° 31. Recuperado de https://www.academia.edu/20089199/Ministriles_Novohispanos_Obras_del_manuscrito_19_de_la_Catedral_de_Puebla_de_los_%C3%81ngeles_Ensemble_La_Danse_rye.
- Marín, M. Á. (2014). La tradición organística eclesiástica. En J. M. Leza (Ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII* (pp. 156-171). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Máximo López, F. (1803). *8^{to} tono / Versos de Nona / con un verso p^a el Himno de 1^o tono punto bajo / de Dⁿ Felix Máximo López / org^{ta} de la R^l Cap^l de S. M. C. / Año 1803*. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. Mc/5285/20. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138304&page=1>.
- Nasarre, P. (1723). *SEGUNDA PARTE / DE LA ESCUELA MÚSICA, [...] COMPUESTO POR FRAY PABLO / Nassarre, Organista en el Real Convento de San / Francisco de Zaragoza. / Año 1723. / CON LICENCIA: EN ZARAGOZA: / Por los Herederos de MANUEL ROMÁN, Impresor de la Universidad*. Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, vol. 2.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

- Nelson, B. (1994). Alternatim practice in 17th-century Spain: The integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles. *Early Music*, 22(2), pp. 239-259. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3128137>.
- Olivares, F. (c. 1808). *6 versos largos de 8º tono / para la Nona de la Ascensión / Compuestos / Por Dº Franº Olivares*. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. MP/3172/3. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165029&page=1>.
- Querol, M. (Ed.). (1973). *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Real Academia Española. (1780). *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso*. Madrid: D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia.
- Recasens, A. (2006). *Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Canciones instrumentales* [CD]. París: LaudaMúsica.
- Rincón, J. (2014). Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(105), pp. 95-126. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2014.105.2529>.
- Rincón, J. (2016). *El verso instrumental: historia y función de un género musical en la Catedral de México* (Tesis Doctoral). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-verso-instrumental-historia-y-funcion-de-un-genero-musical-en-la-catedral-de-mexico-102086?c=J9pmwX&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0.
- Rincón, J. (2018a). El verso instrumental entre la Nueva España y el México independiente. *Anuario Musical*, (73), pp. 201-214. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.14>.
- Rincón, J. (Ed.) (2018b). *Versos instrumentales para 2 violines y bajo. Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769)*. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).
- Roel del Río, A. V. (1748). *Institucion Harmonica, / o / Doctrina Musical, / theorica, y practica, / que trata del canto llano, / y de Órgano; exactamente, y segun el moderno / estilo explicada, de suerte que escusa / casi de Maestro. / [...] Escrita / por Don Antonio Ventura Roel del Rio, /*

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

- Prebendado, Maestro de Capilla de la misma Santa Iglesia / Cathedral de Mondoñedo. / Con Licencia. En Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan / García Infanzón. Año de 1748.* Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón. Ejemplar impreso de la Biblioteca Nacional de España, sig. M/1877. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000093591&page=1>.
- Rossini, G. (s.f.). *Tancredi / Drama in due Atti / Musica / Del Sig' Maestro Gioacchino Rossini. / Atto Primo.* Ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio “L. Cherubini” de Florencia, sig. B-I-87. Recuperado de [http://imslp.org/wiki/Tancredi_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Tancredi_(Rossini,_Gioacchino)).
- Rossini, G. (s.f.). *Tancredi / Del Sig' Gioacchino Rossini. / Atto Secondo.* Ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio “L. Cherubini” de Florencia, sig. B-I-88. Recuperado de [http://imslp.org/wiki/Tancredi_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Tancredi_(Rossini,_Gioacchino)).
- Roubina, E. (2004). Aportes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España: obras instrumentales de Ignacio Jerusalem. *Resonancias*, 8(15), pp. 71-95.
- Rubio Álvarez, S. (2005). *Catálogo del Archivo musical de la Catedral de León.* León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, vol. 2.
- Ruiz, J. (2004). Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa. En J. Griffiths & J. Suarez-Pajares (Eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (pp. 199-239). Madrid: ICCMU.
- Ruiz, S. (2013). *La monodía litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22332/>.
- Santos, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción* (Tesis Doctoral). Logroño: Universidad de La Rioja. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=232088>.
- Santos, H. E. (2020). “Versos y marchas para las procesiones”: música instrumental durante los desplazamientos ceremoniales en las instituciones eclesiásticas españolas entre ca. 1750 y ca. 1830”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, pp. 53-90. <https://doi.org/10.5209/cmib.71981>.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

- Serrano, F. (2001). Versos de 5º tono. *Heterofonía*, (125), pp. 103-119. Recuperado de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/586>.
- Serrano, F. (2001). Comentarios editoriales sobre los Versos de 5º tono de Manuel Delgado. *Heterofonía*, (125), pp. 121-123. Recuperado de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/586>.
- Siemens, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Torre, L. de la (1965). El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas, II. *El Museo Canario*, (26), pp. 147-203.
- Torre, L. de la. & Díaz, R. (2008). Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1811-1820). *El Museo Canario*, (63), pp. 487-598.
- Valls, F. (c. 1742). *MAPA / ARMÓNICO PRÁCTICO / [...] ESCRIVIOLE / El R^{do} Francisco Valls Presbítero, y / Maestro de Capilla Jubilado de / la Santa Iglesia de / Barcelona*. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, sig. M/1071. Recuperado a partir de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>.
- Vilar, J. M. (1991). Sobre la musica barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolucio posterior. *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de estudios vascos. Cuadernos de sección. Música*, (5), 111-153. Recuperado de <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/en/publications/sobre-la-musica-barroca-per-a-xeremies-a-catalunya-i-la-seva-evolucio-posterior/art-10186/>.

ANEXO

En la siguiente tabla se presenta el corpus de versos que forman el objeto de estudio de este trabajo, exceptuando, como ya se indicó en la nota a pie nº 5, las fuentes conservadas en las principales instituciones religiosas de Zaragoza. Estos repertorios se ordenarán por catedrales, comenzando por la que preserva un mayor número de composiciones. Dentro de una misma institución, las obras se sitúan por orden cronológico, de más antiguo a más moderno. En la primera columna se adjudica un número a cada composición, lo que permite identificarlas a lo largo del texto: el número de la izquierda hace referencia al total de fuentes localizadas, mientras que el de la derecha alude a las piezas independientes conservadas. Posteriormente, se indicará quiénes son los compositores de estas obras. En el apartado denominado “versos” se detallan las indicaciones de *tempo*, el número de compases totales, la tonalidad específica y el compás de cada obra. En la columna “plantilla” se menciona el

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

conjunto instrumental que requieren estas composiciones. Empleo el sistema de abreviaciones —*General Abbreviations*— propuesto por el *Grove Music Online* para indicar los distintos instrumentos que conforman dichos *ensembles*³¹. Entre corchetes se incluyen los instrumentos que aparecen mencionados en los títulos, pero de los que no se conserva partichela. En las dos últimas secciones —“fuente catedralicia” y “título diplomático”— se revelan las catedrales donde se conservan estas fuentes, la signatura de cada documento y se recoge el título principal que sirve de portada.

³¹ Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/page/General-Abbreviations>.

	Compositor	Versos	Plantilla	Fuente catedralicia	Título diplomático
1/1	Pedro Antonio Compta (c. 1760-1818) (Maestro de Capilla (en adelante = MC) en Segovia, 1793 – 1818)	1º <i>Alleg^{ro}</i> (20 cc). Mi b M – 3/4	2 vn / acc. / 2 ob <i>ad libitum</i> / 2 bajones / 2 hn / 2 org	Segovia Sig. 124/1	<i>Acomp^{to} / Versos de 6º Tono para los Psalms / de Visp^a / del Mtro / Dⁿ Pedro Antonio Compta</i>
1/2		2º (22 cc). Mi b M – 3/4			
1/3		3º (25 cc). Mi b M – 3/4			
1/4		4º (21 cc). Mi b M – 3/4			
1/5		5º (20 cc). Mi b M – 3/4			
1/6		6º (26 cc). Mi b M – 3/4			
1/7		7º <i>Sicut erat</i> (14 cc). Mi b M – 3/4			
2/8	Manuel Laguía (MC en Segovia, 1826 – 1831)	1º (34 cc). Mi b M – 2/4	2 vn (x 2) / acc. (x 2) / 2 cl / 2 bajones / 2 hn / 2 org	Segovia Sig. 129/28	<i>Versos a toda Orquesta / Para el Segundo Salmo / de Vísperas de 1ª Clase / Maestro Laguía / Año de 1827</i>
2/9		2º (29 cc). Mi b M – 6/8			
2/10		3º (37 cc). Mi b M – 3/8			
2/11		4º (33 cc). Mi b M – 2/4			
2/12		5º (29 cc). Mi b M – 6/8			
2/13		6º <i>Mod^{ro}</i> (29 cc). Mi b M – 3/4			
2/14		<i>Final All^o</i> (12 cc). Mi b M – C			
3/15	Bonifacio Manzano (1807-1872) (MC en Segovia, 1834 – 1871)	1º <i>All^o</i> (25 cc). Mi b M – C	2 vn (vn 1º x 2) / acc. o db (x 2) / fl / 2 cl (cl 1º x 2) / bajón / 2 hn / 2 org	Segovia Sig. 132/13	<i>Versos a toda Orquesta para el se / gundo Salmo de Vísperas de 1ª clase. / Maestro Dⁿ Bonifacio Manzano. / Año de 1835</i>
3/16		2º <i>Mod^{ro}</i> (29 cc). Mi b M – 6/8			
3/17		3º <i>All^o</i> (36 cc). Mi b M – C			
3/18		4º <i>All^o</i> (45 cc). Mi b M – 2/4			
3/19		5º <i>Mod^{ro}</i> (41 cc). Mi b M – 3/4			
3/20		6º <i>All^o</i> (37 cc). Mi b M – C			
3/21		<i>Final All^o</i> (13 cc). Mi b M – C			



“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

4/22	Francisco de Paula Trujillo (MC en Badajoz, 1790-1837)	<i>Verso 1º. Allegº modº</i> (30 cc). Sol M – C	2 vn / acc. / 2 hn / [bajón obligado]	Badajoz Sig. 18-A/ nº 16	<i>Canciones con VVºs / Tromps y Bajon obligado. / año de 1795. / Truxillo</i>
4/23		<i>Verso 2º. Allegº</i> (55 cc). Sol M – 2/4			
4/24		<i>Verso 3º. Despº</i> (36 cc). Sol M – 3/4			
4/25		<i>Verso 4º. Allegº</i> (52 cc). Sol M – 2/4			
4/26		<i>Verso 5º. Andº</i> (47 cc). Sol M – 3/4			
4/27		<i>Verso 6º. Vivo</i> (46 cc). Sol M – C			
5/28	Francisco de Paula Trujillo (MC en Badajoz, 1790-1837)	<i>Verso 1º. Allº modº</i> (40 cc). Fa M – C	2 vn (vn 1º x 2) / acc. / 2 ob / 2 hn	Badajoz Sig. 18-B/ nº 19	Portada de la partichela del acompañamiento: <i>Canciones con VVºs oboes / y Trompas. / Año de 1806. / Mtro Trujillo</i> Título partitura general: <i>Canciones con Vº. Obº. / J.M.J. año de 1806. / Trujillo</i>
5/29		<i>Verso 2º. el mismo ayre</i> (63 cc). Fa M – C			
5/30		<i>Verso 3º. Largo</i> (26 cc). Fa M – 3/4			
5/31		<i>Verso 4º. Allegº</i> (84 cc.). Fa M – 2/4			
5/32		<i>Verso 5º. Andº</i> (59 cc). Fa M – C			
5/33		<i>Verso 6º. Adagio – Allegº</i> (46 cc). Fa M – C			
6/34	Obra atribuida a Francisco de Paula Trujillo (MC en Badajoz, 1790-1837)	<i>Verso 1º. Allº modº</i> (35 cc). Sol M – C	2 vn / acc. / 2 hn	Badajoz Sig. 18-A/ nº 18	Título de la partichela del violín primero: <i>Violín 1º de las Canciones</i>
6/35		<i>2º. Andº gracioso</i> (45 cc). Sol M – 3/4			
6/36		<i>3º modº</i> (25 cc). Sol M – C			
6/37		<i>4º</i> (50 cc). Sol M – 2/4			
6/38		<i>5º Despº</i> (44 cc). Sol M – 3/4			
6/39		<i>[6º] Allegº modº</i> (57 cc). Sol M – C			
7/40	Obra atribuida a Francisco Secanilla (1775-1832) (MC en Calahorra, 1800 – 1824)	<i>Allº no mucho</i> (137 cc). Sol M – C	Bajón solista / 2 vn / acc. (= org)	Calahorra Sig. 22/2	No hay título
8/41	Obras atribuidas a José Ángel Martinchique	<i>Andº Cantabile – Allegº</i> (146 cc). Sol M y Mi m – C y 6/8	fl solista / 2 vn / acc. / cl / hn	Calahorra Sig. 7/43	<i>Verso de Flauta obligada</i>

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

9/42	(1780-1849) (MC en Calahorra, 1824 – 1849)	<i>Alleg^{ro} – Poco All^o a 4 partes</i> (117 cc). Si b M – 3/4 y 2/4	bn o figle y org solistas / vn / acc. / 2 fl / cl / hn	Calahorra Sig. 22/7	<i>Organo obligado. / Verso</i>
10/43	Santos Miranda (activo en Calahorra entre 1850 y 1895)	<i>Allegretto</i> (107 cc). Sol M – C	2 vn / db / 2 fl / cl / hn / corneta / figle / org	Calahorra Sig. 10/22	<i>Organo / Verso para Orquesta / por / Santos Miranda</i>
11/44	Obra atribuida a Santos Miranda	<i>And^e Mod^o – All^o</i> (154 cc). Fa M – 3/8 y 3/4	corneta y figle solistas / 2 vn / db / 2 fl / cl / hn / org	Calahorra Sig. 22/5	<i>Corneta Obligada / Verso</i>
12/45	Santos Miranda (activo en Calahorra entre 1850 y 1895)	N ^o 1. <i>All^o</i> (49 cc). Fa M – C	2 vn / db / fl / cl / hn / corneta / figle	Calahorra Sig. 22/6	<i>Contrabajo / Versos para Orquesta. / Santos Miranda</i>
12/46		N ^o 2. <i>Moderatto</i> (35 cc). Re m – 3/4			
12/47		N ^o 3. <i>Desp^o</i> (31 cc). Re m – 3/4			
12/48		N ^o 4. <i>Allegro</i> (88 cc). Re m – 3/8			
13/49	Obras atribuidas a Santos Miranda	<i>Largbeto Maestoso – All^o</i> (125 cc). Fa M – C	2 vn / db / 2 fl / cl / corneta / org	Calahorra Sig. 22/11	<i>Violin 1^o / N^o 2^o ¿Verso?</i>
14/50		<i>All^o Maestoso</i> (94 cc). Fa M – C	2 vn / cb / 2 fl / cl / corneta / figle / org	Calahorra Sig. 22/12	<i>N^o 1^o / Violin 1^o ¿Verso?</i>
15/51		<i>All^o Marciale</i> (90 cc). Do M – C	2 vn / cb / fl / 2 cl / hn / figle / org	Calahorra Sig. 22/13	<i>Trompa en Do / Verso N^o 2^a</i>
16/52		<i>Largbeto – Moderato</i> (126 cc). Re M y Sol M – 6/8 y C	fl solista / 2 vn / db / fl segunda / cl / hn / org	Calahorra Sig. 22/16	<i>Violin 1^o / N^o 2^o ¿Verso?</i>
17/53	Partichelas atribuidas a Santos Miranda	Verso 7/40 arreglado <i>All^o no mucho</i> (137 cc). Sol M – C	figle solista / 2 vn / db / cl / hn	Calahorra Sig. 22/17	<i>Verso de Orquesta / Fagle Oblg</i>
18/54	Tomás Medrano	<i>Verso Primero / All^o</i> (144 cc). La M – C	2 vn solistas / 2 vn tutti / b / [2 ob] / 2 hn	León Sig. 738	<i>Partichela del bajo (fol. 1r): Dos versos Para la Nona / el día de la Ascension / Año de 1784 / De Dⁿ Tomas Medrano</i>

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

18/55	(¿-1807) (Violín primero en León, 1783 – 1807)	<i>Verso 2º de Flautas y Bajon / Allº</i> (91 cc). Do M – C	2 fl [falta fl 2ª] y [Bajón] solistas / 2 vn / b / 2 tpt		
19/56		<i>Verso Allº</i> (31 cc). Sol M – 3/4	2 vn / b / 2 hn	León Sig. 454	<i>Violín Primero Vísperas A la Virgen / del Sr Medrano</i>
20/57		<i>Verso a Vísperas / Allº</i> (55 cc). Mi b M – C	2 vn / b / 2 hn [falta hn 2ª]	León Sig. 710	Partichela del violín segundo (fol. 1r): <i>Verso de Vísperas / con violíns trompas y / Acompº / Año 1809 / Fernz</i>
21/58	Juan Fernández (violinista activo en León entre 1800 y 1812)	<i>Verso / Allº</i> (87 cc). Sol m – C	2 vn / acc. / 2 ob o 2 fl / 2 hn	León Sig. 711	Partichela del violín primero (fol. 1r): <i>Violín 1º / Verso a Dos Violines Oboes / tromps y Bajo Para Vísperas. / Compuesto por Juan Fernández / en León el Año de 1809 / Dedicado a la Purísima Concepción</i>
22/59		<i>Nº 1º Allº</i> (32 cc). Re M – C			
22/60		<i>Nº 2º Allº</i> (36 cc). Sol M – C			
22/61		<i>Nº 3º Allº</i> (36 cc). Si b M – C	2 vn / b / 2 ob / 2 hn	León Sig. 733	
22/62		<i>Nº 4º Allº</i> (56 cc). Re M – 6/8			
22/63		<i>Nº 5º Rondo</i> (94 cc). Re M – 2/4			
23/64	Benito Lentini (1793-1846) (organista, entre 1815 y 1820, y MC de la catedral canaria desde 1820 hasta la disolución de la capilla en 1828)	<i>Largo – Allº Modº</i> (75 cc). Sol M y Re M – C	fl solista / 2 vn / vc / db / 2 fl / 2 cl / 2 hn	Las Palmas de Gran Canaria Sig. I/III-5	Portada de la partichela del contrabajo: <i>Verso de Prima. / 2º. Solo de Flauta / Dº Gerónimo López. / Verso de Nona; Solo de Flauta. / Iniquitatem / Con Viol. Flaut. Clarinetes Tromps. / y Baxo / Mtro. Dº. Benito Lentini / Año de 1820. / Para Navidad, y Asunción. / Nona / 2º / Flauta / Solo / Ynstrumental 2º.</i>

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE

24/65	<i>Larghetto sostenuto – Allegro maestoso</i> (73 cc). Sol M – 3/4 y C	2 fl solistas / 2 vn / va / vc / db / 2 hn	Las Palmas de Gran Canaria Sig. I/IV-3	Portada principal: <i>Verso de Prima, o de Nona; / a Todo Ynstrumental, del M^{ro} / Rossini: / Arreglado, por / Lentini.</i> Encabezado f. 1v: <i>Solo de Prima o de Nona, de dos Flautas. Compuesto y Dedicado al Se^ñ Dⁿ Francisco / Morales Betancurt, por su compadre Benito Lentini y Messina. / Octubre 21 de 1839.</i>
25/66	<i>Al^{ro} Comodo – Piu Al^{ro}</i> (78 cc). Sol M y Re M – C	2 vn / va / vc / db / 2 fl / 2 hn	Las Palmas de Gran Canaria Sig. I/IV-4	Portada del guión para regir: <i>4^{to} Verso. / Ynstrumental a toda Orquesta. / Por Rossini.</i> Portada de la partichela de contrabajo copiada por Benito Lentini: <i>Verso de Prima / o de Nona / 4^{to} Verso / Toda la Orquesta. / por / Rossini. / Contrabajo. / Nona / 4^{to} / Toda la orquesta / Ynstrumental / 4^{to}</i>
26/67	<i>And^e</i> (68 cc). Sol M y Re M – C	trbn y figle solistas / 2 vn / va / vc / db / bn	Las Palmas de Gran Canaria. Sig. I/IV-10	<i>Verso de Trombón y Figle / Los dos de Bajos. / Por Lentini. Año de 1845 / 8 de Abril.</i>
27/68	<i>Maestoso – And^e Espressivo – All^{to} – Scherzoso</i> (107 cc). Sol M y Re M – C y 3/4	cl solista / 2 vn / va / vc / db / 2 fl / 2 ob / 2 hn / tpt / 2 trbn	Las Palmas de Gran Canaria. Sig. I/IV-8	Portada partitura general: <i>Solo de Clarinette. 1845. Se^ñ de Corvacho. Compuesto pr Lentini. / 20 de Abril</i> Portada partichela clarinete solista: <i>Solo de Clarinette, Compuesto y Dedicado a su amigo Dⁿ José Corvacho, / por el Professor de Música y Maestro de Capilla Dⁿ Benitto Lentini / y Messina / 1845</i>
28/69	<i>And^e</i> (66 cc). Sol M y Re M – C	tpt solista / 2 hn / 2 trbn / figle / bn / vc	Las Palmas de Gran Canaria. Sig. I/IV-9	Portada partitura general: <i>Verso de Tromba obligada; dos Trombones; dos</i>

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

					<i>Trompas; dos Fi / gles; y 1 Fagoth. Compuesto por Lentini. Año de 1845.</i>
29/70		<i>Larghetto – Cantabile Lento – Allegro</i> (144 cc). Sol M y Re M – C, 3/4 y C	cl, tpt y bn solistas / 2 fl / 2 cl o 2 ob / 2 hn / 2 trbn / figle / vc	Las Palmas de Gran Canaria. Sig. I/IV-11	Portada partitura general: <i>Tercetto de Clarinette, en Do, Tromba de Llaves, en Re, y Fagoth. / Verso de Prima o de Nona. Arreglado p^r Lentini, y sacado de Rossini.</i> Portada partichela violonchelo: <i>Año 1846. / n^o / 13 / Violonchelo / Tercetto. / de / Clarinette, Tromba y Fagoth. / por / Lentini. / Saccado / de / Rossini</i>
30/71		<i>Largo – And^e lento</i> (81 cc). Sol M – C	vc solista / 2 vn / va / vc tutti / db / 2 fl / 2 hn	Las Palmas de Gran Canaria Sig. I/V-8	Portada de la partichela del contrabajo: <i>Verso de Prima / 6^{to} Verso. / Dⁿ Gregorio Millares. / Solo de Violonchelo. / por / Lentini / Nona / 6^{to} / Violonchelo / Solo / Ynstrumental / 6^{to}</i>
31/72	Cristóbal-José Millares (1774-1846) (Violín primero y organista mayor de la catedral canaria desde 1803)	<i>Alegro Moderado</i> (181 cc). Sol M y Re M – C	Vc solista / fl / 2 vn / b	Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria) Sig. ES 35001 AMC/MCC 062.011	Portada principal: <i>Verso / Para / Violoncelo principal p^a el día de / La Ascension / Año de 1832</i>
32/73	Obra atribuida a Ramón Félix Cuéllar (1777-1833) (MC en Huesca, 1799 – 1812)	<i>All^o Espirituoso</i> (233 cc). Sol M y Re M – C	2 bajones solistas / 2 vn / db / 2 hn	Huesca Sig. 29/1	<i>Verso de Bajones</i>
33/74	Valeriano Lacruz Argente (MC en Segorbe, 1832 – 1882)	<i>Desp^o – And^e mediación</i> (101 cc). Do M – C	fl / org	Segorbe Sig. 55/11	Partichela del órgano: <i>1840 / Verso de Flauta para la Ascension de Lacruz</i> Partichela de la flauta: <i>Flauta / Verso para la Nona / de Lacruz 1840</i>

Tabla 5: Versos orquestales localizados en las catedrales españolas. (Elaboración propia)

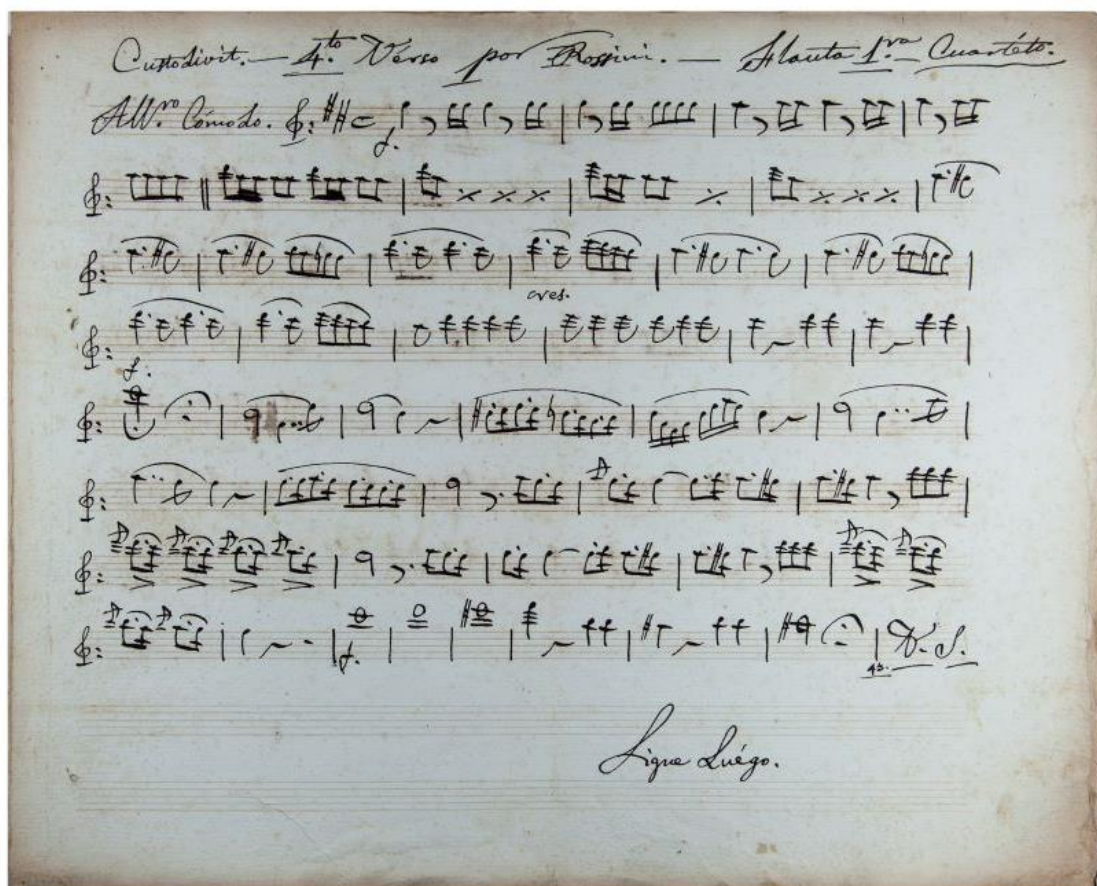


Fig. 8: Verso cuarto de Benito Lentini (25/66) basado en la cabaletta *Ecco le trombe* de la ópera *Tancredi* de Gioachino Rossini (1813). Partichela de la flauta primera (fol. 1r).
 ©Archivo Capitular de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

“DEL CANTO LLANO A LA ÓPERA ITALIANA”: EL VERSO ORQUESTAL
EN ESPAÑA ENTRE C. 1780 Y C. 1840

Fig. 9: Sección *Cantabile* del verso para clarinete, trompeta y fagot de Benito Lentini (29/70) basada en la cavatina *Ah! Se de mali miei* de la ópera *Tancredi* de Gioachino Rossini (1813). Partitura general (fol. 1v). ©Archivo Capítular de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

HÉCTOR EULOGIO SANTOS CONDE



Fig. 10: Sección *Allegro* del verso para clarinete, trompeta y fagot de Benito Lentini (29/70) basada en la cabaletta *Ab! si mora* de la ópera *Tancredi* de Gioachino Rossini (1813). Partichela del clarinete solista (fol. 1r). ©Archivo Capítular de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

Fecha de recepción: 16/08/2021

Fecha de aceptación: 29/04/2022